

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

«ΕΙΣ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΗΣ ΛΗΣΜΟΝΙΑΣ»

Θέατρο και Σινεμά  
στους Προσφυγικούς Συνοικισμούς  
του Μεσοπολεμικού Πειραιά

*Μια πρώτη επίσκεψη*



ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ - Ι.Τ.Ε.

ΡΕΘΥΜΝΟ 2024

**Τ**ο βιβλίο επιχειρεί να καταγράψει, να αναλύσει και να τοποθετήσει στην ιστορική τους διάσταση τη θεατρική και κινηματογραφική διασκέδαση στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά από το 1923 ως το 1940. Έπειτα από μια μικρή εισαγωγή, που σχολιάζει επιμέρους ιστοριογραφικά ζητήματα, το Α΄ Μέρος του μελετήματος διερευνά τις θεατρικές και κινηματογραφικές εμπειρίες των προσφύγων στη Μικρά Ασία· έπειτα, ανιχνεύει τους ‘συνδέσμους’ (κυρίως Συμυρνιούς ηθοποιούς) με το ελληνικό θέατρο και σινεμά· και σ’ ένα επόμενο βήμα, σκιαγραφεί την πειραϊκή σκηνή των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, έτσι ώστε να εκτιμηθεί η ιδιαίτερη συμβολή του προσφυγικού στοιχείου.

Το Β΄ Μέρος αποτελεί ένα λεπτομερές και τεκμηριωμένο χρονικό της εμφάνισης και ανάπτυξης της θεατρικής και κινηματογραφικής ζωής στην Κοκκινιά, τη Δραπετσώνα, τα Ταμπούρια, την Αγιά-Σοφιά, τα Καμίνια. Στη συνέχεια (Μέρος Γ΄), αναλύονται επιμέρους όψεις του φαινομένου: η θεατρική επιχείρηση, το ρεπερτόριο των θιάσων, το σινάφι των ηθοποιών, το προσφυγικό κοινό καθώς και οι επιπτώσεις της εισβολής και εξάπλωσης του Χόλυγουντ, και γενικότερα της μαζικής και βιομηχανοποιημένης τέχνης, στην φυχαγωγία των προσφυγικών γειτονιών. Στο τελευταίο Μέρος (Δ΄), επιχειρείται η ένταξη του όλου ζητήματος σ’ ένα ευρύτερο ιστορικό πλαίσιο. Σχολιάζονται, δηλαδή, οι κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές ζυμώσεις σε συνάρτηση προς τη θεατρική ερασιτεχνία, το θέατρο στα εργοστάσια, τη διαμόρφωση της μικροαστικής και της προσφυγικής ταυτότητας καθώς και τη διαδικασία ενσωμάτωσης των προσφύγων στον εθνικό κορμό από τις τουρκόφωνες παραστάσεις έως τις αρχαιοελληνικές.

ISBN 978-618-85195-9-6



ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

«ΕΙΣ ΤΑ ΚΕΝΤΡΑ ΤΗΣ ΛΗΣΜΟΝΙΑΣ»

Θέατρο και Σινεμά  
στους Προσφυγικούς Συνοικισμούς  
του Μεσοπολεμικού Πειραιά

*Μια πρώτη επίσκεψη*

ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ - Ι.Τ.Ε.

ΡΕΘΥΜΝΟ 2024





ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΦΩΚΑ 130 & ΜΕΛΙΣΣΗΝΟΥ  
Τ.Θ. 119, Ρέθυμνο 741 00  
Τηλ. 28311 06003  
info@ims.forth.gr

© ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ/ ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ &  
ΕΡΕΥΝΑΣ

ISBN ψηφιακής έκδοσης: 978-618-85195-9-6

(διατίθεται στο: <https://www.ims.forth.gr/en/department/view?id=2>)

Πρώτη έκδοση: Αμολγός, Νοέμβριος 2023

Δεύτερη έκδοση, εμπλουτισμένη και αναθεωρημένη:

ΙΜΣ/ΙΤΕ, Σεπτέμβριος 2024





Φιλολογική επιμέλεια & Διορθώσεις

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

Σχεδιασμός έκδοσης

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΤΑΓΑΡΗ

Εκτύπωση



**ΚΑΠΑ ΕΚΔΟΤΙΚΗ**

Σόλωνος 103 | 106 81 | Αθήνα

T 210 38 06 676/8 & 210 57 61 586

E info@kapaekdotiki.gr

**www.kapaekdotiki.gr**

[fb] /Κάπα Εκδοτική | [in] Kapa\_Ekdotiki

[t] @KapaEkdotiki

Κάπα Εκδοτική, 2024

*Στη μνήμη της Στάσας και του Σάκη*



# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

---

---

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ</b>	15
<b>ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ</b>	23
Μ Ε Ρ Ο Σ Α΄	
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1</b>	
<b>Στη Μικρά Ασία</b>	
<b>Οι θεατρικές εμπειρίες των προσφύγων</b>	
Εισαγωγικά	29
Όψεις του ελληνικού επαγγελματικού θέατρου στη Μικρά Ασία	31
Ερασιτεχνία	41
Το θέατρο της Σμύρνης	47
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2</b>	
<b>Από τη Μικρά Ασία στον Πειραιά</b>	
Ηθοποιοί στο δρόμο της προσφυγιάς	55
Ο Ζαχαρίας Μέρτικας από τη Σμύρνη στην Ελλάδα	61
«Θίασος προσφύγων Σμυρναίων»	68
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3</b>	
<b>Το θέατρο στον Πειραιά</b>	
Η απίσχναση του αστικού στοιχείου στο πειραιϊκό θέατρο	77
Τα λαϊκά θεάματα του Πειραιά	83
Το θέατρο στον Μεσοπολεμικό Πειραιά	87
Το Θέατρο Χρυσοστομίδα	87
Οι θεατρικές πιάτσες του πειραιϊκού Μεσοπόλεμου	91

## Μ Ε Ρ Ο Σ Β΄

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

#### Το θέατρο στις προσφυγικές συνοικίες του Πειραιά

Το συνοικιακό θέατρο	99
Από την απώθηση στον αποκλεισμό	104
Η θεατρική ζωή στην Κοκκινιά	111
Οι πρώτες θεατρικές εκδηλώσεις (1923-1925)	111
Η διαμόρφωση της θεατρικής ζωής (1926-1933)	118
Η ακμή της θεατρικής διασκέδασης στην Κοκκινιά (1934-1940)	138
Η διαμόρφωση της θεατρικής διασκέδασης στη Δραπετσώνα	154
Η διαμόρφωση της θεατρικής διασκέδασης στα Ταμπούρια	167
Τα πρώτα βήματα	167
Ο θίασος Χρυσοστομίδα	171
Κινηματοθέατρα	175
Ένα θέατρο τέχνης για τον λαό στα Ταμπούρια	178
Λίγα στοιχεία για άλλες περιοχές	183

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

#### Ο κινηματογράφος στις προσφυγικές συνοικίες του Πειραιά

Οι Μικρασιατικές εμπειρίες	189
Από τη Μικρά Ασία στην Ελλάδα	196
Οι εξελίξεις στην ελληνική πρωτεύουσα	196
Ο κινηματογράφος στον Πειραιά	199

Ο βωβός κινηματογράφος στον ελληνικό Μεσοπόλεμο	201
Η κινηματογραφική διασκέδαση στις προσφυγικές συνοικίες του Πειραιά κατά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου (1923-1929)	207
Κοκκινιά	207
Δραπετσώνα, Ταμπούρια, Αγιά-Σοφιά	214
Ο ομιλών κινηματογράφος στον προσφυγικό Πειραιά (1930-1940)	220
Εισαγωγικά	220
Κοκκινιά	225
Ταμπούρια, Δραπετσώνα κ.ά.	231

## Μ Ε Ρ Ο Σ Γ '

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

#### Η επιχείρηση

Στα μικρομάγαζα της διασκέδασης	241
Οι κερδισμένοι	245
Στην αγορά θεαμάτων	253

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

#### Το ρεπερτόριο

Από τη Σμύρνη στην Κοκκινιά	261
Ανακατατάξεις στον Πειραιά	264
Δοσολογίες	266
Διακρίσεις και καταμερισμοί	269
Πρωτότυπα	278
Οι βαλίτσες με τα χειρόγραφα	284



## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8**

### **Οι ηθοποιοί**

Οι συνθήκες δουλειάς	291
Τυποποίηση	293

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9**

### **Το κοινό των προσφυγικών συννοικισμών του Πειραιά**

Εισαγωγικά	305
Το εξημερωμένο θεατρικό κοινό	306
Το θέατρο και η προσφυγική κοινότητα	314
Η προσφυγική κοινότητα και ο κινηματογράφος	316
Η προσφυγική νεολαία και το σινεμά	321
Εκσυγχρονισμένοι κινηματογράφοι	325

## **ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10**

### **Η κινηματογραφική διασκέδαση**

Το Χόλυγουντ στον προσφυγικό Πειραιά	331
Οι χώρες και οι εταιρείες παραγωγής	335
Τα κινηματογραφικά γούστα του προσφυγικού κοινού	340
Οι κινηματογραφικές γειτονιές	345
Κοκκινιά	347
Δραπετσώνα	349
Ταμπούρια	351
Αγιά Σοφιά, Παλιά Κοκκινιά, Καμίνια	352
Θέατρο και σινεμά	354

## Μ Ε Ρ Ο Σ Δ΄

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11

#### Η προσφυγιά διασκεδάζει

«Ένα ατελείωτο πανηγύρι» 361

Η εισβολή της μαζικής κουλτούρας 368

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12

#### Η συμμόρφωση

Κινηματογράφος και διαφθορά 375

Μια έρευνα της εφημερίδας *Προσφυγικός Κόσμος* 380

Η θεατρική ερασιτεχνία του προσφυγικού Πειραιά 384

Η αναζήτηση ενός ‘ανώτερου’ θεάτρου  
και σινεμά για τον λαό 400

Θέατρο και Εργοστάσια 405

Η «ευτελής» τέχνη 408

Διαφοροποιήσεις 415

### ΕΠΙΛΟΓΟΣ

#### Η ενσωμάτωση

Ταυτότητες 423

Τουρκοφωνία 426

Ανατολίτες και Ευρωπαίοι 429

### ΠΗΓΕΣ

Ημερήσιος και Περιοδικός Τύπος 435

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ** 441

**Ε Υ Ρ Ε Τ Η Ρ Ι Α** 462

# ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

---

---

Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, «κυριολεκτικά από τη μια μέρα στην άλλη, η Αθήνα και ο Πειραιάς περιτριγυρίστηκαν από συνοικισμούς και συνενώθηκαν σε ενιαίο πολεοδομικό συγκρότημα» (Λεοντίδου 2013: 205). Η δημιουργία προσφυγικών κοινοτήτων στις παρυφές της πόλης ήταν συνειδητή επιλογή: «αφ' ενός για να μην ενοχληθή η 'κανονική' ζωή της υφισταμένης πόλεως και αφ' ετέρου για να εξασφαλισθή ένα ομοιογενές κοινωνικό περιβάλλον στους ίδιους τους αστικούς προσφυγικούς οικισμούς» (Λεοντίδου 2013: 209). Αυτός ο εσκεμμένος κοινωνικός αποκλεισμός των προσφύγων «δεν εφαρμόστηκε μόνο στην χωροταξική πολιτική»· επεκτάθηκε επίσης και στην οικιστική, με σαφείς διακρίσεις ανάμεσα σε εύπορους και άπορους πρόσφυγες. Οι πρώτοι «εγκαταστάθηκαν σε πιο κεντρικές περιοχές», οι δεύτεροι «έχτιζαν παραγκουπόλεις» (Λεοντίδου 2013: 213). Στη δεύτερη περίπτωση ανήκαν, σε γενικές γραμμές, και οι προσφυγικές συνοικίες του μεσοπολεμικού Πειραιά, όπου κατοίκησαν και στρατιές ανέργων καθώς και ένα μεγάλο και ποικίλο πλήθος λαϊκών στρωμάτων από την εργατική και τη μικροαστική τάξη.<sup>1</sup> Πρόκειται για εκτεταμένες περιοχές φτώχειας και εξαθλίωσης που παρέμεναν αυστηρά απομονωμένες και αόρατες για τον υπόλοιπο πληθυσμό.

Στόχος αυτής της μελέτης είναι να χαρτογραφήσει καταρχάς την παρουσία του θεάτρου στις προσφυγικές συνοικίες του μεσοπολεμικού Πειραιά· να παρουσιάσει ένα χρονικό της εμφάνισης και εξέλιξης της θεατρικής διασκέδασης στην παραπάνω περιοχή από τα πρώτα της βήματα στα μέσα της δεκαετίας του 1920 έως την είσοδο της χώρας στο Β' Παγκό-

---

<sup>1</sup> Ως εργατική τάξη εδώ δεν εννοούμε μόνον όσους δούλευαν στο λιμάνι και τις βιομηχανίες του Πειραιά αλλά, γενικότερα, τους παραγωγικά εργαζόμενους μισθωτούς. Δίπλα σ' αυτούς υπήρχαν οι περιστασιακοί προλετάριοι και μεροκαματιάρηδες της άτυπης οικονομίας. Η μικροαστική τάξη περιλάμβανε μικροεπιχειρηματίες, βιοτέχνες, μαγαζάτορες και, από ένα σημείο κι έπειτα, υπάλληλους του τριτογενούς τομέα. Οι μικροαστοί μαζί με την εργατική τάξη αποτελούσαν τα λαϊκά στρώματα. Βλ. Λεοντίδου (2013: 35-36, 216-17) και ιδίως Ποταμιάνος (2017: 10-27).

σμιο Πόλεμο· και, στη συνέχεια, να επιχειρήσει να αναλύσει τις σημαντικότερες πτυχές της. Η επιλογή του παραπάνω θέματος ως ερευνητικού αντικειμένου υπακούει πρώτα απ' όλα σε ένα σοβαρό ιστοριογραφικό κενό: αν και έχει υποστηριχθεί ότι αυτοί οι αποκλεισμένοι προσφυγικοί συνοικισμοί στάθηκαν σημαντικοί για τη μουσική και τη μαγειρική τέχνη δεν έχουν ερευνηθεί οι σχέσεις τους με την τέχνη του θεάτρου. «Μα υπήρχε; Υπήρχε θέατρο κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, στην Κοκκινιά, στη Δραπετσώνα ή στα Ταμπούρια;». Αυτό ήταν το εύλογο ερώτημα φίλων, συναδέλφων και φοιτητών όποτε συζητούσα μαζί τους τη νέα μου ερευνητική περιπέτεια. Αρχικά, αυτό ήταν άλλωστε και το δικό μου ερώτημα. Οι πρώτες επιλεκτικές 'γεωτρήσεις' ήταν ενθαρρυντικές: αποκάλυπταν μια έντονη θεατρική ζωή και μάλιστα από τα πρώτα χρόνια της προσφυγικής εγκατάστασης. Στη συνέχεια, όμως, η εξόρυξη του σχετικού ιστορικού πλούτου αποδείχτηκε πολύ χρονοβόρα διαδικασία (μεταξύ άλλων, επειδή συνέπεσε με την επιδημία του κορωνοϊού). Σίγουρα, υπάρχει ακόμα μπόλικο αθησαύριστο υλικό σε ιδιωτικά αρχεία ή/και βιβλιοθήκες συλλόγων του Πειραιά και των συνοικιών του. Επειδή όμως τα υπάρχοντα τεκμήρια διαμόρφωναν μια εικόνα για το ζήτημα, έκρινα ότι η πρώτη 'επίσκεψη' στην ερευνητική αυτή περιοχή είχε ολοκληρώσει, κατά κάποιο τρόπο, τους στόχους της.

Το υπό εξέταση ιστορικό φαινόμενο ανήκει σ' εκείνες τις, ομολογουμένως γοητευτικές, περιπτώσεις όπου η ένδεια, η απώλεια ή ακόμα και η απόλυτη σιωπή των πηγών δεν σημαίνουν σπανιότητα ή απουσία γεγονότων. Ένας ιστορικός θεάτρου είναι *ex officio* μαθημένος στην απώλεια των εφήμερων παραστάσεων που μελετά. Ακόμα περισσότερο, γνωρίζει ότι οι σιωπές είναι 'εύγλωττες', συχνά όμως κρύβουν παγίδες: όταν σπανίζουν ή εκλείπουν τα τεκμήρια, προθυμοποιούνται να καταλάβουν το κενό ευφάνταστα θεωρητικά σχήματα. Τα όρια της αυθαιρεσίας γίνονται τότε πολύ δυσδιάκριτα. Δεν χωρά αμφιβολία, ότι τα θεωρητικά εργαλεία, όπως και η μελέτη ανάλογων φαινομένων σε άλλες εποχές ή κοινωνίες, ανή-

κουν στις βασικές προϋποθέσεις κάθε ιστορικής έρευνας· υπό τον όρο, ωστόσο, να μην χειραγωγούν το υλικό. Η παρούσα εργασία, πάντως, οφείλει πολλά σε μελέτες ξένων θεατρολόγων αλλά και κοινωνιολόγων που μελέτησαν τα γούστα και τις τέχνες στο μαζικό πολιτισμό του Μεσοπολέμου.

Η μελέτη του θεάτρου σε συνάρτηση με το μαζικό πολιτισμό συνδέεται με μια ακόμα απόφαση – ομολογουμένως δύσκολη για τον γράφοντα: να συμπεριλάβει στην έρευνα και την εξέταση του σινεμά. Να χαρτογραφηθεί δηλαδή και η κινηματογραφική διασκέδαση των προσφύγων. Αν και πρόκειται σαφώς για δύο διαφορετικές τέχνες και δύο διαφορετικές επιστημονικές πειθαρχίες, δεν μπορούμε να μη λάβουμε υπόψη ότι συγκροτούσαν από κοινού την πιάτσα των δημόσιων θεαμάτων των συνοικισμών· ότι αποτελούσαν συγκινωνούνται δοχεία (στα οποία, άλλωστε, εργάστηκαν συχνά οι ίδιοι ηθοποιοί, σκηνοθέτες ή συγγραφείς). Όροι της εποχής όπως ‘κινηματοθέατρο’ ή ‘Σινέ-Βαριετέ’ δηλώνουν ίσως από μόνοι τους την ανάγκη της συμπερίληψης του σινεμά. Πέρα απ’ αυτό, μια μελέτη του μεσοπολεμικού θεάτρου (αν, τουλάχιστον, επιθυμεί να διατηρεί μια στοιχειώδη επαφή με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής) δεν μπορεί να μη λάβει υπόψη, λιγότερο ή περισσότερο, την εγκαθίδρυση της αυτοκρατορίας της έβδομης τέχνης στην ελληνική κοινωνία. Θα πρέπει πάντως να ξεκαθαριστεί, ευθύς εξ’ αρχής, ότι η συμπερίληψη έγινε με γνώμονα την καλύτερη κατανόηση της ψυχαγωγίας στον χώρο του θεάματος· δεν φιλοδοξεί σε καμιά περίπτωση να μπει σε ξένα χωράφια. Το σχετικό υλικό που συγκεντρώθηκε και παρουσιάζεται εδώ ίσως φανεί χρήσιμο στους ιστορικούς και κοινωνικούς επιστήμονες που μελετούν τις τύχες του κινηματογράφου στην Ελλάδα.

Η απόφαση να μελετηθεί η θεατρική και κινηματογραφική διασκέδαση σε συνάρτηση προς την εισβολή της μαζικής και φαμπρικαρισμένης τέχνης στο Μεσοπόλεμο συνδέεται μ’ ένα ακόμα ιστοριογραφικό ζήτημα: μάς δίνει τη δυνατότητα να απομακρυνθούμε από το παρωχημένο ιστοριογραφικό μοντέλο της θετικιστικής και προσωποκεντρικής ιστορίας

– που δυστυχώς, ευδοκιμεί ακόμα στις εγχώριες θεατρικές σπουδές. Ως γνωστόν, ήδη από την εποχή του Μεσοπολέμου, κορυφαίοι σκηνοθέτες (όπως ο Βζέβολοντ Μεγερχόλντ, ο Σεργκί Αϊζενστάιν, ο Έρβιν Πισκάτορ, ο Μπέρτολτ Μπρεχτ αλλά και ο Ζακ Κοπώ) υποδείκνυαν την ανάγκη μετατόπισης του κέντρου βάρους στη μελέτη της τέχνης του θεάτρου από τους ‘δημιουργούς’ της παράστασης στους θεατές. Η ανάδυση της μελέτης του θεατρικού κοινού ως συν-δημιουργού της παράστασης οδήγησε στη συνέχεια σ’ ένα συνεχή διάλογο με ανάλογες εξελίξεις στις κοινωνικές επιστήμες (Bennett 1998: 9-10). Η παράσταση δεν αντιμετωπιζόταν πλέον ως ένα «ερμητικά κλειστό δημιούργημα» που έδινε στο κοινό τον άχαρο, παθητικό ρόλο του αποδέκτη ενός μηνύματος. Ο αποδέκτης, αντίθετα, ήταν ένας «ενεργητικός παραγωγός νοημάτων» (Bennett 1998: 30).

Οι παραπάνω προβληματισμοί αναδύθηκαν την ίδια περίπου εποχή με τον όρο ‘μαζική κουλτούρα’. Η φράση αυτή γεννήθηκε σε συζητήσεις γύρω από την προπαγάνδα και την άνοδο των αυταρχικών καθεστώτων, το σινεμά και το ραδιόφωνο λίγο πριν ξεσπάσει ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος (Brantlinger 1999: 26). Έναν περίπου αιώνα αργότερα, βιώνοντας τις επιπτώσεις της τελευταίας τεχνολογικής επανάστασης, μπορούμε ίσως να προβληματιστούμε με νέα δεδομένα πάνω στις μεσοπολεμικές εξελίξεις. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, δεν είναι δυνατόν να συνεχίζουμε να μελετάμε το μεσοπολεμικό μας θέατρο με όρους του 19ου αιώνα.

Η αλλαγή μπορεί, ενδεχομένως, να ξεκινήσει εάν στρέψουμε τον ερευνητικό μας βλέμμα όχι μόνο προς το κοινό (θεατρικό και κινηματογραφικό) αλλά και σε περιοχές απομακρυσμένες από την ‘επίσημη’ ιστορία του ελληνικού θεάτρου – δηλαδή, την ιστορία του αθηναϊκού θεάτρου. Αυτό που προτείνω εδώ είναι η μελέτη του τρόπου με τον οποίο οι πρόσφυγες, ως ιστορικά υποκείμενα, διασκέδαζαν στα θέατρα και τα σινεμά των μεσοπολεμικών πειραϊκών συνοικιών. Γιατί όμως οι πρόσφυγες και όχι μια άλλη κοινωνική ομάδα; Καταρχάς επειδή ο προσφυγικός κόσμος των πειραϊκών

συνοικιών συνιστούσε χωροταξικά ένα ‘παράλληλο σύμπαν’, κοινότητες που δημιούργησαν τη δική τους θεατρική και κινηματογραφική ζωή. Η ζωή αυτή αποτέλεσε τμήμα μιας ευρύτερης και εξαιρετικά περίπλοκης, ιστορικής διεργασίας: της συγκρότησης της προσφυγικής ταυτότητας. Επιπλέον, ως προς τον ιστορικό χρόνο, η Μικρασιατική Καταστροφή δεν αποτελεί απλά μια τομή «αλλά ρήξη στην κυριολεξία, δηλαδή βίαιη διάσπαση της συνέχειας» (Μαυρογορδάτος 2017: 24). Το προσφυγικό αποτέλεσε τόσο κεντρικό ζήτημα στο Μεσοπόλεμο και καθόρισε σε τόσο μεγάλο βαθμό τη διαμόρφωση της ελληνικής κοινωνίας για δεκαετίες ώστε δεν μπορεί πραγματικά να μελετήσει κανείς το ελληνικό θέατρο χωρίς να λάβει υπόψη του αυτό το συλλογικό τραύμα· χωρίς, τουλάχιστον, να εξοικειωθεί κάπως με τις διασκεδάσεις εκείνες που προέρχονταν από κοινωνίες περιθωριοποιημένες με ταξικά και εθνοτικά κριτήρια. Το παραπάνω εγχείρημα στάθηκε εφικτό εξαιτίας της δημοσίευσης των πορισμάτων πρόσφατων ερευνών που θεμελίωσαν τη μελέτη των πειραϊκών προσφυγικών και εργατικών συνοικισμών (ΕΜΠ/ΕΙΕ, Κυραμαργιού, Μπαφούνη-Μέλιος, Μπελαβίλας, Παπαθανασοπούλου κ.ά.).

Η περιθωριοποίηση και ο αποκλεισμός δημιουργούν πολλά, σοβαρά και χρόνια προβλήματα. Καταρχήν ανακυκλώνονται, ανακυκλώνουν, δηλαδή, όλες εκείνες τις προκαταλήψεις που οδήγησαν και οδηγούν ολάκερες κοινωνικές ομάδες στα πιο πηχτά σκοτάδια της ιστορίας με τη ρητή ή άρρητη συνοπτική ταξινομική περιγραφή: ανάξιες λόγου. Για την ακρίβεια, ανάξιες, σύμφωνα με τα κριτήρια του εκάστοτε κυρίαρχου ηγεμονικού λόγου· ενός αξιολογικού μοντέλου που ταξινομεί τα ιστορικά φαινόμενα ως εξελικτικά στάδια προόδου που οδηγούν στο δικό του κανόνα (Davis & Emeljanow 2001: 95). Όμως, «από την πλευρά των καταπιεσμένων το παρελθόν δεν είναι μια βαθμιαία συσώρευση κατακτήσεων, όπως στην ‘προοδευτική’ ιστοριογραφία, αλλά μάλλον μια ατέλειωτη σειρά από καταστροφικές ήττες» (Löwy 2004: 84).

Από τη στιγμή που ο ιστορικός δεν υιοθετεί την ‘ηγεμονική’ οπτική γωνία, τα πρόσωπα και τα γεγονότα του παρελ-



θόντος αποκτούν διαφορετικά μεγέθη και ποιότητες. Όταν, ας πούμε, συνδυάζουμε τις λέξεις 'θέατρο' και 'Πειραιάς' το μυαλό μας πηγαίνει σχεδόν αυτόματα στο μνημειώδες κτίριο του Δημοτικού Θεάτρου στο κέντρο της πόλης, χωρίς, φυσικά, να υποψιαζόμαστε ότι έχουμε ήδη πέσει θύματα μιας ορισμένης προκατάληψης – καθώς και της παραμόρφωσης που αυτή συνεπάγεται. Με λίγα λόγια, η μελέτη της συνοικιακής θεατρικής ζωής δεν έχει απασχολήσει την ιστορική έρευνα επειδή απλά θεωρείται κατώτερη και καθυστερημένη, θλιβερό και οπισθοδρομικό κακέκτυπο του αθηναϊκού προτύπου. Μάλιστα, ιδίως για έναν ιστορικό του θεάτρου, ακόμα μεγαλύτερο ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι το κανονιστικό αυτό πρότυπο είναι λογοτεχνικής και όχι θεατρικής τάξης. Εκπορεύεται, δηλαδή, από την παραδοσιακή εκείνη αντίληψη που αντιμετωπίζει το θέατρο ως παρακλάδι της δραματικής ποίησης.

Η απάντηση λοιπόν στο αρχικό ερώτημα, εάν υπήρχε, δηλαδή, θέατρο και σινεμά στον προσφυγικό Πειραιά του Μεσοπολέμου εξαρτάται από το τι θέλει να βρει κανείς στο παρελθόν. Όσοι αναγνώστες περιμένουν ότι η ανά χειράς μελέτη θα φέρει στο φως πολύτιμους καλλιτεχνικούς λίθους θα πρέπει μάλλον να σταματήσουν κάπου εδώ την ανάγνωση και, αν είναι τυχεροί, να επιστρέψουν το μελέτημα στο ράφι του βιβλιοπωλείου. Αν ανήκουν σ' αυτούς που προσπαθούν να καταλάβουν πώς διασκέδαζαν οι πρόσφυγες στα μεσοπολεμικά θέατρα και σινεμά των πειραιϊκών συνοικιών ας συνεχίσουν· και ίσως ανταμειφθούν για τον κόπο τους με λίγες στάλες περισσότερης συλλογικής αυτογνωσίας.





ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

---

Ως γνωστόν, οι υπηρεσίες που σχετίζονται με την παιδεία και την έρευνα σ' αυτή τη χώρα λειτουργούν σύμφωνα με το τελευταίο άρθρο του Συντάγματός της: επαφίενται στον πατριωτισμό κάποιων Ελλήνων και Ελληνίδων εργαζομένων. Τύχη αγαθή, οι ανάγκες της έρευνας αυτής με οδήγησαν σε τέτοιες 'πατριωτικές' μορφές: στην παλιά και πολύτιμη συνεργάτιδα Κωνσταντίνα Γεωργιάδη από το Αρχείο Θεατρολογίας του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του Ι.Τ.Ε. (Ρέθυμνο)· στους ακαταπόνητους Λίτσα Μπαφούνη και Κώστα Κουρμουλάκη από το ανεκτίμητο Ιστορικό Αρχείο του Δήμου Πειραιά· και στη χαρισματική Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, υπεύθυνη του Τμήματος Παραστατικών Τεχνών του Ε.Λ.Ι.Α. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω το προσωπικό της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Θεσσαλονίκης, του παλιού αναγνωστηρίου της Εθνικής Βιβλιοθήκης, των Γ.Α.Κ. καθώς και τη διεύθυνση της Βιβλιοθήκης του 3<sup>ου</sup> Γενικού Λυκείου Νίκαιας.

Με την επαναλειτουργία του Θεατρικού Μουσείου να συναγωνίζεται πλέον με αξιώσεις (στην κατηγορία του πιο σύντομου ανέκδοτου) τα εγκαίνια του Μετρό Θεσσαλονίκης, έπρεπε, ως ιστορικός του θεάτρου, να στηριχτώ αποκλειστικά σε άλλα αρχεία και βιβλιοθήκες. Έτσι, κατά τη διάρκεια της πανδημίας, είχα την ευκαιρία να εκτιμήσω τις προόδους που έχουν συντελεστεί τα τελευταία χρόνια στις ψηφιακές συλλογές αρχαιακού υλικού, βιβλίων, περιοδικών και εφημερίδων. Μόνον οι παλιότερες 'σειρές' ερευνητών μπορούν να αξιολογήσουν το μέγεθος και τη σημασία αυτής της επανάστασης που επιτρέπει πλέον ένας σημαντικός όγκος της έρευνας να γίνεται από τον προσωπικό τους υπολογιστή. Ξεχωριστή αναφορά, πάντως, θα πρέπει να γίνει στον θησαυρό που έχει αναρτήσει στην ιστοσελίδα του το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών· και ιδιαίτερες ευχαριστίες θέλω να εκφράσω στην Ιωάννα Πετροπούλου που μοιράστηκε μαζί μου πολύτιμες πληροφορίες και γνώσεις.

Ακόμα κι έτσι, όμως, η εργασία αυτή δεν θα μπορούσε να ολοκληρωθεί χωρίς τη συνδρομή συναδέλφων και φίλων· ακό-

μα και φίλων του Facebook, όπως ο Κυριάκος Νικολαΐδης, ο Πάρις Λιάτσος κι ο Μανώλης Καπάνταης (από την ομάδα «Από την Κοκκινιά στη Νίκαια»). Τους ευχαριστώ όλους και ιδιαίτερα τον Γιώργο Βεράνη που, στις δύσκολες μέρες της καραντίνας, μου εμπιστευθήκε υλικό από το προσωπικό του αρχείο. Ευχαριστώ επίσης τον Κοκκινιώτη ερευνητή Βασίλη Βασιλειάδη.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης σε συνάδελφους και συναδέλφισσες της ιστορίας και της θεατρολογίας που συνέδραμαν και στήριξαν ποικιλοτρόπως: Έφη Βαφειάδη, Κωστά-ντζα Γεωργακάκη, Λιζιάνα Δελβερούδη, Αντρέα Δημητριάδη, Ξανθή Ζαχαριάδου, Βασίλη Καρδάση, Ελένη Κυραμαργιού, Πλάτωνα Μαυρομούστακο, Νίκο Μπελαβίλα, Ιωάννα Παπαγεωργίου, Κυριακή Παπαθανασοπούλου, Αγήδα Παπαστεφανάκη, Ιουλία Πιπινιά, Αλέξη Πολίτη, Εύη Προύσαλη, Άννα Σταυρακοπούλου, Παναγιώτα Σωτήρχου και Θόδωρο Χατζηπανταζή. Κυρίως, όμως, είμαι ευγνώμων στη Βάνια Παπανικολάου για την ακούραστη προθυμία της και την εμπιστοσύνη της.

Οι καλοί φίλοι φαίνονται στα δύσκολα. Ισχύει· καταρχάς, για την περίπτωση της φίλης Σοφίας Γεωργιάδου που άφησε για λίγο την Άλγεβρα και τη Γεωμετρία και βρέθηκε να φωτογραφίζει άρθρα μεσοπολεμικών εφημερίδων. Κυρίως, όμως, ισχύει για τους παλιόφιλους Χρήστο Ζαφειρόπουλο, Στέλιο Κυμιωνή, Βαγγέλη Λαγό και Μιχάλη Παπανικολάου για τις συζητήσεις, τα σχόλια και τις παρατηρήσεις τους.

Η αλήθεια είναι, πάντως, ότι δεν θα μπορούσα να έχω πληκτρολογήσει ούτε μισή αράδα αυτού του βιβλίου χωρίς τη συνεργασία ενός σπουδαίου ιατρικού team που με στήριξε τα τελευταία χρόνια: θα ήθελα λοιπόν να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην έξοχη γιατρό μου Μαίρη Μποσταντζοπούλου καθώς και στους εξαιρετικούς προπονητές μου Σπύρο Βιζιργιανάκη και Δημήτρη Ανδρίκο.

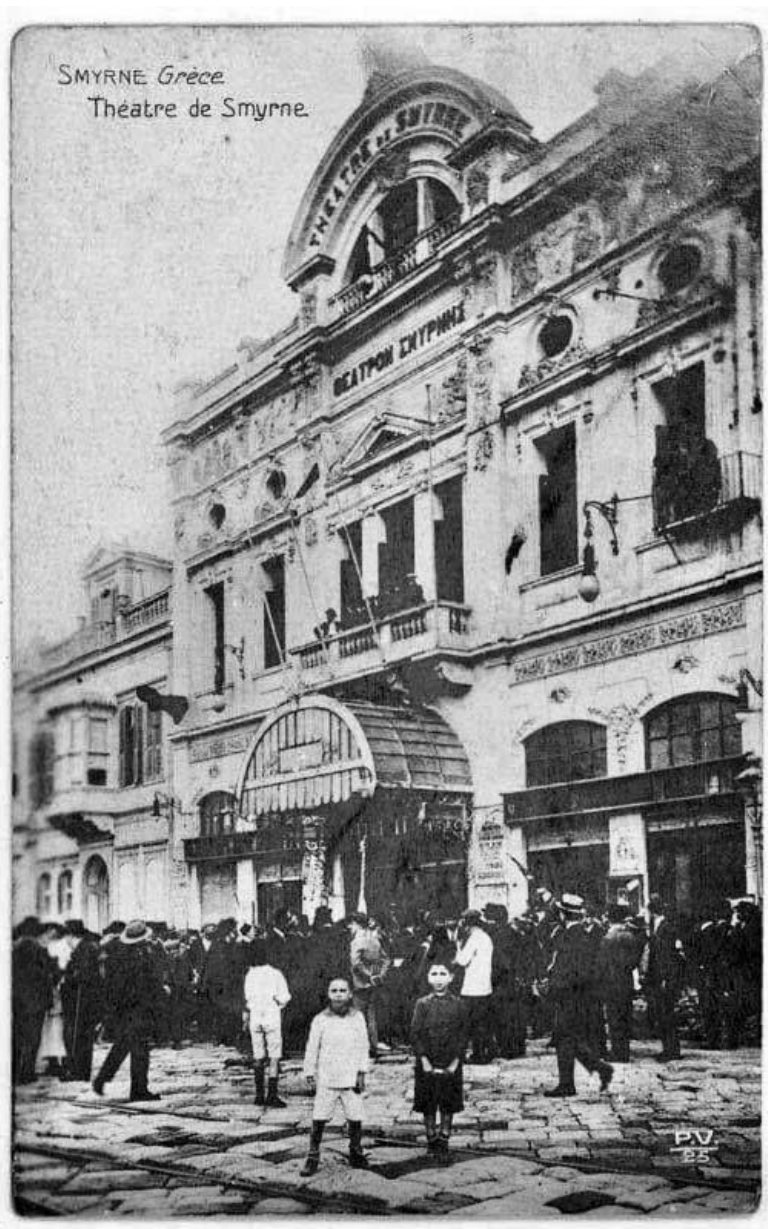
Το μελέτημα κυκλοφόρησε για πρώτη φορά τον Δεκέμβριο του 2023. Χάρη στη στήριξη του Ι. Μ. Σ. / Ι. Τ. Ε. συμπεριλή-

φθηκε στο εκδοτικό του πρόγραμμα και παρουσιάζεται εδώ σε νέα, επαυξημένη και βελτιωμένη έκδοση. Είμαι ευγνώμων γι' αυτό στην Κωνσταντίνα Γεωργιάδη καθώς και στη διευθύντρια του Ι.Μ.Σ. Τζελίνα Χαρλαύτη.

Πάνω απ' όλους, όμως, είμαι ευγνώμων, κατά σειρά εμφάνισης: στη Θωμαή, στο Νικόλα, στη Μαρίκα και στην Κανέλλα που, παραδόξως, εξακολουθούν και με αντέχουν.

# ΜΕΡΟΣ Α΄

---



**Εικόνα 1.** Θέατρον Σμύρνης (1910). «100 χρόνια από την πυρπόληση της Σμύρνης», *Εθνικός Κήρυξ*, 24 Σεπ. 2022, <https://www.ekirikas.com/100-chronia-apo-tin-pyrpolisi-tis-smyrnis/> Πηγή: Αλέξανδρος Κιτροέφ.



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

---

**Στη Μικρά Ασία  
Οι θεατρικές εμπειρίες  
των προσφύγων**

Κάθε συζήτηση για τη θεατρική και κινηματογραφική κίνηση που αναπτύχθηκε στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου οφείλει να λάβει υπόψη της δύο, τουλάχιστον, βασικούς παράγοντες: (1) τις θεατρικές και κινηματογραφικές εμπειρίες που κουβαλούσαν μαζί τους οι Μικρασιάτες πρόσφυγες.<sup>2</sup> και (2) την κατάσταση που επικρατούσε στο ελληνικό θέατρο και στο ελληνικό σινεμά στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1920. Ιδιαίτερα δε εκείνα τα χαρακτηριστικά που είχε η θεατρική και κινηματογραφική διασκέδαση στην περιοχή υποδοχής που μας ενδιαφέρει: τον Πειραιά.

Και οι δύο παράγοντες παρουσιάζουν σοβαρά προβλήματα σε όποιον μελετητή επιχειρήσει να τους περιγράψει έστω και στοιχειωδώς. Με εξαίρεση ίσως την Κωνσταντινούπολη, απουσιάζει μια γενική αλλά επιστημονικά έγκυρη αποτύπωση της κατάστασης του ελληνικού θεάτρου στις πόλεις της Μικράς Ασίας μετά το 1897 (ιδίως περιοχών όπως ο Μικρασιατικός Πόντος).<sup>3</sup> Η δε διείσδυση του κινηματογράφου στις ελληνικές κοινότητες της Μικράς Ασίας, απ' όσο γνωρίζω, δεν έχει ακόμα καν χαρτογραφηθεί. Η εικόνα είναι ελαφρώς καλύτερη για τη σκηνή και την οθόνη στον ελληνικό Μεσοπόλεμο, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι και εδώ δεν περισσεύουν τα σοβαρά κενά σε πολλούς τομείς. Η γνώση μας, φερ' ειπείν για το θεατρικό και κινηματογραφικό Πειραιά μετά το

<sup>2</sup> Όπως γενικότερα, άλλωστε, «η μελέτη των συνθηκών της εγκατάστασης στον ελλαδικό χώρο έχει άμεση σχέση με το παρελθόν» που είχαν οι πρόσφυγες «στη μικρασιατική γη» (Κουρουπού – Μπαλτά 1992: 17).

<sup>3</sup> Το έτος 1897 είναι η τελευταία χρόνια που έχει καταγραφεί με πληρότητα η θεατρική κίνηση στις κοινότητες του ελληνισμού στην ευρύτερη μεσογειακή λεκάνη της Ανατολής και στον Εύξεινο πόντο από το ερευνητικό πρόγραμμα του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας) (Χατζηπανταζής 2012: passim). Υπάρχουν, φυσικά, μελέτες για επιμέρους περιοχές που μπορεί να αξιοποιήσει κανείς όπως εκείνες της Σταματοπούλου-Βασιλάκου (2005 και 2006: passim).

1922 δεν είναι καν στοιχειώδης. Η κατάσταση αυτή συνδέεται με συσσωρευμένα προβλήματα που έχουν δημιουργήσει όλες εκείνες οι προκαταλήψεις της θεατρικής ιστοριογραφίας που θίξαμε στην εισαγωγή της παρούσας μελέτης.

Συνήθως, η επιστημονική άγνοια πάει χέρι-χέρι με μια σειρά από βολικά στερεότυπα που, για συγκεκριμένους ιστορικούς λόγους, έχουν αποδειχτεί αρκετά ανθεκτικά στο πέρας του χρόνου. Τέτοιο είναι, για παράδειγμα, εκείνο που αντιμετωπίζει τους πρόσφυγες ως κατεξοχήν φορείς αστικού εκσυγχρονισμού που συνέβαλαν καταλυτικά στην ανάπτυξη της εγχώριας επιχειρηματικότητας.<sup>4</sup> Όπως υπάρχει και το αντίθετο: η φιγούρα του Ανατολίτη πρόσφυγα ως εκπροσώπου μιας εναλλακτικής «λαϊκής κουλτούρας» της πόλης που αντιστεκόταν (μέσω του ρεμπέτικου ή του Καραγκιόζη) στον εξευρωπαϊσμό που επιχειρούσαν να του επιβάλλουν (Λεοντίδου 2013: 242-43, Αναγνωστοπούλου 2006: 260-61). Είτε το αφήγημα επιμένει στη φιγούρα του πιονέρου είτε σ' εκείνη του αποσυνάγωγου υπακούει περισσότερο σε έτοιμα ιδεολογικά σχήματα και λιγότερο σε μετρήσεις και τεκμήρια (Κωστής 1992: 45).

Με βάση τον πληθυσμό των προσφύγων (σύμφωνα με την απογραφή του 1928), οι τρεις βασικές περιοχές που ενδιαφέρουν εδώ είναι η Κωνσταντινούπολη (39.458 πρόσφυγες, 3,22% του συνόλου των προσφύγων), ο Πόντος (182.169 πρόσφυγες, 14,89%) και η κυρίως Μ. Ασία με ναυαρχίδα την Σμύρνη (Ιωνία, Αιολίδα, Καππαδοχία κ.λπ., 626.954 πρόσφυγες 51,26%)<sup>5</sup>. Ιδιαίτερα για τον Πειραιά, το 1928 υπήρχαν 95.000 πρόσφυγες εκ των οποίων το 80% ήταν Μικρασιάτες, το 7% Πόντιοι και το 7% Κωνσταντινουπολίτες (Μπελαβίλας

<sup>4</sup> Ενδεικτικά βλ. την κριτική της Μπαλτά στην παραπάνω άποψη (2006: 102-03).

<sup>5</sup> ΓΣΥΕ 1930: 41. Δεν συμπεριλαμβάνονται οι περιοχές της Θράκης και του Καυκάσου καθώς και οι λιγοστοί αριθμητικά πληθυσμοί από τη Βουλγαρία, τη Ρωσία, τη Ρουμανία κ.λπ. Για το τεράστιο πρόβλημα των απογραφών και δημογραφικών μελετών βλ. Kitromilides & Alexandris 1984: 9-44.

2021: 313). Η κοινωνική τους προέλευση είναι μόνον σε πολύ γενικές γραμμές γνωστή. Σύμφωνα με τις εκθέσεις της Κοινωνίας των Εθνών, οι Έλληνες της Μικράς Ασίας και της Πόλης, προέρχονταν από αστικές και περιαστικές περιοχές και εκπροσωπούσαν όλες τις τάξεις. Αντίθετα, οι Θρακιώτες ή οι Έλληνες του Καυκάσου και του Πόντου «ήταν στην πλειοψηφία τους πληθυσμός αγροτικός» (Πιζάνιας 1993: 119-120).

Σ' αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρήσουμε, πατώντας σε έδαφος όχι και τόσο στέρεο, να ανιχνεύσουμε τις θεατρικές καταβολές των προσφύγων από τις τρεις παραπάνω περιοχές προέλευσης. Φυσικά, στόχος του εγχειρήματος δεν είναι σε καμιά περίπτωση μια εξιστόρηση της παρουσίας του ελληνικού θεάτρου στην Πόλη, τον Πόντο ή τη Σμύρνη. Στόχος είναι να αποκτήσει ο αναγνώστης μια γενική εικόνα ορισμένων βασικών χαρακτηριστικών της ελληνικής θεατρικής ζωής στη Μικρά Ασία πριν το 1922.

## ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗ ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ

Αν και οι πρόσφυγες που κατέφτασαν στην Ελλάδα από την Πόλη (λίγο πριν ή λίγο μετά την Καταστροφή) ήταν συγκριτικά λίγοι, δεν πρέπει να ξεχνάμε τον πρωταγωνιστικό ρόλο που διαδραμάτισε η οθωμανική πρωτεύουσα στη διαμόρφωση του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου μετά το Χάτι Χουμαγιούν (1856).<sup>6</sup> Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι, ακόμα και στα 1914, η ελληνική κοινότητα της Κωνσταντινούπολης συναγω-

<sup>6</sup> Όπως σημειώνει ο Χατζηπανταζής, η δημοσίευση του μεταρρυθμιστικού διατάγματος «δεκαπλασίασε μέσα σε μια νύχτα το κοινό των ελληνικών θιάσων και χάρισε στην ελληνική αγορά θεάματος και ψυχαγωγίας την κρίσιμη εκείνη μάζα θεατών που θα της επέτρεπε να επιβιώσει και να αναπτυχτεί»· αρκεί να «σκεφτεί κανείς ότι μόνο η Κωνσταντινούπολη είχε στα χρόνια αυτά πενταπλάσιο περίπου ελληνικό πληθυσμό από εκείνον της Αθήνας» (2002: 122).

νιζόταν σε πληθυσμό εκείνον της Αθήνας.<sup>7</sup> Στην περίπτωση δε της περιοχής της ‘άπιστης Σμύρνης’ (του δεύτερου βασικού πυλώνα του ελληνικού θεάτρου το 19ο αιώνα), η οικονομική της ακμή ήρθε ως αποτέλεσμα των πυκνών μεταναστεύσεων ελληνικών πληθυσμών από τη νησιωτική και ηπειρωτική Ελλάδα – καθώς και από χριστιανικές κοινότητες της Καππαδοκίας (Kitromilides & Alexandris 1984: 12). Το 1906, σε σύνολο 275.000 κατοίκων ζούσαν 135.080 Έλληνες και το 1914, σε σύνολο 270.000 κατοίκων οι 140.000 ήταν Έλληνες.<sup>8</sup> Το ζήτημα περιπλέκεται αν συμπεριλάβει κανείς τα ποιοτικά χαρακτηριστικά που διαμόρφωναν αυτές τις δύο πολυπληθείς θεατρικές αγορές: επρόκειτο ίσως για το πιο νεωτερικό τμήμα του μικρασιατικού ελληνισμού, συγκεντρωμένο γύρω από τις πόλεις – χωρίς αυτό να σημαίνει ότι τα νεωτερικά στοιχεία επικρατούσαν σ’ αυτές (Kitromilides & Alexandris 1984: 13). Η θεατρική πιάτσα του Πόντου δεν μπορεί φυσικά να συγκριθεί μ’ εκείνες των δύο μητροπόλεων του ελληνισμού στην Ανατολή. Μπορεί, ωστόσο, να σταθεί χρήσιμη για τα σχέδια μας: δίνει τη δυνατότητα να σχηματίσουμε μια εικόνα για πιο απομακρυσμένες και μικρότερες αλλά δυναμικές αγορές, όπως εκείνη της Τραπεζούντας· ή για ημιαστικές και περιαστικές κοινότητες που ζούσαν μακριά από μεγάλες πόλεις. Είναι χαρακτηριστικό, πάντως, ότι, για το διάστημα 1838-1896, το ερευνητικό πρόγραμμα του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών έχει καταγράψει τρεις μόλις μικρασιατικές

<sup>7</sup> Η Κωνσταντινούπολη γνώρισε μια θεαματική αύξηση του πληθυσμού της από 500 περίπου χιλιάδες στη δεκαετία του 1850 σε 874.000 το 1885 για να ξεπεράσει το ένα εκατομμύριο στο γύρισμα του αιώνα. Ο μη-μουσουλμανικός πληθυσμός της πόλης, όμως (Έλληνες, στην πλειονότητά του, καθώς επίσης Αρμένιοι και Εβραίοι), παρουσίασε σταδιακή συρρίκνωση: από 489.000 το 1885 σε 350.000 το 1914 (Duben & Behar 1991: 25). Ακόμα κι έτσι, πάντως, η Αθήνα είχε πληθυσμό 175.430 κατοίκους στην απογραφή του 1907 και 292.991 σ’ εκείνη του 1920 (Χωματιανός 1909: 4, Διεύθυνσις Στατιστικής 1921: 48).

<sup>8</sup> Αντίστοιχα, απογραφή που έγινε το 1912 στην ευρύτερη επαρχία (σαντζάκι) της Σμύρνης κατέγραψε 449.044 Έλληνες σε σύνολο 754.046 κατοίκων (Λαμφίδης 2009: 55-80).

πόλεις στις οποίες γνωρίζουμε τεκμηριωμένα ότι περιόδευαν ελληνικοί θίασοι: το Αϊδίνι, το Αϊβαλί και την Τραπεζούντα.<sup>9</sup>

\*\*\*

Κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα, το θεατρικό κέντρο του ελληνισμού είχε μεταφερθεί ανεπιστρεπτί στην πρωτεύουσα του ελληνικού βασιλείου (όπως είχε συμβεί νωρίτερα και με το εκδοτικό κέντρο). Όσο και αν η Πόλη κι η Σμύρνη παρέμεναν πολύ σημαντικές πιάτσες για τους ελληνικούς θιάσους οι αθηναϊκές εξελίξεις ήταν πλέον εκείνες που καθόριζαν τις τύχες του ελληνικού θεάτρου. Οι δύο μητροπόλεις του ελληνισμού στην Ανατολή είχαν αναμφίβολα πλούσια θεατρική ζωή. Βασική προτεραιότητα όμως ήταν να στηρίξουν τους θιάσους που έρχονταν από την πρωτεύουσα της Μητέρας-Ελλάδας. Για τις ελληνικές κοινότητες αυτή η επιλογή ήταν εξάλλου ένα ζωτικό ζήτημα ταυτότητας και, μετά την επανάσταση των Νεοτούρκων το 1908 και τις πολιτικές αναγκαστικού εκτουρκισμού, ίσως και ζήτημα επιβίωσης. Αντιστοίχως, οι ελληνικοί θίασοι ως «σημαιοφόροι και ιεραπόστολοι του εθνισμού» οικοδόμησαν τη δική τους επαγγελματική εδραίωση:

Η πρόσβαση των ελληνικών θιάσων στις κοινότητες των ομογενών του εξωτερικού ξανάδινε στους ηθοποιούς το σημαντικό ρόλο που είχαν αποκτήσει στις προεπαναστατικές παραστάσεις. Τους χάριζε [...] τη δυνατότητα να επικαλούνται την εθνεγερτική τους αποστολή, [...] με την επίκληση των υψηλών καθηκόντων τους στην σφυρηλάτηση της εθνικής συνείδησης και ταυτότητας των θεατών τους. Οργανώνοντας λοιπόν συνεχείς περιο-

<sup>9</sup> Το Αϊβαλί μνημονεύεται για πρώτη φορά ως πιάτσα ελληνικού θιάσου το 1881, όταν το επισκέφτηκε ο θίασος του Μιχαήλ Αρνιωτάκη (Χατζηπανταζής 2012: 450). Μια δεύτερη καταγραφή προέρχεται από το 1888 και αφορά στο θίασο του Ξενοφώντα Ησαΐα που συνέχισε την περιοδεία του στη Μυτιλήνη (Χατζηπανταζής 2012: 618). Για το Αϊδίνι και την Τραπεζούντα βλ. πιο κάτω.

δείες στις μεγάλες αλλά και στις μικρότερες κοι-  
νότητες της αυτοκρατορίας μπορούσαν πλέον να  
εξασφαλίσουν, ακόμη και με ένα πολύ ισχύο δρα-  
ματολόγιο, εργασία σε δωδεκάμηνη βάση. Και να  
εδραιώσουν επιτέλους τον καθαρά επαγγελματι-  
κό χαρακτήρα της τέχνης τους (Χατζηπανταζής  
2014: 228-29).

Παρά τον συνεχώς αυξανόμενο ψυχαγωγικό χαρακτήρα  
του ρεπερτορίου, παρά τα μπουλβάρ και τα κωμειδύλλια,  
τις επιθεωρήσεις και τις οπερέτες ή ακόμα και τα έργα του  
Χένρικ Ίφεν που παρουσίαζαν πλέον οι ελληνικοί θίασοι, η  
«εθνεγερτική αποστολή», σε γενικές γραμμές, συνεχίστηκε  
τουλάχιστον μέχρι τους Βαλκανικούς Πολέμους.



**Εικόνα 2.** Θεατρικό Πρόγραμμα παράστασης του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας*, Πανελλήνιος Δραματικός Θίασος Αλεξιάδου-Παντοπούλου (Θέατρον Οδειον, Κωνσταντινούπολη, 1895). Πηγή: Σταματοπούλου- Βασιλάκου.



Δίπλα στους ελληνικούς θιάσους, οι δύο μεγάλες πόλεις φιλοξενούσαν, βέβαια, και ξένους, καθώς είχαν ενταχθεί από νωρίς σε ευρωπαϊκά δίκτυα περιοδειών, οργανωμένα από ξένους και Έλληνες ατζέντηδες. Το 1912, μάλιστα, η *Αμάλθεια* αισθανόταν την ανάγκη να υπενθυμίσει στο ελληνικό κοινό της Σμύρνης τις εθνικές του υποχρεώσεις:

Τι κρίμα όμως μία Σμύρνη, μία Γκιαούρ Σμύρνη, να είναι πραγματικώς Γκιαούρ δια κάθε Ελληνικόν θησαυρόν! Αν ήτο κανείς ξένος θιάσος, παρευθύς θα έβλεπες τον κόσμον να τρέχη και να σκοτώνεται ποίος να πρωτοκαταλάβη θέσεις [...]. Δεν πηγαίνομεν να θαυμάσωμεν, να υποστηρίξωμεν την ζωήν, την αναγέννησιν, την ψυχήν του μέλλοντος του έθνους μας, διότι ο καθρέπτης της προόδου ενός έθνους είναι το θέατρον. Τόσον εξεφυλίσθημεν λοιπόν;<sup>10</sup>

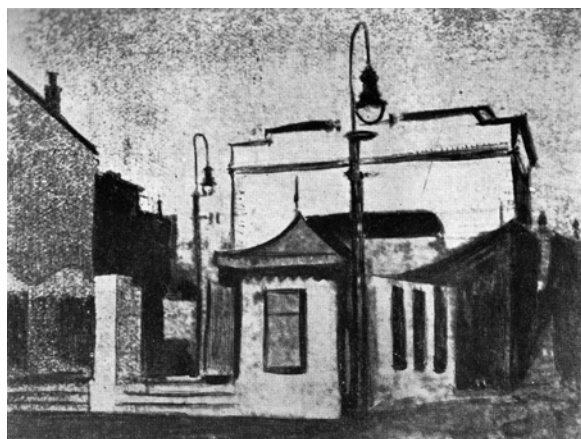
Θα πρέπει, πάντως, να σημειώσουμε ότι, στην περίπτωση της ευρύτερης περιοχής της Σμύρνης, που μάς ενδιαφέρει περισσότερο, η ψυχαγωγική διάσταση του θεάτρου ήταν ίσως πιο έντονη. Ενδεχομένως, επειδή ακριβώς οι πληθυσμοί εδώ προέρχονταν σε μεγάλο βαθμό από την Ελλάδα και πλειοψηφούσαν, η ανάγκη επιβεβαίωσης ή ενίσχυσης της εθνικής ταυτότητας μπορούσε να συμβαδίζει με περισσότερη χαλαρότητα στις διασκέδασεις (όπως το περίφημο «δια τα ελαφρά του ήθη» Κορδελιό).<sup>11</sup> Σε κάθε περίπτωση, η Σμύρνη διέθετε μια πολύ έντονη θεατρική ζωή στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Ο δυναμισμός της αποτυπώθηκε καταρχάς στα δύο νέα κεντρικά θεατρικά κτίρια που προστέθηκαν στα ήδη υπάρχοντα: το θερινό Θέατρο Γκαίυ το 1909 (ή Ίρις, όπως ονομάστηκε αργότερα), δίπλα σε καφενέ και ζυθεστιατόριο

<sup>10</sup> Δ. Γ. Μαρσέλλος, «Ελληνικόν Θέατρον. Ο θιάσος της Κυβέλης και η καλλιτεχνία εν Σμύρνη», *Αμάλθεια*, 8/21 Ιαν. 1912. Για την ξενομανία των Σμυρνίων αστών βλ. του ίδιου «Ελληνικόν Μελόδραμα. Γέλα παληάτσο», *Αμάλθεια*, 18/31 Μαρ. 1912.

<sup>11</sup> Βλ. «Σμυρναϊκά εντυπώσεις», *Το Άστυ* (Αθηνών), 31 Μαΐου 1892, πρβλ. Χατζηπανταζής 2012: 734.



και το περιβόητο χειμερινό Θέατρον Σμύρνης το 1911 στην προκυμαία.<sup>12</sup> Ωστόσο, εξίσου (αν όχι περισσότερο) σημαντική ήταν η θεατρική κίνηση των σμυρναϊκών συνοικιών και προαστίων: στον Μπουρνόβα, την Μπελαβίστα, το Κορδελιό, τα Ταμπάχανα (Αγ. Δημήτριος), τον Μπουτζά, το Κοκάργυαλι κ.ά.



**Εικόνα 3.** Η θεατρική κίνηση στις συνοικίες της Σμύρνης.

Το κομψό θερινό θέατρο Νέα Σκηνή στην κοντινή παραλία της Μπελαβίστα, περιοχή περιπάτου και αναψυχής. Πηγή: Σολομωνίδης.

Το θέατρο στη Σμύρνη (όπως και στην Πόλη) δεν ήταν μια υπόθεση που αφορούσε μόνον τους εξευρωπαϊσμένους μεγαλοαστούς του Μπουρνόβα ούτε περιοριζόταν στο Και (Quais) ή την Μπελαβίστα. Δίπλα στους μεγάλους αθηναϊκούς θιάσους μπουλμπάρ, επιθεώρησης και οπερέτας που επισκέπτονταν την πόλη, υπήρχαν τα μικρότερα, λιγότερο γνωστά και προβεβλημένα στον Τύπο σχήματα, όπως του Πανταζή Δεπάστα, του Νικόλαου Καρδοβίλλη, του Δημήτριου Βερώνη

<sup>12</sup> Από τα παλαιότερα, το πιο γνωστό ήταν «το ευρωπαϊκών προδιαγραφών» Σπόρτιγκ Κλαμπ (είχε ανεγερθεί το 1891 στη θέση του Ολύμπια). Η σύγχρονη βιβλιογραφία θεωρεί το πολυτελές Θέατρον Σμύρνης «ένα από τα ωραιότερα και κομψότερα θέατρα των Βαλκανίων και της Ανατολής» (Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2006: 191-92). Για το Θέατρον Ίρις βλ. Σολομωνίδης 1954: 190-91, 227.

και του Αναστάσιου Απέργη που έπαιζαν «τα λαϊκά εκείνα δράματα, εις τα οποία θριαμβεύει η αρετή και πατάσεται η κακία».<sup>13</sup> Όσο αντιπροσωπευτικό ήταν για τη μεγαλοαστική τάξη της πόλης το «ευρωπαϊκών προδιαγραφών» Θέατρον Σμύρνης άλλο τόσο ήταν για τα λαϊκότερα στρώματα το Θέατρον Ίρις ή, ακόμα περισσότερο, το θέατρο Μέλης του Α. Σκανδάλη. Το τελευταίο άνοιξε τις πύλες του το 1913 στη θέση Τσάι (στη συνοικία της Ευαγγελίστριας) και φιλοξένησε μικρότερης εμβέλειας θιάσους για τους οποίους διαθέτουμε ελάχιστες πληροφορίες (Σολομωνίδης, 1954: 210, 259). Μερικές φορές, η λογοτεχνία, ως πηγή της ιστορίας, είναι πολύ πιο κοντά σ' αυτό που λέγεται πραγματικότητα απ' ό,τι το δημοσιογραφικό ρεπορτάζ. Τέτοια είναι η περίπτωση του μυθιστορήματος του Κοσμά Πολίτη *Στου Χατζηφράγκου*. Ο Συμυρνιός πεζογράφος αναφέρεται σε αρκετές σελίδες στη θεατρική ζωή της «χαμένης πολιτείας». Δίπλα όμως στις παραστάσεις της Αικατερίνης Βερώνη και της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου, δίπλα στην *Φάυστα* και στο Θέατρον της Προκυμαίας δεν παραλείπει να προσφέρει στον αναγνώστη μια γεύση από τις θεατρικές διασκεδάσεις της λαϊκής συνοικίας τη ζωή της οποίας περιγράφει. Και, απαλλαγμένος από φαντασιώσεις μεγαλείου, μεταφέρει τον αναγνώστη του, στα θεάματα του τσίρκου ή στο Βαριετέ και τις αρτίστες του θεάτρου του Λουκά (Πολίτης 1963: 74-75, 125-26, 129, 134-35, 141-42, 207-08, 212).

\*\*\*

Αναφορικά με τον Πόντο, η πρώτη διαπίστωση, σε σχέση με την Πόλη και τη Σμύρνη, είναι η ετεροχρονία. Το πιο σημαντικό αστικό κέντρο της περιοχής, η Τραπεζούντα, απομακρυσμένη γεωγραφικά αλλά με ανεπτυγμένο το ελληνικό εμπορικό στοιχείο, απέκτησε το πρώτο της θέατρο μόλις το

<sup>13</sup> «Θεατρικά», *Αμάλθεια* (Σμύρνης), 10/23 Μαΐου 1912.

1895 «μερίμνη και δαπάνη του κ. Κωνστ. Θεοφυλάκτου».<sup>14</sup> Και, όπως φαίνεται, την ακολούθησε η Πάφρα, το θέατρο της οποίας χτίστηκε μάλλον στο γύρισμα του αιώνα.<sup>15</sup> Κατά πάσα πιθανότητα, στα επόμενα χρόνια, προστέθηκαν κι άλλες θεατρικές αίθουσες.<sup>16</sup> Μόνον μια συστηματική έρευνα μπορεί να φωτίσει το ζήτημα. Σύμφωνα, πάντως, με τα διαθέσιμα στοιχεία, οι Έλληνες ηθοποιοί ανακάλυψαν αρκετά πιο αργοπορημένα τα νότια παράλια της Μαύρης Θάλασσας, σε σύγκριση με τα βόρεια, μόλις στα τέλη του 19ου αιώνα.<sup>17</sup> Όμως, στη συνέχεια, έπειτα από ένα κενό στην περίοδο 1901-1906, το ελληνικό επαγγελματικό θέατρο είχε μια ζωηρή και συστηματική, όπως φαίνεται, παρουσία στην Τραπεζούντα έως περίπου τους Βαλκανικούς Πολέμους.<sup>18</sup> Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν οι θίασοι ακολουθούσαν το δρομο-

<sup>14</sup> Παπαμιχαλόπουλος (1903: 220-21), Κτενίδης (1950: 686), Μουρατίδης (1991: 172). Στο γύρισμα του 20ού αιώνα, στην περιφέρεια Τραπεζούντας ζούσαν 65.000 κάτοικοι εκ των οποίων οι 20.000 ήταν Έλληνες. Στα 1913/4, στην πόλη της Τραπεζούντας υπήρχαν 6.720 οικογένειες εκ των οποίων οι 2.500 ελληνικές. Άλλοι υπολογισμοί ανεβάζουν τον αριθμό του ελληνικού πληθυσμού της μητροπόλεως Τραπεζούντας στα 1910-12 σε 60.554 ψυχές (Κιτρομηλίδης 2015: 141, 142, 200).

<sup>15</sup> Ο Παπαμιχαλόπουλος δίνει την πληροφορία ότι «η Πάφρα έχει νυν [1903] και θέατρον, ανήκον εις τον αυτοθι ευκατάστατον πνευματοπόλην κ. Ν. Μακρήν, εξ Αγίου Πέτρου της Κυνουρίας από τετραετίας μετοικήσαντα ενταύθα». Αναφέρει, μάλιστα, πως το θέατρο είχε χωρητικότητα 400 θέσεων, «καλάς σκηνογραφίας, δωμάτια δια τους ηθοποιούς κλπ.» (1903: 340).

<sup>16</sup> Το 1924, ο Γαβριηλίδης, πέρα από το θέατρο του Μακρή στην Πάφρα (βλ. προηγούμενη υποσημείωση), κάνει λόγο για ένα ακόμα στην Αμισό, ιδιοκτησία του Απόστολου Πιαλόγλου (1924: 173, 213). Ο Μουρατίδης αναφέρει επίσης θέατρο στην Αμισό καθώς και στην Κερασούντα (1991: 172).

<sup>17</sup> Η πενιχρή βιβλιογραφία αναφέρει ότι οι πρώτοι θίασοι που περιόδευσαν στην Τραπεζούντα ήταν εκείνοι των Διονύσιου Ταβουλάρη – Δημήτριου Κοτοπούλη το 1893/4 και Νικόλαου Παρασκευόπουλου το 1896 (Βαφειάδης 1950: 86-87, Κτενίδης 1950: 685-86, Χατζηπανταζής 2012: 957, 1280).

<sup>18</sup> Σύμφωνα με ανταπόκριση της αθηναϊκής εφημερίδας *Κράτος* (31 Δεκ. 1906) από την Τραπεζούντα, όταν ο θίασος των Περικλή Χριστοφορίδου – Νικ. Κόκκου περιοδεύει στην πόλη το 1906, ο κόσμος συρρέει «αθρόος» στις παραστάσεις γιατί «από πενταετίας έχει να ιδη θέατρον» (πρβλ. Μυρίδης 1950: 107). Βλ. επίσης Κτενίδης 1950: 686 και Σιδέρης 1976: 238.

λόγιο Κωνσταντινούπολη – Τραπεζούντα, κάνοντας επιπλέον μικρές στάσεις στην Κερασούντα, την Σαμφούντα ή την Πάφρα.<sup>19</sup> Τέλος, σύμφωνα με την παλιά και ισχνή βιβλιογραφία, ιταλικός θιάσος όπερας και αυστριακός θιάσος ποικιλιών και παντομίμας επισκέφτηκαν την Τραπεζούντα το 1904 και το 1913 αντίστοιχα· ενώ το Θέατρο Θεοφυλάκτου στέγαζε επίσης τουρκικούς και ιταλικούς θιάσους, ταχυδακτυλουργούς και παλαιστές (Κτενίδης 1950: 686-87).

Παρά τις λιγοστές (και συνήθως ατεκμηρίωτες) πληροφορίες, μπορούμε να διακινδυνεύσουμε ορισμένες υποθέσεις εργασίας. Καταρχάς, η εικόνα της διάδοσης του θεάτρου στην περιοχή συνδέεται με ευρύτερες ιστορικές ανακατατάξεις: μια απομονωμένη, αγροτική περιοχή ανταποκρίνεται στις οικονομικές ευκαιρίες και καθιστά τα λιμάνια της εμπορικούς σταθμούς ανάμεσα στην Κεντρική Ασία, τη Μέση Ανατολή και τη Μαύρη Θάλασσα (Kitromilides & Alexandris 1984: 18). Επιπλέον, όπως συνέβαινε την ίδια εποχή στην Πόλη και τη Σμύρνη, και εδώ η δράση των ελληνικών θιάσων ήταν συνυφασμένη με την εθνική τους αποστολή. Στην απόμακρη περιοχή του Πόντου, βέβαια, αυτό ίσχυε σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από τα παράλια της Ιωνίας. Οι επισκέψεις των ελληνικών συγκροτημάτων ήταν εκείνες που τροφοδοτούσαν «το ρεύμα της θεατροφιλίας. Φυσικά εις αυτό συνετέλει πολύ και η έξαρσις του εθνικού φρονήματος, το οποίον ενέπνεον οι από τα ιερά χώματα της Ελλάδος ερχόμενοι καλλιτέχνηι αναβαπτίζόμενοι και αυτοί μέσα εις την παλλομένην εθνικήν συγκίνησιν μας» (Βαφειάδης 1950: 86).

Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν, κατά πόσο και με ποιο τρόπο ο απόηχος της σύγχρονης αθηναϊκής θεατρικής

<sup>19</sup> Αυτό συνέβη, σύμφωνα με τη μνήμη του Θεμιστοκλή Νέζερ με το θιάσο Βερώνη-Γεννάδη το 1909 ή το μικρότερο ευκαιριακό σχήμα Σ. Σαλούστρου-Παυλάτου (Νέζερ 1949: 19-22). Σύγχρονη με τα γεγονότα μαρτυρία αναφέρει ότι, έως το 1903, είχαν επισκεφτεί τρεις ελληνικοί θιάσοι την Πάφρα (Παπαμιχαλόπουλος 1903: 340). Όπως καταλαβαίνει κανείς, όλες αυτές οι πληροφορίες χρειάζονται επαλήθευση.

κίνησης έφτανε στις βόρειες ακτές της Μικράς Ασίας· και, πολύ περισσότερο δεν γνωρίζουμε αν υπήρχαν περιθώρια πιο χαλαρής διασκέδασης που να αναδεικνύουν τον ψυχαγωγικό ρόλο του θεάτρου δίπλα στον εθνικό. Οι λιγοστές πηγές που διαθέτουμε δεν φαίνεται να συνηγορούν σε κάτι τέτοιο. Επιπλέον, δεν πρέπει να μας διαφεύγει ότι, όσο οι διάφοροι εθνικισμοί της ευρύτερης περιοχής επιτάχυναν τη διάλυση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας άλλο τόσο αυξάνονταν τα εμπόδια στην ομαλή λειτουργία του θεάτρου από τις οθωμανικές αρχές. Οι πηγές μαρτυρούν συχνά απαγορεύσεις παραστάσεων, λογοκρισία σε θεατρικά έργα ή ακόμα και σε τίτλους.<sup>20</sup> Στη βάρβαρη περίοδο που ακολούθησε, η επικοινωνία διακόπηκε. Το φθινόπωρο του 1912, για πρώτη ίσως φορά μετά το 1897, κανένας ελληνικός θίασος δεν επισκέφτηκε ούτε την Πόλη, ούτε τη Σμύρνη. Στην Τραπεζούντα, γύρω στα 1920, ο Δημήτρης Ψαθάς, έφηβος τότε, είχε συνηθίσει πια να βλέπει το επιβλητικό θέατρο της πόλης κλειστό: «δεν το πρόλαβα ποτέ μου σε λειτουργία – απ’ τον καιρό που το θυμόμουν, μάλιστα, ήταν πάντα κλειστό κι άκουγα μονάχα να λένε ότι στα παλιότερα χρόνια ερχόντουσαν θίασοι απ’ την Αθήνα και παίζαν εκεί μέσα ωραία δράματα και κωμωδίες» (1966: 91). Το θεατρικό κτίριο του Θεοφυλάκτου, βέβαια, είτε φιλοξενούσε θιάσους από την ‘πατρίδα’ είτε όχι διαδραμάτιζε έναν ευρύτερο συμβολικό ρόλο στη δημόσια σφαίρα της περιοχής: εκεί δίνονταν κάθε χρόνο οι εσπερίδες, οι συναυλίες, οι χοροί της ελληνικής κοινότητας και οι δημόσιες εκδηλώσεις των διαφόρων συλλόγων της πόλης. Όπως συνέβαινε γενικότερα με τις Μικρασιατικές συσσωματώσεις, η συμβολή τους στην ανάπτυξη του ερασιτεχνικού θεάτρου ήταν καθοριστική.

<sup>20</sup> Το 1906 ο θίασος Χριστοφορίδου – Κόκκου κατόρθωσε να πάρει άδεια παραστάσεων από τον Οθωμανό νομάρχη έπειτα από διαμονή ενός ολόκληρου μήνα στην Τραπεζούντα και αφότου είχε προηγηθεί παρέμβαση του Έλληνα πρεσβευτή στην Πόλη (Μυρίδης 1950: 106-07). Χαρακτηριστικό είναι και το περιστατικό που αφηγείται ο Δημήτρης Ψαθάς από τις πρώτες του θεατρικές εμπειρίες στην Τραπεζούντα (1966: 86-96).

## ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΑ

Οι ερασιτεχνικές παραστάσεις στον Πόντο προηγούνται χρονολογικά των επαγγελματιικών, εκτείνονται σε μεγαλύτερη χρονική διάρκεια και απλώνονται σε ευρύτερο γεωγραφικό χώρο. Μια από τις πρώτες ερασιτεχνικές παραστάσεις που δόθηκε στην Τραπεζούντα (το Σεπτέμβριο του 1880) φέρει στο γονιδίωμά της τα βασικά χαρακτηριστικά που θα επαναληφθούν στις επόμενες δεκαετίες: τόνωση του εθνικού φρονήματος, αναμειγμένο με φιλανθρωπικούς στόχους και με μια μικρή κωμική νότα στο τέλος της παράστασης: *Αρματωλοί και Κλέπται και Ξεύρει γαλλικά και πιάνο* «υπέρ απόρων μαθητών και σχολείων».<sup>21</sup> Έως τους Βαλκανικούς Πολέμους, πέρα από την Τραπεζούντα, υπάρχουν μαρτυρίες για παραστάσεις στη Δανίαχα Ματσούκας, στους Ισχανάντες, στα Κοτύωρα, στην Κρώμνη, στη Μερζεφούντα ακόμα και στο Ερζερούμ. Στα χρόνια 1917-1920 παρατηρείται πύκνωση των παραστάσεων και στον κατάλογο προστίθενται η Πάφρα, η Ριζούντα, η Κερασούντα, η Σαμφούντα κ.ά. Πρόκειται για παραστάσεις που οργανώνονταν από (και απευθύνονταν σε) την εύπορη μορφωμένη ηγετική τάξη της περιοχής – συνήθως επρόκειτο για καθηγητές, μαθητές ή απόφοιτους του Φροντιστηρίου Τραπεζούντος, της Ψωμιάδειου Σχολής, του Κολλέγιου Ανατόλια κ.ά.

Το ρεπερτόριο ήταν στην πλειονότητά του συντονισμένο με τα εθνικιστικά και αλυτρωτικά συναισθήματα της νεολαίας: δραματικά ειδύλλια και πατριωτικά δράματα ήταν ο κορμός του.<sup>22</sup> Μια δεύτερη ομάδα έργων την συγκροτούσαν

<sup>21</sup> «Εσωτερικά», *Εύξεινος Πόντος*, 27 Σεπ. 1880, σ. 284-5. Η παράσταση δόθηκε δυο φορές στην Ελληνική Εμπορική Λέσχη 'Ανατολή'.

<sup>22</sup> Σύμφωνα με τα διαθέσιμα στοιχεία, έως το 1920 η *Γκόλφω* παραστάθηκε τουλάχιστον επτά φορές, από τέσσερις *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, από δύο το *Αρματωλοί και Κλέπται* και η *Εσμέ η Τουρκοπούλα* και από μία *Ο χορός του Ζαλόγγου*, *Η σκλάβα* και *Η ηρωίς της Μακεδονίας*. Στην ίδια κατηγορία θα πρέπει να προσθέσει κανείς τον *Αθανάσιο Διάκο*, και τον *Μάρκο Μπότσαρη* που εμφανίζονται στη σχετική βιβλιογραφία τέσσερις και



ηθογραφικές κωμωδίες και μελοδράματα.<sup>23</sup> Δεν απουσίαζαν, τέλος, τα αρχαία δράματα και οι νεοελληνικές ρομαντικές τραγωδίες.<sup>24</sup> Μετά το 1916-7, ιδρύθηκαν όμιλοι με περισσότερο καλλιτεχνικό (αλλά όχι λιγότερο εθνικιστικό) χαρακτή-



**Εικόνα 4.** Ερασιτέχνες ηθοποιοί που συμμετείχαν σε παράσταση του *Αγαπητικού της Βοσκοπούλας* στην Κερασούντα (1919) υπέρ του Ορφανοτροφείου της πόλης.

Πηγή: Έξοδος, τ. Ε'.

---

τρεις φορές αντίστοιχα. Ο κύριος σκοπός αυτών των παραστάσεων «ήταν να παραστήσουν έργα απ' τη ζωή των πατέρων μας με τα λαμπρά τους έθιμα και με την ιδιόρρυθμη ενδυμασία τους» (Νυμφόπουλος 1951: 172-73). Οι Μαυροθαλασσίτες, θυμόταν αρκετές δεκαετίες αργότερα ο Θεμιστοκλής Νέζερ, «ως επί το πλείστον, έπαιζαν έργα ηρωικά, όπως τον *Αθανάσιο Διάκο*, το *Σούλι*, το *Μπότσαρη*» (1949: 21).

<sup>23</sup> Παλαιότερες (όπως η *Βαβυλωνία* και ο *Φιάκας*) και πιο πρόσφατες (*Ζητείται υπηρέτης*, *Το κοκαλάκι της νυχτερίδας*, *Ο πνευματισμός*). Παραστάθηκαν επίσης τα μελοδράματα *Πίστις*, *ελπίς* και *έλεος*, *Αι δύο ορφαναί*, *Οι δύο λοχίαί*, *Γέρω Μαρτέν* κ.ά.

<sup>24</sup> Η *Μήδεια* και η *Ιφιγένεια εν Ταύροις* προφανώς επιλέχθηκαν λόγω της 'καταγωγής' της ηρωίδας η πρώτη και του χώρου δράσης της δεύτερης. Παραστάθηκαν, τέλος, τα επίσης πολυπαιγμένα *Γαλάτεια* και *Μερόπη* κ.ά.

ρα. Έτσι, δίπλα στις φουστάνελες των αγαπητικών και των οπλαρχηγών, παριστάνονταν σύγχρονα συμβατικά αστικά δράματα του Ιωάννη Δεληκατερίνη και του Γεώργιου Τσοκόπουλου· προς το τέλος της περιόδου, έκανε δειλά την εμφάνισή του και το μουσικό θέατρο (Μουρατίδης 1991: 180-87).

Οι τελευταίες εξελίξεις δεν αρκούσαν όμως για ν' αλλάξουν τη γενική εικόνα. Σε γενικές γραμμές, οι ελληνικές κοινότητες του Πόντου βρίσκονταν σ' ένα διαφορετικό ιστορικό χρόνο, εκείνον της εξοικείωσης με την τέχνη του θεάτρου. Δεν είναι τυχαίο ότι, ακόμα και στο γύρισμα του αιώνα, άντρες έπαιζαν τους γυναικείους ρόλους. Δεν είναι τυχαίες επίσης οι πατριωτικές εκδηλώσεις του κοινού, όπως εκείνες στο Παρχάρι της Δανίαχας.<sup>25</sup> Τηρουμένων των αναλογιών, πρόκειται για συμπεριφορές που θυμίζουν την εισαγωγή του θεσμού του θεάτρου στην Ανατολή την εποχή του ελληνικού Διαφωτισμού. Όπως τότε, υπήρχαν, μάλιστα, μερικοί που αμφισβητούσαν την αναγκαιότητα της σκηνικής τέχνης ως «περιττή πολυτέλεια» (Παπαμιχαλόπουλος 1903: 340). Τέτοιου είδους αντιδράσεις ήταν αναμενόμενες αν λάβει κανείς υπόψη ότι ο μητροπολίτης Τραπεζούντας ήταν ο πολιτικός ηγέτης των Ποντίων (Λαμφίδης 2015: 108-09). Ας μην ξεχνάμε, επίσης, ότι στη γειτονική Καππαδοκία, η Ορθοδοξία, ως «συνεκτικός παράγων», ασκούσε κηδεμονία όχι μόνον στην καθημερινή ζωή των ελληνικών κοινοτήτων ώστε «να διαφυλαχθούν τα ορθόδοξα χριστιανικά ήθη» από τυχόν επιρροές αλλόθρησκων αλλά ακόμα και στη συμπεριφορά «των συγχωριανών μεταναστών στα μεγάλα αστικά κέντρα της αυτοκρατορίας» (Κουρουπού-Μπαλτά 1992: 25). Ας μην ξεχνάμε επίσης ότι,

<sup>25</sup> «Σε κάθε εμφάνιση του Διάκου και των συναγωνιστών του το πλήθος ζητωκραύγαζε και χειροκροτούσε. [...] Το πήρε πολύ κατάκαρδα το έργο ο πληθυσμός της Σάντας, και φανταζόταν τα μεν πρόσωπα πραγματικά, την δε εποχή, εποχή επαναστατική, εποχή του '21. Έζησε τη βραδυά εκείνη ο κόσμος μας στιγμές εθνικού μεγαλείου! Μέθυσε, παραλήρησε!» (Νυμφόπουλος 1951: 172).



γενικότερα, οι κάτοικοι της μικρασιατικής ενδοχώρας διέθεταν ελάχιστη γνώση της ελληνικής γλώσσας.<sup>26</sup>

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά ανιχνεύονται στα λιγοστά στοιχεία για τη θεατρική ερασιτεχνία στην Καππαδοκία και συγκεκριμένα, στο Ταβλουσούν της περιφέρειας Καισάρειας (όπου το εμπορικό στοιχείο ήταν πιο δυναμικό). Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Τηλέμαχου Ιωαννίδη, το 1913 παραστάθηκαν στο σχολείο του Ταβλουσούν ο *Αθανάσιος Διάκος* και ο *Ρήγας Φερραίος* «με ελληνικές ενδυμασίες».<sup>27</sup> Στην ίδια παράσταση αναφέρεται και η μαρτυρία της Ευθαλίας Καζάζογλου, καταγεγραμμένη στις 26 Μαρτίου 1962 από το Κ. Μ. Σ. Την παραθέτω αυτούσια καθώς μεταφέρει την ‘αύρα’ από αυτήν την συμπόρευση της Ορθόδοξης Εκκλησίας, της εκπαίδευσης και του θεάτρου με κοινό στόχο την καλλιέργεια του εθνικού (αλλά και του φιλοβασιλικού) φρονήματος στην κοινότητα. Ανήμερα της γιορτής των Τριών Ιεραρχών, λοιπόν, μετά την αρτοκλασία στην Εκκλησία,

μνημονεύονταν οι ευεργέτες του χωριού, οι δάσκαλοι και όσοι φρόντιζαν για την Παιδεία. Μετά την απόλυση της εκκλησίας μαζεύονταν όλοι στο σχολείο. Εκεί τα παιδιά έλεγαν διάφορους διαλόγους, όπως του Ματρώζου με τον Κανάρη που μαζί έβαλαν φωτιά στην τουρκική ναυαρχίδα. Δίναμε και παραστάσεις θεατρικές με πατριωτικά έργα. Παίζαμε τον *Αθανάσιο Διάκο*, το *Ρήγα τον Φεραίο*. Το 1913 στην παράσταση του *Ρήγα* τον ήρωα του έργου τον είχα υποδυθή εγώ. Τότε εφοιτούσα στο Διδασκαλείο Νηπιαγωγών στο Ζιντζιντερέ. Απαγγέλαμε και πατριωτικά ποιήματα

<sup>26</sup> Σύμφωνα με καταγραφή των πριν του 1922 χειρόγραφων, υπάρχουν χειρόγραφα θεατρικά έργα στα καραμανλίδικα για μαθητικές παραστάσεις. Ανάμεσά τους σώζονται η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή και ο *κατά φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου. (Πετροπούλου 1981: 258).

<sup>27</sup> Ο Ιωαννίδης θυμόταν: «Τι να φοβηθούμε τους Τούρκους; Ήταν καλοί και πολιτισμένοι, δεν μάς πείραζαν» (Αρχείο Προφορικής Παράδοσης Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών φ. 119-120). Ευχαριστώ θερμά την Ιωάννα Πετροπούλου για τις παραπάνω πληροφορίες.

με περιεχόμενο αντιτουρκικό. Ένα απ' αυτά ήταν ο 'Ύμνος Βασιλέως' με τους εξής στίχους:

Κάθε φωνή σου κεραυνός  
και θάνατος να γίνει  
το αίμα των Αγαρηνών  
στη σκλάβια γη να χύνει  
Δάφνες μυρτιές στο δρόμο σου  
και νίκη στο πλευρό σου  
και η ευχή του γένους μας  
νάσαι πάντα εμπρός σου.

Τι λαχτάρα και τη επιθυμία τρέφαμε στο Βασι-  
λγά των Ελλήνων! Όμως, δεν μάς φέρθηκαν καλά,  
αυτοί είναι αίτιοι της καταστροφής μας...<sup>28</sup>

\*\*\*

Την εποχή των πολέμων η θεατρική ερασιτεχνία της Κωνσταντινούπολης μετρούσε πολλές δεκαετίες ζωής. Όπως όλα δείχνουν, παρουσίαζε, μάλιστα, περαιτέρω ακμή στα χρόνια αυτά.<sup>29</sup> Σταδιακά, οι παραστάσεις γίνονταν όλο και πιο τακτικές και φιλόδοξες και δίνονταν στο Θέατρον Βαριετέ. «Απόδειξη», όπως σχολιάζει ο Σιδέρης, «πως και οι ίδιοι και το κοινό τους βλέπανε την εκδήλωση τους πιο πολύ σαν ένα ντόπιο θέατρο, δικό τους, παρά ως ερασιτέχνες» (2000: 89). Μάλιστα, Κωνσταντινουπολίτες επαγγελματίες ηθοποιοί, όπως ο Δημήτριος Βερώνης, αναλάμβαναν τη διδασκαλία των ερασιτεχνών. Αρκετά νέα ταλέντα ξεπήδησαν μέσα από

<sup>28</sup> Το Διδασκαλείο Ζιντζιντερέ ήταν συνδεδεμένο με τη Μονή Τιμίου Προδρόμου ή Μονή Φλαβιανών της Καππαδοκίας. Διευθύντρια ήταν η Αικατερίνη Τζωανοπούλου (με καταγωγή από τη Φιλιππούπολη) η οποία διένειμε τους ρόλους.

<sup>29</sup> Συχνές παραστάσεις έδιναν ο Όμιλος Ερασιμόλων, το θεατρικό τμήμα της Χ.Α.Ν. (όπου ντεμπούταρε ο Άρης Βλαχόπουλος, 1905-1983), η Νέα Σκηνή Κωνσταντινουπόλεως (1913-1915), ο Όμιλος Ερασιτεχνών Βαφειοχωρίου κ.ά. (Σιδέρης 2000: 87).

αυτήν την άνθιση. Τα περισσότερα τα είχε όμως απορροφήσει το αθηναϊκό θέατρο λίγο πριν το 1922.<sup>30</sup>

Ο Σιδέρης συνδέει την παραπάνω έντονη δραστηριότητα με την αισιοδοξία που επικρατούσε εκείνη την εποχή για θετική έκβαση του Πολέμου αλλά και με τις προόδους των Δημοτικιστών της Πόλης. Στο παραπάνω πλαίσιο, η θεατρική ερασιτεχνία οδηγήθηκε στο απόγειό της με τη Δραματική Σχολή Κωνσταντινουπόλεως που λειτουργούσε γύρω από το λογοτεχνικό περιοδικό *Λόγος* (1918-1922) των Όμηρου Μπεκέ και Γιάννη Χαλκούση. Όπως είναι γνωστό, μέσα από αυτό το φυτώριο προήλθαν σημαντικοί καλλιτέχνες της μεσοπολεμικής και μεταπολεμικής σκηνής, όπως ο Γιαννούλης Σαραντίδης, ο Αντώνης Γιαννίδης, η Ελένη Χαλκούση, ο Μιχάλης Κουνελάκης, ο Γιώργος Βακαλόπουλος, κ.ά. Όλοι τους, μέσα από συναρπαστικές προσωπικές διαδρομές, κατέληξαν να εργάζονται στο θέατρο της μεσοπολεμικής Αθήνας (Σιδέρης 2000: 90-95). Όπως θα δούμε, μόνον ένας απ' αυτούς, ο Κουνελάκης, άφησε το αποτύπωμά του στο θέατρο του Πειραιά. Στην Κωνσταντινούπολη, πάντως, η εξάρτηση από το εθνικό θεατρικό κέντρο της Αθήνας συνεχίστηκε και μετά τη δεκαετία του 1920. Γιατί, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες περιοχές, όταν εξομαλύνθηκε κάπως το εχθρικό κλίμα, ιδίως μετά το Ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας, η Πόλη συνέχισε να αποτελεί πιάτσα για τους ελληνικούς θιάσους. Οι 'παλιές

<sup>30</sup> Στις ερασιτεχνικές παραστάσεις που έδινε ο Σύλλογος Ερμής, για παράδειγμα, εμφανίστηκε ο Νίκος Βλαχόπουλος (γέν. 1895) που συνεργάστηκε μετά το 1920 με τους θιάσους Κυβέλης και Κοτοπούλη. Στον ίδιο ερασιτεχνικό θίασο πρωτοεμφανίστηκαν μέλη της σημαντικής θεατρικής οικογένειας Ραυτοπούλου: ο Κείμης (Ιωακείμ) Ραυτόπουλος (γέν. 1897), η σύζυγός του Κατίνα Αποστολίδου-Ραυτοπούλου και η αδελφή του Μαρίκα Ραυτοπούλου (1898-1978). Όλοι εργάζονταν σε θέατρα της Αθήνας ή του Πειραιά πριν το 1921. Τέλος, από το ίδιο σχήμα ξεπήδησε ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες κωμικούς του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, ο Βασίλης Λογοθετίδης (1897-1960). Απ' όσο γνωρίζουμε, πρωτοεμφανίστηκε ως Τάσος στην *Γκόλφω* (με την Κατίνα Ραυτοπούλου στον ομώνυμο ρόλο). Ήδη το 1919 ήταν στέλεχος του θιάσου Κοτοπούλη (Σιδέρης 2000: 88). Πληροφορίες αντλήθηκαν επίσης και τα σχετικά λήμματα του Έξαρχου (1995, 1996, 1997).

καλές μέρες', πάντως, είχαν περάσει ανεπιστρεπті. Και, κατά τη διάρκειά τους, η Πόλη δεν είχε δημιουργήσει μια δική της σημαντική θεατρική παράδοση στην επαγγελματική σκηνή.

## ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΣΜΥΡΝΗΣ

Κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, πληθώρα ερασιτεχνικών παραστάσεων δινόταν και στη Σμύρνη, οργανωμένες κι αυτές σύμφωνα με την πλούσια παράδοση του 19ου αιώνα από σχολές, ομίλους και συλλόγους της πόλης (Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2006: 188-89). Στην πρωτεύουσα της Ιωνίας, ωστόσο, σημειώθηκαν και κάποιες άλλες ενδιαφέρουσες εξελίξεις. Καταρχάς, όπως έχει επισημάνει ο Χατζηπανταζής, με τη διάδοση του θεσμού του θεάτρου στη Μικρά Ασία κατά το 19ο αιώνα, τόσο η Πόλη όσο και η Σμύρνη αποτέλεσαν

τόπο καταγωγής και μόνιμης διαμονής ενός αξιόλογου αριθμού ηθοποιών, οι οποίοι, σε εποχές που δεν συνέβαινε να είναι επαγγελματικά ενταγμένοι σε κάποιον από τους μεγάλους ή τους μικρότερους θιάσους και δεν ταξίδευαν μακριά από το σπίτι τους, φρόντιζαν να εξασφαλίσουν κάποια έκτακτα έσοδα με την οργάνωση μεμονωμένων παραστάσεων στην ευρύτερη περιοχή της κοιτίδας τους. Στη Σμύρνη και στην Πόλη, με άλλα λόγια, υπήρχε μία εγχώρια θεατρική κίνηση που δεν ανήκε στο κύκλωμα του ερασιτεχνισμού, αλλά και που δεν είναι εύκολο να ενταχθεί σήμερα με εξαντλητικότητα στα χρονικά της επαγγελματικής δραστηριότητας, καθώς η έκτακτη και όχι συστηματική οργάνωσή της εξασφάλιζε δημοσιότητα με τον προφορικό λόγο της γειτονιάς και σπάνια έφτανε ο απόηχός της στις σελίδες του Τύπου (2012: 894).

Σύμφωνα με το ηλεκτρονικό ημερολόγιο παραστάσεων και το Παράρτημα του Β' τόμου της μνημειώδους έκδοσης

Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως (που παρουσιάζει την κίνηση των ελληνικών θιάσων στα χρόνια 1876-1897), στην ιωνική μεγαλούπολη φαίνεται πως είχε ήδη δημιουργηθεί κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα μια ζωηρή επαγγελματική θεατρική κίνηση με ακτίνα δράσης τα προάστια της πόλης, τα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου ή ακόμα και κοντινές πόλεις με επαρκή ελληνικό πληθυσμό (όπως το Αϊδίνι και τ' Αϊβαλί). Στη συνείδηση των ανθρώπων της εποχής, άλλωστε, επρόκειτο για έναν ενιαίο χώρο επιχειρηματικής δράσης, ανταλλαγής και επικοινωνίας είτε επρόκειτο για εποχικούς εργάτες στα σύκα και τα καπνά είτε για περιπλανώμενους ηθοποιούς.<sup>31</sup> Αν και για την πρώτη δεκαετία του 20ού αιώνα δεν διαθέτουμε επαρκή στοιχεία, η ντόπια αυτή θεατρική κίνηση πρέπει να συνεχίστηκε εντατικά.<sup>32</sup> τόσο ώστε οι Σμυρνιοί θεατρίνοι ήταν σε θέση να 'καταλάβουν' κεντρικότερα θέατρα της πόλης μόλις τους δόθηκε η ευκαιρία.

Η ευκαιρία ξεπρόβαλε δειλά μέσα από τη συγκυρία των Βαλκανικών Πολέμων, εξαιτίας των οποίων είχαν σταματήσει οι περιοδείες των ελληνικών θιάσων (από το φθινόπωρο του 1912 έως τον Ιούλη του 1913). Η εξέλιξη αυτή απέκτησε σοβαρότερες διαστάσεις με τον αποκλεισμό του λιμανιού της Σμύρνης στα χρόνια του Μεγάλου Πολέμου. Τότε, σταμάτησε η θεατρική επικοινωνία με την Ελλάδα με αποτέλεσμα το εγχώριο θέατρο «να προαχθεί, όσο ποτέ άλλοτε» (Σολομωνίδης 1954: 226). Οι σχετικές ζυμώσεις ενεργοποιήθηκαν αφενός όταν οι ντόπιοι επαγγελματίες θεατρίνοι βρήκαν διαθέσιμα θεατρικά κτίρια για μεγάλα διαστήματα στην πόλη και, αφετέρου, όταν η ηγετική τάξη και η κοσμική ερασιτεχνία

<sup>31</sup> Το 1891, για παράδειγμα, συναντάμε το θίασο του Κωνσταντίνου Προβελέγγιου στη Μυτιλήνη και το 1895 σε θέατρο στο Καρατάσι. Η γόησσα Σοφία Νέρη το 1887 έδινε παραστάσεις με ντόπιους ηθοποιούς στο Κορδελιό και το 1892 στο Αϊδίνι. Το Αϊδίνι επισκέφτηκε στα 1895 και το σμυρναϊκό θιασαρχικό ζευγάρι της Μαρίας και του Σπυρίδωνα Δημητρακόπουλου (Χατζηπανταζής 2012: 599, 723, 734, 894).

<sup>32</sup> Μια παράθεση πληροφοριών για τις περιοδείες των αθηναϊκών θιάσων στη Σμύρνη μπορεί να βρει κανείς στο Κονδύλη 2015: 91-104.

της άρχισε να τροφοδοτεί συστηματικά τους επαγγελματίες με μουσικά έργα (επιθεωρήσεις κυρίως) τα οποία γνώρισαν την ενθουσιώδη ανταπόκριση του κοινού. Συγκεκριμένα, σημειώθηκε μια πολύ επιτυχημένη συνεργασία του θιάσου του Ζαχαρία Μέρτικα (που έπαιζε έως τότε στο θέατρο Ίρις) με επιθεωρησιογράφους και συνθέτες (Σύλβιος Παπαδόπουλος, Λαίλιος Καρακάσης, Βίκτωρας Καλλέγιας). Το χειμώνα του 1915/6 ο ιστορικός χρόνος συμπυκνώθηκε τόσο, ώστε ο Μέρτικας τολμούσε ακόμα και να «διαπραγματεύεται το θέατρον Σμύρνης! Ένα βήμα προς τα άνω πρωτάκουστον» (Παπαδόπουλος 1938: 5). Η μεγάλη επιτυχία του *Σμυρνέικου Παπαγάλου* (το καλοκαίρι του 1916) καθώς και οι υπόλοιπες που ακολούθησαν έφεραν στο προσκήνιο νέους συγγραφείς, συνθέτες και ηθοποιούς. Έτσι, «όσο άναβε ο πόλεμος, τόσο και η θεατρική κίνηση της Σμύρνης έπαιρνε φωτιά» (Παπαδόπουλος 1938: 6). Μια μικρή ρήξη με το παρελθόν είχε συντελεστεί, αποτέλεσμα της οποίας ήταν η πρώτη (και η τελευταία) ακμή του σμυρνέικου θεάτρου: «ο κόσμος άρχισε πια να αισθάνεται τι θα πη θέατρο με δικούς του ηθοποιούς, με ταλέντα του τόπου, με νούμερα ενδιαφέροντα του τόπου. Η καλλιτεχνικοθεατρική ατμόσφαιρα είχε σχηματισθή. Ο τύπος, τα καφενεία, το σαλόνι μιλούσε για το θέατρο πια με συμπάθεια κι ενδιαφέρον. [...] Ο κόσμος όλος αρχίζει πια να ενδιαφέρεται για το θέατρο». (Παπαδόπουλος 1938: 4). Όπως το έθετε ο Σιδέρης, «η Σμύρνη με τον αποκλεισμό ξεπέταξε από μέσα της δυνάμεις [...] γνήσιες, άρα και γι' αυτό καρποφόρες, που αποδεσμευθήκανε τότε κι εκφραστήκανε πλατύτερα» (2000: 118).

Το φθινόπωρο του 1917, με πρωτοβουλία του επιθεωρησιογραφικού δίδυμου Σύλβιου-Καρακάση και τη συμμετοχή ντόπιων ηθοποιών, ιδρύθηκε ο Καλλιτεχνικός Θίασος Σμύρνης. Κατά τη διάρκεια της λειτουργίας του, το συγκρότημα παρουσίασε μπουλμπάρ και, κυρίως, επιθεωρήσεις και οπερέτες. Πραγματοποίησε, μάλιστα, μεγάλη εξάμηνη περιοδεία στην Κωνσταντινούπολη (Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2006: 188). Ωστόσο, όπως συμβαίνει συνήθως σ' αυτές τις περιπτώ-



σεις, το 'διαζύγιο' άρχισε να δρομολογείται μόλις η συγκυρία που δημιούργησε την ευτυχή ζεύξη διέγραψε τον ιστορικό της κύκλο. Όταν ο Καλλιτεχνικός Θίασος Σμύρνης επέστρεψε από την περιοδεία στην κοιτίδα του, είχε υπογραφεί η ανακωχή και είχαν ήδη καταφτάσει Αθηναίοι επιχειρηματίες για να αξιοποιήσουν τη νέα θεατρική αγορά που διαμόρφωνε η 'απελευθέρωση' της Σμύρνης.



**Εικόνα 5.** Η ακμή του σμυρναϊκού θεάτρου στα χρόνια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ο Γεώργιος Γληνός και η Μαρία Βραχνού στην *Τσιγγάνα Πριγκηπέσσα*.  
Πηγή: Σολομωνίδης.

Ο Καλλιτεχνικός Θίασος Σμύρνης διαλύθηκε και το θέατρο της πόλης επέστρεψε στα χέρια των αθηναϊκών και των ξένων θιάσων έως το μοιραίο καλοκαίρι του 1922. Είναι ενδεικτικό, μάλιστα, των εξελίξεων που μεσολάβησαν, ότι το σωματείο Σμυρναίων θεατρικών συγγραφέων (που δημιουργήθηκε ακριβώς ως απόρροια της ακμής της εγχώριας δραματουργίας στα χρόνια του αποκλεισμού) ιδρύθηκε ως παράρτημα της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων.

Ακόμα και το Σπόρτινγκ Κλαμπ μετονομάστηκε τον Απρίλη του 1920 σε Θέατρο Κυβέλης. Πάντως, το σμυρνέικο θέατρο δεν επέστρεψε ακριβώς στην προηγούμενη κατάσταση. Βέβαια, η ‘αφρόκρεμα’ των Σμυρνιών ηθοποιών που ξεπήδησε μέσα από αυτήν την συγκυρία, όπως ο Γεώργιος Γληνός ή η Ζαζά Μπριλάντη, είχε ήδη βρει δουλειά στην πρωτεύουσα του ελληνικού βασιλείου που ζούσε ακόμα στο όνειρο των ‘δύο ηπείρων και των πέντε θαλασσών’. Ωστόσο, κάποιοι Ρωμιοί συνάδελφοί τους δεν είχαν την ίδια τύχη ή την ίδια επιθυμία. Όπως θα δούμε στις επόμενες σελίδες, υπήρχαν ντόπιοι ηθοποιοί που συνέχισαν να δίνουν μέχρι το ‘τέλος’ παραστάσεις στα προάστια, στις συνοικίες και στα μικρότερα θέατρα της πόλης. Ενδεχομένως, επειδή τύγχαναν πλέον κάποιας ευρύτερης αναγνώρισης και είχαν εμπλουτίσει το ρεπερτόριό τους με νέες επιθεωρήσεις έκαναν, όπως φαίνεται, πιο συχνές εφόδους σε κεντρικά θέατρα.

Πριν περάσουμε στην απέναντι πλευρά του Αιγαίου Πελάγους, θα ήταν ενδεχομένως χρήσιμο να καταλήξουμε σε κάποιες διαπιστώσεις. Σύμφωνα με την πολύ διαγραμματική παρουσίαση που προηγήθηκε, παρά τις ‘εθνεγερτικές’ περιόδους των ελληνικών θιάσων (ή, ενδεχομένως, και εξαιτίας τους) και παρά την πλούσια ερασιτεχνική θεατρική κίνηση που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο των συσσωματώσεων των ελληνικών κοινοτήτων, όλα τα διαθέσιμα στοιχεία προδίδουν πως δεν σμιλεύτηκε κάποια ευδιάκριτη μικρασιατική θεατρική παράδοση με δικά της, ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Μέχρις ενός σημείου μόνον, υπεύθυνη ήταν η κεντρομόλος ισχύς της Αθήνας. Οι έντονες συγκυριακές ζυμώσεις που παρατηρούνται προς το τέλος της δεκαετίας του 1910 στη Σμύρνη, κυρίως, αλλά και στην Πόλη ή ακόμα και στην Τραπεζούντα, δεν πρόλαβαν να κρυσταλλωθούν σε κάποια μορφή. Επιπρόσθετα, ως έχουμε κατά νου τη σημασία των μεγάλων διαφορών που παρατηρούνται ανάμεσα σε περιοχές της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Σε άλλα σημεία του χάρτη εμφανίζεται θεατρική κίνηση πολύ πιο ‘εξελιγμένη’ από την αθηναϊκή. Σε άλλα σημεία όμως ο θεσμός του θεάτρου κάνει τα πρώτα



του μπουσουλήματα· με θεατές που μόλις αρχίζουν να καλλιεργούν τη βασική εκείνη δυαδικότητα της αντίληψης που απαιτείται για την παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης (McConachie 2008: 46-47). Πάνω απ' όλα, όμως, μικρασιατικό θέατρο δεν υπήρχε με την έννοια ότι γενικότερα δεν υπήρχε μικρασιατική ταυτότητα πριν το 1922· πριν, δηλαδή, αρχίσει να αναδύεται, στο ελληνικό κράτος πλέον, η ιστορική αναγκαιότητα της ομογενοποίησης των προσφυγικών πληθυσμών και της ενσωμάτωσής τους στον εθνικό κορμό. Τελικά, οι θεατρικές εμπειρίες των προσφύγων – αλλού πλούσιες σε όγκο και ποικιλία και αλλού σχεδόν ανύπαρκτες – ήταν τόσο ετερογενείς, ώστε θα ήταν σκόπιμο να συμφιλιωθούμε με μια μάλλον άβολη κατάσταση: μ' ένα εξαιρετικά θολό και αποσπασματικό παζλ, οι ψηφίδες του οποίου εμφανίζουν μεγάλες και ανεξήγητες διακυμάνσεις ως προς την πυκνότητα και ποικιλία που παρουσιάζουν στον τόπο και στον χρόνο.



**Εικόνα 6.** Το Θέατρον Σμύρνης μετά την Καταστροφή.

Πηγή: <http://gpoulimenos.info/el/yliko/fotografies/prokymaia/category/38-k>



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

---

**Από τη Μικρά Ασία  
στον Πειραιά**

## ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ ΤΗΣ ΠΡΟΣΦΥΓΙΑΣ

**Π**ρος το τέλος του Μεσοπολέμου, ο Πόντιος διανοούμενος Χρόνης Ενεπεκίδης (1917-2014) υποστήριζε ότι η Μικρασιατική Καταστροφή είχε φέρει στην Ελλάδα σημαντικά θεατρικά στελέχη από την Ανατολή.<sup>33</sup> Τα περισσότερα από αυτά, όπως διαπίστωνε, «ανέβηκαν στην Αθήνα για να αποτελέσουν σήμερα [1939] – οι περισσότεροι – τους καλύτερους ηθοποιούς του ελαφρού θεάτρου ή σκορπίστηκαν στα διάφορα μέρη της Ελλάδος για καλύτερη τύχη». Νεότεροι μελετητές κάνουν λόγο για «επιβιώσεις του σμυρναϊκού μουσικού θεάτρου στην θεατρική ζωή που αναπτύχθηκε στην ελληνική επικράτεια μετά το 1922» (Σκανδάλη 2008: 19). Αυτές αφορούν τη δράση που ανέπτυξαν στην Αθήνα καλλιτέχνες που είχαν καταξιωθεί στη Σμύρνη πριν το 1922. Αν και το θέμα παραμένει στο σύνολό του αδιερεύνητο, ο εμπλουτισμός του θεάτρου μας από Μικρασιάτες καλλιτέχνες θα πρέπει να θεωρηθεί δεδομένος. Ο βαθμός όμως του εμπλουτισμού, τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του, η εξέλιξη και η διάρκεια στο χρόνο, οι γεωγραφικές περιοχές, οι ταξικές καταβολές, τα θεατρικά είδη και πολλά άλλα ακόμα παραμένουν ζητούμενα. Εδώ επιχειρούμε να ανοίξουμε μάλλον μια συζήτηση παρά να δώσουμε απαντήσεις σ' όλ' αυτά.

\*\*\*

Για να έχουμε ένα ακόμα μέτρο σύγκρισης, θα ήταν ίσως σκόπιμο να υπενθυμίσουμε ότι στην περιοχή της ελληνικής λογοτεχνίας ελάχιστοι σπουδαίοι ποιητές (με τη δακτυλοδεικτούμενη εξαίρεση του Γιώργου Σεφέρη) ήρθαν από τη Μικρά

<sup>33</sup> «Η θεατρική κίνησης το καλοκαίρι στη Νέα Κοκκινιά», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 54, 27 Μαΐου 1939, σ. 7. Πρόκειται για το γνωστό ιστορικό που γεννήθηκε στην Σαμφούντα, μεγάλωσε στην Κοκκινιά και ξεκίνησε τη διαδρομή του στον χώρο της διανοήσης ως δημοσιογράφος δείχνοντας ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέατρο. Βλ. και Μιχαηλίδης (1993: 49, 84).

Ασία. Επίσης, από τους έντεκα σημαντικούς Μικρασιάτες πεζογράφους που αναφέρει ο Mackridge σ' ένα σχετικά παλαιό αλλά ακόμα χρήσιμο δοκίμιό του οι τέσσερις ήταν από την Πόλη ενώ οι υπόλοιποι προέρχονταν από τα δυτικά παράλια· κανείς από την Καππαδοκία ή τον Πόντο (Mackridge 1992: 223-239). Κανείς, επίσης, δεν εγκαταστάθηκε σε προσφυγικούς συνοικισμούς της Θεσσαλονίκης ή του Πειραιά. Οι περισσότεροι ήρθαν στην Ελλάδα αφού είχαν πραγματοποιήσει τις σπουδές τους στην Ευρώπη και αφού είχαν προλάβει να αποφύγουν το μαζικό ξεριζωμό (με εξαίρεση τον Ηλία Βενέζη). Προφανώς, οι αστικές τους διασυνδέσεις τούς έδιναν τη δυνατότητα να εγκατασταθούν χωρίς τη βοήθεια του κράτους.

Καθώς η περιοχή του Πόντου (ή, πολύ περισσότερο, της Καππαδοκίας) δεν ανέπτυξε, όπως είδαμε, τοπική επαγγελματική θεατρική κίνηση, η παρούσα μελέτη δεν εντόπισε μορφές που να άφησαν κάποιο αποτύπωμα στην ελληνική σκηνή, εκτός ίσως από τον χορευτή και δάσκαλο μπαλέτου Α. Μοριάνωφ και τον ηθοποιό Γεώργιο Γιαμάκη.<sup>34</sup> Για κάποιους από τους Κωνσταντινουπολίτες ηθοποιούς που ενσωματώθηκαν στο αθηναϊκό θέατρο, λίγο πριν ή λίγο μετά το 1922, έχουμε αναφερθεί σε προηγούμενες σελίδες.

Αναφορικά με την περιοχή της Σμύρνης, τα πράγματα είναι κάπως πιο περίπλοκα. Για να τα ξεκαθαρίσουμε κάπως είναι αναγκαίο να προτάξουμε καταρχάς κάποια κριτήρια ταξινόμησης του υλικού που έχουμε στη διάθεση μας· έτσι ώστε, στη συνέχεια, να μελετήσουμε πιο συστηματικά το αντικείμενο που μάς ενδιαφέρει: τη θεατρική διασκέδαση στις προσφυ-

<sup>34</sup> Ο Μοριάνωφ καταγόταν από τα Σούρμενα αλλά έφυγε σε μικρή ηλικία στη Ρωσία «όπου μνήθηκε» στην τέχνη του χορού. Το 1929 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, άνοιξε σχολή ρυθμικής και κλασικού μπαλέτου (ονομαστή στο Μεσοπόλεμο) και διετέλεσε μέλος της Επιτροπής Αδείας (Σειραγάκης, 2007: 119 και Χρυσοστομίδης 1986: 80). Ο Γεώργιος Θ. Γιαμάκης (ή Βάρδας Ζωρζέτος, 1899-1952) γεννήθηκε στη Σάντα αλλά έκανε τις σπουδές και τα πρώτα του βήματα στο θέατρο στο Βατούμ. Το 1924 ήρθε στην Αθήνα αλλά δεν κατόρθωσε «μια τακτική συνεργασία» με το αθηναϊκό θέατρο (Σανταίος 1951: 181-82).

γικές συνοικίες του Πειραιά. Γι' αυτό το λόγο, θ' αποκλείσουμε από την έρευνά μας Συμυρνιούς ηθοποιούς οι οποίοι είχαν εγκαταλείψει την κοιτίδα τους πολύ πριν το 1922 και είχαν ήδη ενσωματωθεί στο αθηναϊκό θέατρο.<sup>35</sup> Δεν θα συμπεριλάβουμε επίσης πολύ νεαρότερους σε ηλικία που γεννήθηκαν μεν στην ευρύτερη περιοχή της Σμύρνης αλλά έκαναν το θεατρικό τους ντεμπούτο αργότερα στην Ελλάδα.<sup>36</sup> Υπάρχει μια τρίτη κατηγορία καλλιτεχνών που αναδύθηκαν στο συμυρναϊκό θέατρο κατά τη συγκυριακή ακμή του στα χρόνια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και που συνέχισαν τη σταδιοδρομία τους στην Ελλάδα. Όχι όμως στον προσφυγικό Πειραιά.<sup>37</sup> Δεν γνωρίζουμε επίσης πόσοι δεν πρόλαβαν να έρθουν στην Ελλάδα (όπως η τραγική περίπτωση της Έλλης Μέρτικα, 1899-1918) ή πόσοι χάθηκαν σ' εκείνους τους ταραγμένους καιρούς. Κάποιοι, τέλος, ακολούθησαν θεατρική καριέρα στην επαρχία.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Πρόκειται για γνωστές περιπτώσεις, όπως ο Κωνσταντίνος Σαγιώρ (1867-1910), ο Διονύσιος Βενιέρης (1869 ή 1871-), ο Μήτσος Μυράτ (1878-1964), ο Περικλής Γαβριηλίδης (1882-1949), ο Μίχης Ιακωβίδης (1889-1959), η Ειμαρμένη Ξανθάκη (1884-1925), ο Μάριος Παλαιολόγος (1891-1970) αλλά και πολλές άλλες λιγότερο γνωστές.

<sup>36</sup> Νίκος Ματθαίος (1906-1991), Πέλος Κατσέλης (1907-1981), Κούλα Γκιουζέπε (1908-1996), Νόρα Μπασσιέ (1912-1945), Φρόσω Κοκκόλα (1912-1999) κ.ά.

<sup>37</sup> Εδώ ανήκουν ο Γιώργος Γληνός (1895-1966) και η Ζαζά Μπριλλάντη (1900;-1975), ψευδώνυμο της Ζαχάρως Αναστασιάδου, διάδοχος της Έλλης Μέρτικα, μετά τον θάνατο της τελευταίας: «μια ωραία καλοκαμωμένη νταρντάνα, ένας κόμματος» (Απάρτης 1962: 45). Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται και άλλοι καταξιωμένοι καλλιτέχνες της αθηναϊκής μεσοπολεμικής σκηνης: ο Άγγελος Αμηράς (1900-;), η Στάσα Αμηρά (1906-1956), ο Γιάννης Στυλιανόπουλος (1896-), ο Γιάννης Αυλωνίτης (1889-1959), ο Αντώνης Τζινιόλης (1893-;). Θα πρέπει επίσης να συμπεριλάβουμε εδώ νεότερα μέλη μεγάλων θεατρικών οικογενειών που κατάγονταν από τη Σμύρνη ή οι οποίες ήταν καταξιωμένες στο θέατρό της, όπως οι Βερώνηδες, οι Προβελέγγιοι, οι κυρίες Παπαζαφειροπούλου. Φυσικά, τα ιστορικά πρόσωπα ουδέποτε καταχωρούνται ικανοποιητικά σε κατηγορίες. Τα αδέρφια Άγγελος και Άλκης Προβελέγγιος, Σοφία και Καίτη Βερώνη, Νίνα και Λευκή Παπαζαφειρόπουλου, όπως και η Μπριλλάντη περιόδευσαν, όπως θα δούμε, λιγότερο ή περισσότερο συχνά σε προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά.

<sup>38</sup> Όπως ο Κωνσταντίνος Μόσχοβας, η Ασπασία Σάνδη, ο Βασίλης Στρατηγός (1900-) και η γυναίκα του Αμαλία (1900-). Κάποιοι άλλοι εγκατέλειψαν τη σκηνή σχετικά νωρίς, όπως η Αλεξάνδρα Καλλινέα [Μέρτικα].

Κλείνοντας αυτό το άχαρο ‘προσκλητήριο’, ας κρατήσουμε δύο ακόμα σημειώσεις. Η πρώτη σχετίζεται με ένα μικρό μελέτημα σχετικό με τους πρόσφυγες που κατέφτασαν από τη Μικρά Ασία στον Πειραιά (Παπαδοπούλου 2011: *passim*). Από την αποδελτίωση των αρχείων και του Δημοτολογίου Πειραιά για τη χρονική περίοδο 1840-1924, προκύπτει ότι ανάμεσα στα επαγγέλματα που κατέγραψε η εν λόγω έρευνα, εμφανίζονται μουσικοί ή χοροδιδάσκαλοι όχι όμως ηθοποιοί. Η δεύτερη σημείωση συνδέεται με το θησαυρό του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών που, όπως είπαμε στην εισαγωγή, ένα σημαντικό μέρος του έχει αναρτηθεί στο διαδίκτυο. Από την αποδελτίωση του παραπάνω υλικού (καθώς και της πεντάτομης μνημειώδους έκδοσης της *Εξόδου*) δεν εντοπίστηκαν αναφορές σε θεατρικά επαγγέλματα ούτε στη Μικρά Ασία ούτε στον προσφυγικό Πειραιά· έως τώρα, βέβαια. Είναι πολύ πιθανό επίσης, τα αρχεία των προσφυγικών δήμων – όσα και όπως έχουν διατηρηθεί – να κρύβουν ενδιαφέρουσες εκπλήξεις αν κρίνει κανείς από εκείνα που φυλάσσονται στο πολύτιμο Ιστορικό Αρχείο του Πειραιά.<sup>39</sup>

\*\*\*

Προς το παρόν, οι διαθέσιμες πληροφορίες διαμορφώνουν μια σχετικά μικρή ομάδα ηθοποιών η οποία ξεκίνησε την καριέρα της στην ευρύτερη περιοχή της Σμύρνης και, μετά το 1922, εργάστηκε σε λίγο-πολύ μόνιμη βάση στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά: ο Ιωάννης Ζαφειρόπουλος, ο Γιάννης Καρολίδης και η Ευαγγελία Καρολίδου, ο Θεόδωρος Κεφαλόπουλος, ο Αλέξανδρος, η Μάρθα και η Μίρκα Κοντολέων, ο Ιωάννης Λεβεντόπουλος, ο Νίκος Λώρης, ο Ζαχαρίας Μέρτικας, η Ελένη Μέρτικα, η Σεβασμία Παναγιωτοπούλου,

<sup>39</sup> Βλ. και την πτυχιακή εργασία του Λινάρδου, η οποία εντόπισε 4 επαγγελματίες ηθοποιούς στα δημοτολόγια του δήμου Νέας Κοκκινιάς κατά την περίοδο 1934-1940 δίπλα σε 5 ζωγράφους, 17 μουσικούς και 22 φωτογράφους (Λινάρδος 2012: 297, 304).

ο Αντώνης Σάνδης, ο Δημήτριος Σημηριώτης, ο Ιωάννης Σημηριώτης, η Αθηνά Σημηριώτη, η Φανή Σημηριώτη. Όπως θα δούμε σε άλλο κεφάλαιο, μέσα από τη συνεργασία των παραπάνω ηθοποιών με συναδέλφους τους που εργάζονταν σε λαϊκά θέατρα του Πειραιά διαμορφώθηκε, τελικά, ένα τοπικό επαγγελματικό δίκτυο που ανέλαβε τη θεατρική ψυχαγωγία των προσφύγων.

Σε αντίθεση με τους υπόλοιπους ηθοποιούς που αναφέραμε στις προηγούμενες σελίδες, πολλοί από τους καλλιτέχνες αυτής της μικρής ομάδας (ίσως οι περισσότεροι) ζούσαν μόνιμα στον Πειραιά ή στις συνοικίες του. Δεν έχουμε καθόλου σαφή εικόνα για το πόσοι ήταν· όπως δεν γνωρίζουμε επίσης εάν επέλεξαν να μείνουν εκεί μόνον εξαιτίας του φτηνότερου κόστους ζωής ή εάν συνέτρεχαν και άλλοι λόγοι (βλ. εδώ Μέρος Β', κεφ. 2). Βέβαια, μέχρις ενός σημείου, ήταν προαποφασισμένο ότι ηθοποιοί σαν το Γεώργιο Γληνό ή το Μάριο Παλαιολόγο δεν θα έπαιζαν – και πολύ περισσότερο δεν θα διέμεναν – στα Καμίνια ή τα Ταμπούρια. Το πιθανότερο είναι να μην χρειάστηκε ποτέ στη ζωή τους να επισκεφτούν τις περιοχές αυτές. Ακόμα και περιπτώσεις σαν εκείνη του Βασίλη Μεσολογγίτη (η οικογένεια του οποίου εγκαταστάθηκε από την Πόλη στον Πειραιά στα χρόνια του Μεγάλου Πολέμου) οι αστικές καταβολές αποδείχτηκαν πιο συμβατές με το θέατρο και τη διανοήση του αθηναϊκού κέντρου.<sup>40</sup> Αντίθετα, η ενασχόληση του επίσης Κωνσταντινουπόλιτη Θεόφιλου Παπαδόπουλου (πατέρα του ηθοποιού Ζαννίνο) με το λαθρεμπόριο δεν άφηγε πολλά περιθώρια στην οικογένεια να απομακρυνθεί από τη Δραπετσώνα. Όσο κι αν προσπαθεί κανείς να αποφύγει τον κοινωνικό ντετερμινισμό, τα ίδια τα ιστορικά δεδομένα προδίδουν συχνά με εύγλωττο τρόπο την καθοριστική σημασία του ταξικού παράγοντα στις

<sup>40</sup> Ο πατέρας του είχε αρχικά καφενεία κι έπειτα μεταπήδησε στον κλάδο των ναυτιλιακών επιχειρήσεων τις οποίες μετέφερε στην Ακτή Μιαούλη πριν η οικογένεια μετακομίσει το 1921 στην Αθήνα (Σταματοπούλου-Βασιλάκου 2011: 3-5).



επαγγελματικές επιλογές (και όχι μόνον) των καλλιτεχνών και λογίων. Σε τέτοιο βαθμό ώστε, περιπτώσεις όπως εκείνη της μεγαλοαστής διανοούμενης Έλλης Παπαδημητρίου, όσο μεταιχμιακές και να ήταν, ανήκαν μάλλον στην κατηγορία των εκπατρισμένων παρά των προσφύγων (Πετροπούλου 2022: 40). Έτσι, όπως όλα δείχνουν, η ομάδα των Συμυρνίων ηθοποιών που εργάστηκαν στον προσφυγικό μεσοπολεμικό Πειραιά αποτελούταν από εκείνους τους ‘ελάσσονες’ επαγγελματίες της σκηνής που διασκέδαζαν τα προηγούμενα χρόνια το μεσοαστικό συμυρναϊκό κοινό· όχι εκείνο του Και. Επρόκειτο για θεατρίνους λαϊκότερων καταβολών που δεν διέθεταν, το αστικό «ενσωματωμένο πολιτισμικό κεφάλαιο των προηγούμενων γενεών» (Bourdieu 2015: 114).

Γενικότερα, άλλωστε, το προσφυγικό δυναμικό «βίωσε το φαινόμενο της ένταξής του στην ελληνική κοινωνία ταυτόχρονα με την αναδόμησή του κατ’ εικόνα των προγενέστερων κοινωνικών δομών των όποιων ήταν φορέας. Οι πρόσφυγες αναδομούνταν στις πρότερες κοινωνικές κατηγορίες και εντάσσονταν στην ελληνική κοινωνία ‘κατά τάξεις’». <sup>41</sup> Και, όπως είπαμε, υπήρχαν τραπεζίτες και επιχειρηματίες που εγκατέλειψαν τις εστίες τους πριν τον διωγμό σώζοντας μεγάλο μέρος της κινητής περιουσίας (Πετροπούλου 2022: 39-40). Στον χώρο του θεάτρου, η πιο γνωστή μορφή και ίσως η πιο τυπική (με την έννοια ότι αποτελεί κοινό παρονομαστή όλων των εξελίξεων που είδαμε ως τώρα) που μπορεί ίσως να φωτίσει λίγο περισσότερο το ζήτημα είναι ο Ζαχαρίας Μέρτικας.

<sup>41</sup> Γκιζελή 1992: 74-75. Στηριγμένη στις αρχειακές μαρτυρίες του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, και η Πετροπούλου υποστηρίζει ότι «η ταξική και οικονομική προέλευση των προσφύγων ήταν εκείνη που προσδιόρισε σε ένα μεγάλο βαθμό τη μεταπροφυγική κοινωνική συνοχή τους» (1999: 171).

## Ο ΖΑΧΑΡΙΑΣ ΜΕΡΤΙΚΑΣ ΑΠΟ ΤΗ ΣΜΥΡΝΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Αρκετά εργο-βιογραφικά στοιχεία για το Μέρτικα βρίσκει κανείς στο παλαιό και πλούσιο σε πληροφορίες (αλλά δυστυχώς ατεκμηρίωτες) βιβλίο του Σολομωνίδη (1954). Ο Σιδέρης, αν και είχε αφιερώσει ένα υποκεφάλαιο στο σμυρνέικο θέατρο στο δεύτερο τόμο της Ιστορίας του, στη μεταθανάτια έκδοσή της δεν υπάρχει καμιά αναφορά στο Μέρτικα (Σιδέρης 2000: 104-118). Μόνον στη πρώτη γραφή του δεύτερου τόμου ξεπροβάλλει για λίγο στη σκηνή της ιστορίας η μορφή του Σμυρνιού θιασάρχη. Συγκεκριμένα, στο κεφάλαιο δώδεκα, αναφέρει την επιθεώρηση *Σμυρνέικος Παπαγάλος* του 1916 και του 1919 και τις παραστάσεις τους από το θίασο του Ζ. Μέρτικα. Στη συνέχεια, αφού επαναλάβει τις σχετικά πρόσφατες τότε πληροφορίες του Σύλβιου Παπαδόπουλου (1938) σημειώνει τα εξής: «μερικά ονόματα ηθοποιών φανερώνουν τη σημασία της Σμύρνης που είχε ως φυτώριο. Ο θίασος του Ζ. Μέρτικα εφίλοξένησε και άλλους παλιοελλαδίτες, τους στρατιώτες εκεί τότε, που μετά τον πόλεμο επήραν μια θέση στη θεατρική ζωή μας. Δεν είναι δυνατό να τα μελετήσουμε, καθώς τ' άλλα θέματα του βιβλίου μας. Λείπουν τα βοηθήματα (εφημερίδες, περιοδικά, προγράμματα) της εποχής εκείνης».<sup>42</sup> Πολλά χρόνια αργότερα, στο 'Λεξικό' των Ελλήνων ηθοποιών – και μάλιστα στο συμπληρωματικό τόμο (1997) – ο Έξαρχος αφιερώνει στον Μέρτικα εφτά μόλις αράδες χωρίς το λήμμα να διαθέτει καν χρονολογίες γέννησης και θανάτου (1997: 109-10). Οι γνώσεις μας για τον ηθοποιό και θιασάρχη εμπλουτίστηκαν σημαντικά από ένα σχετικά πρόσφατο άρθρο της Σκανδάλη για την οικογένεια Μέρτικα, για τη συγγραφή του οποίου άντλησε πληροφορίες από συνεντεύξεις επιγόνων της (Σκανδάλη 2008: 7-60).

<sup>42</sup> Ευχαριστώ θερμά τον καλό συνάδελφο Πλάτωνα Μαυρομούστακο για την πληροφορία και το αντίγραφο της σελίδας του χειρογράφου του Σιδέρη που μοιράστηκε μαζί μου.

Σύμφωνα με τα παραπάνω δημοσιευμένα στοιχεία λοιπόν, η οικογένεια Μέρτικα ήταν, όπως φαίνεται, αντιπροσωπευτική περίπτωση των πληθυσμιακών μετακινήσεων του 19ου αιώνα, από τη νησιωτική Ελλάδα προς τα δυτικά παράλια της Μικράς Ασίας. Ο Ζαχαρίας γεννήθηκε γύρω στα 1870 και διέθετε ιταλική υπηκοότητα. Η καταγωγή ήταν από την Ύδρα. Άγνωστο πώς και πότε, ο πατέρας του απέκτησε «κάποιο διοικητικό αξίωμα στην περιοχή της Προύσας αλλά καθαιρέθηκε από τους Τούρκους».<sup>43</sup> Ο Ζαχαρίας, σε μικρή ηλικία, εργάστηκε σε σιδηρουργείο και, έπειτα από ένα ατύχημα, έμεινε μονόφθαλμος (ζώντας για το υπόλοιπο της ζωής του με γυάλινο μάτι).<sup>44</sup> Στην εφηβεία του, στο πρώτο μισό της δεκαετίας του 1880, γνώρισε μια Ιταλίδα καλλιτέχνη η οποία τον μύησε στη θεατρική τέχνη (Σκανδάλη 2008: 22-23). Το ντεμπούτο στη σκηνή χρονολογείται στα 1886 ή λίγο νωρίτερα.<sup>45</sup> Η δουλειά στο σιδηρουργείο σε συνδυασμό με τη γνωριμία του με την Ιταλίδα ηθοποιό και, κυρίως, το βάπτισμα του πυρός στη σκηνή σε νεαρή ηλικία δεν συνάδουν με τον κόσμο των αστών της εποχής όσο μ' εκείνον των επαγγελματιών θεατρίνων· όπως και το γεγονός ότι η πρώτη σύζυγος του, Ελένη, ήταν επίσης ηθοποιός. Το ζευγάρι απέκτησε, μάλιστα, μια θετή κόρη, την Έλλη Μέρτικα, έναν πολύ λαμπερό αλλά διάττοντα αστέρα της σμυρναϊκής σκηνης που χάθηκε νωρίς από φυματίωση (Σολομωνίδης 1954: 226, Απάρτης 1962: 44-45).

Δέκα χρόνια μετά το θεατρικό ντεμπούτο, γύρω στα 1896 δηλαδή, ο Μέρτικας εμφανίζεται ως συνθιασάρχης μαζί με τους Κωνσταντίνο Προβελέγιο, Γ. Παπακυριακού και Σ. Κουρού-

<sup>43</sup> Σκανδάλη 2008: 22. Ο αδελφός του, Γιάννης, ξεκίνησε ως ναυτικός, εγκαταστάθηκε κάποια στιγμή στη Σμύρνη, όπου παντρεύτηκε δυο φορές, και στα επόμενα χρόνια ακολούθησε καριέρα μουσικού (ό. π., σ. 9).

<sup>44</sup> Σκανδάλη 2008: 22. Την αναπηρία του επιβεβαιώνουν ο Σολομωνίδης (1954: 226) και ο Χρυσοστομίδης (1986: 47).

<sup>45</sup> Η χρονολογία υπολογίζεται απ' όσα αναφέρει ο Σολομωνίδης (1954: 283) και επαναλαμβάνει η Σκανδάλη (2008: 23). Ο πρώτος καταγράφει εορταστική παράσταση για τη θεατρική πεντηκονταετηρίδα του ηθοποιού που δόθηκε το 1931.

κλη.<sup>46</sup> Η περίοδος από τον πόλεμο του 1897 έως τους Βαλκανικούς είναι ίσως η πιο σκοτεινή της σταδιοδρομίας του. Πιθανολογούμε ότι εργαζόταν σ' εκείνους τους μικρούς θιάσους που περιόδευαν στην ευρύτερη περιοχή της Σμύρνης. Σύμφωνα με τον Σολομωνίδη (1954: 283, 140), συνεργάστηκε με τη Σοφία Κρεββατά, τον Θεμιστοκλή Νέζερ, την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, τον Βερώνη και τον Καρδοβίλλη και εμφανίστηκε στο Θέατρο Χαβούζας (το οποίο λειτούργησε το 1900).

Η μελέτη του αποδελτιωμένου σμυρναϊκού Τύπου στο αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών φωτίζει καλύτερα τον τρόπο με τον οποίο η ιστορική συγκυρία ευνόησε βραχυπρόθεσμα το Μέρτικα ως ηθοποιό και, κυρίως, ως θιασάρχη συγκροτημάτων που υπήρξαν φυτώρια «πολλών σμυρναϊκών ταλέντων» (Σολομωνίδης 1954: 283). Στη Σμύρνη, ο θιάσός του έδινε συνήθως παραστάσεις στο θέατρο Ίρις με ποικίλο ρεπερτόριο και με βασικούς συντελεστές τον ίδιο, τη σύζυγό του Ελένη, την κόρη του Έλλη, το Γιάννη Αυλωνίτη, το Δημήτριο Βερώνη, τον Ιωάννη Καρολίδη, τον Παντελή Κλημανιώτη, τον Κωνσταντίνο Μόσχοβα, το Μάνο Φραγκόπουλο (υποβολέας) και την Κατίνα Κωνσταντινίδου. Έπειτα από την τεράστια επιτυχία της συνεργασίας του θιάσου με τους συγγραφείς των αστικών σαλονιών, ο «κάτισχνος μονόφθαλμος» θιασάρχης με το γυάλινο μάτι είχε το θράσος, όπως είδαμε, να θέλει το Θέατρον Σμύρνης. Στο μεταξύ, ο θιάσός του, είχε ανανεωθεί με νέα επίλεκτα ταλέντα: το Γιώργο Γληνό, τον Ιωάννη Ζαφειρόπουλο, το Νίκο Λώρη, το Γιάννη Στυλιανόπουλο, τον Αντώνη Τζιτινόλη, την ανεψιά του Αλεξάνδρα [Μέρτικα] Καλλινέα, τη Ζαζά Μπριλλάντη, τη Μαρία Παπαζαφειροπούλου, κ.ά.

<sup>46</sup> Σολομωνίδης 1954: 283. Οι δύο τελευταίοι μάς είναι άγνωστοι. Ο Μέρτικας θα μπορούσε να συμμετέχει στον θιάσο Προβελέγγιου που είναι βεβαιωμένο πως έδινε παραστάσεις το 1891 στη Μυτιλήνη και το 1895 στο Καρατάσι της Σμύρνης. Θα μπορούσε, βέβαια, να είναι μέλος των θιάσων της Σοφίας Νέρη ή να συνεργάζεται με τα θιασαρχικά ζευγάρια της Χρυσάνθης και του Ιωάννη Καράκαλου ή της Μαρίας και του Σπυρίδωνα Δημητρακόπουλου. Όλα αυτά όμως είναι ανέξοδες υποθέσεις.



**Εικόνα 7.** Η ακμή του σμυρναϊκού θεάτρου και η συμβολή του Ζαχαρία Μέρτικα. Γελοιογραφία του Β. Ιθακήσιου: η 'Academie Mertika' κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας της επιθεώρησης *Λεξικό των Σύλβιου-Καρακάση*. Πηγή: Χρυσσοτομίδης.

Ήταν, κυρίως, τα νέα αυτά ταλέντα της σμυρναϊκής αφρόκρεμας, μαζί με τη νιόπαντρη Έλλη Μέρτικα-Φραγκοπούλου, που αποσκήρτησαν από το θίασο και ίδρυσαν (με την πρωτοβουλία των Σύλβιου-Καρακάση) τον Καλλιτεχνικόν Θίασον Σμύρνης. Έτσι, στα αμέσως επόμενα χρόνια, ο Μέρτικας επέστρεψε στο κοινό των συνοικιών, των προαστίων και του θεάτρου Ίρις· εκεί παρουσίαζε παλιό ρεπερτόριο (κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια, πατριωτικά δράματα κ.ά.) αλλά και νέες οπερέτες και επιθεωρήσεις. Είτε μόνος είτε σε συνεργασία με καλλιτέχνες όπως ο Αντώνιος Σάνδης, έδινε περιστασιακά και μερικές σειρές παραστάσεων στο θέατρο Προχυμαίας (ή ακόμα και στο Θέατρον Σμύρνης όταν ήταν διαθέσιμο). Κυρίως όμως έδινε «αναθεωρήσεις επιθεωρήσεων της πολεμικής εποχής» στο Κορδελιό και την Τερψιθέα.<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Λουκιανός, «Από το Κορδελιό», *Κόσμος Σμύρνης*, 19 Ιουν. 1920.



**Εικόνα 8.** Οι συγγραφείς της επιθεώρησης *Λεξικό* Λαίλιος Καρακάσης και Σύλβιος Παπαδόπουλος σε γελοιογραφία του Β. Ιθακήσιου. Πηγή: Σολομωνίδης.

Στο μεταξύ, οι αθηναϊκοί θίασοι γίνονταν όλο και πιο απρόθυμοι να εγκαταλείψουν την ασφάλεια της ελληνικής πρωτεύουσας για να περιοδεύσουν στην εμπόλεμη Μικρά Ασία. Οι Σμυρνιοί δημοσιογράφοι διατύπωναν την αναγκαιότητα ενός ντόπιου θιάσου και ο Μέρτικας προσπαθούσε να ανταποκριθεί στη ζήτηση. Το φθινόπωρο του 1921 ηγήθηκε θιάσου με νέα στελέχη ανάμεσα στα οποία και το ζεύγος Στεφάνου και Μαρίκας Καλουτά που παρεπιδημούσε τότε στη Σμύρνη (Λαζαρίδης 1980: 37-39). Η μόνη κριτική της πρεμιέρας που διαθέτουμε ήταν αδυσώπητη:

Η δυσπιστία με την οποίαν υποδέχθηκε το κοινόν της ρεκλάμες για τον νέο θίασο του κ. Μέρτικα ήταν δικαιολογημένη αφού είχε γνωστό πως ο θιασάρχης αυτός δεν μας συνείδησε έως τώρα σε καμμιά ευσυνείδητη δουλειά. Το ίδιο απεδείχθη και προχθές. Ενώ ο θίασος κατώρθωσε να συγκεντρώση μερικά καλά στοιχεία, όχι έξοχα βέβαια, αλλ' αρκετά υποφερτά, πάλιν δεν μπόρεσε να κάμη παρά μια φτωχή, φτωχότατη εμφάνισι με τα πανάρχαια *Παναθήναια* αν επιτρέπεται να δοθή αυτός ο τίτλος στο μωσαϊκό αυτό όλων



των τραγουδιών όλων των επιθεωρήσεων όλων των εποχών. Με κάπως ευσυνειδητότερη εργασία ο θίασος θα μπορούσε να ντεμπουτάρη με κάτι καινούργιο. Δεν λείπουν τα έργα, αλλ' ούτε και τα πρόσωπα αφού είπαμε ο θίασος έχει καλούτσικους ηθοποιούς.<sup>48</sup>

Η προσπάθεια ναυάγησε γρήγορα αλλά ο Μέρτικας συνέχισε ν' αναζητά καλλιτέχνες πρόθυμους να εργαστούν στη Σμύρνη. Από τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας, ο τελευταίος ελληνικός θίασος που επισκέφτηκε την πόλη ήταν εκείνος του Κωνσταντίνου Νέζερ και των θυγατέρων του που ξεκίνησε τις παραστάσεις του στο Θέατρον Κυβέλης το βράδυ της 27ης Μαρτίου. Στο ίδιο θέατρο, την ίδια ημερομηνία αλλά στις 3 μ.μ., ο θίασος Μέρτικα παρουσίαζε τους *Ερωτευμένους μυλωνάδες* «με την γλυκυτάτην τους μουσικήν».<sup>49</sup>



**Εικόνα 9.** Ο Ζαχαρίας Μέρτικας στον ρόλο της καριέρας του: *Λεμπλεμπιτζής Χορ-Χορ* Αγάς από την ομώνυμη αρμενική οπερέτα του Διχράν Τσουχατζιάν. Δίπλα του, η ανεψιά του Αλεξάνδρα Καλλινέα, δημοφιλής πρωταγωνίστρια και θιασαρχίνα της σμυρναϊκής σκηνής. Πηγή: Σολομωνίδης.

<sup>48</sup> Ο Κριτικός, «Γύρω στο θέατρο. Ο νέος θίασος», *Κόσμος Σμύρνης*, 3 Σεπ. 1921.

<sup>49</sup> «Θέατρον Κυβέλης», *Εστία Σμύρνης*, 27 Μαρ. 1922.

Αφού ολοκληρώθηκαν κάποιες παραστάσεις στο Κοκάρ-γυαλι το Μάη του 1922, ο θιασάρχης άρχισε τον προγραμματισμό της επερχόμενης θερινής σαιζόν. Ταξίδεψε στην Αθήνα, όπου αγωνίστηκε «όπως αποσπάση από τα Αθηναϊκά θέατρα ‘καλλιτεχνικούς αστέρας’ δια τα θέατρα Μυρακτής και Μέλητος».<sup>50</sup> Επέστρεψε στις 11 Ιουνίου «συνοδευόμενος υπό πολλών ‘αστέρων’ και του μοναδικού καλλιτέχνου του χορού κ. Μπαρκουιλλέρο».<sup>51</sup> Αν πιστέψουμε τα δημοσιεύματα, ο δαιμόνιος επιχειρηματίας είχε κατορθώσει να φτιάξει πολυμελή μουσικό θίασο «με πλήρη ορχήστρα».<sup>52</sup> Έτσι, κατά τη θερινή περίοδο, έπειτα από τέσσερις προγραμματισμένες εμφανίσεις στο Θέατρον Κυβέλης, και μερικές ακόμα στο Κορδελιό, το συγκρότημα του Μέρτικα εγκαταστάθηκε στο Κοκάργυαλι και στο θέατρο Μέλης. Αν και, όπως δήλωνε ο ίδιος, δεν ήταν «ενθουσιασμένος από τας εισπράξεις», ο θίασός του συνέχισε τις παραστάσεις— τουλάχιστον ως τα μέσα Ιουλίου.<sup>53</sup> Κατά πάσα πιθανότητα, το συγκρότημα του Μέρτικα ήταν ο μοναδικός ελληνικός θίασος που έδινε ακόμα παραστάσεις σε μια πόλη όπου τίποτε, όπως φαίνεται, δεν προμήνυε αυτό που θα ακολουθούσε (Μεγαλοκονόμος 1992: 138-43).

<sup>50</sup> «Από χθες έως σήμερα. Θερινά Θέατρα», *Τηλέγραφος* Σμύρνης, 8 Ιουν. 1922.

<sup>51</sup> «Από χθες έως σήμερα. Από τα θεατρά μας», *Τηλέγραφος* Σμύρνης, 12 Ιουν. 1922.

<sup>52</sup> Ο θίασος ξεκίνησε τις παραστάσεις του στις 13 Ιουν. στο Θέατρον Κυβέλης με την επιθεώρηση *Πειρασμός 1922* «περιλαμβάνουσα εις τας 3 πράξεις της περί τα 25 άτομα. Ο θίασος έχει εξασφαλίση πλήρη ορχήστρα» («Εγχώρια. Θέατρον Κυβέλης», *Τηλέγραφος* Σμύρνης, 12 Ιουν. 1922).

<sup>53</sup> «Από χθες έως σήμερα. Από τα θέατρα», *Τηλέγραφος* Σμύρνης, 12 Ιουλ. 1922. Λίγες μέρες αργότερα, ο Μπαρκουιλλέρο και η Καίτη Κοφινά αποχώρησαν, πάντως, από το θίασο Μέρτικα. Θα εμφανίζονταν σε «διαφόρους χορούς και σκηνάς από τας γνωστοτέρας επιθεωρήσεις» σε σμυρναϊκό «κινηματοθέατρον» («Από χθες έως σήμερα. Από τα θέατρα», *Τηλέγραφος* Σμύρνης, 15 Ιουλ. 1922). Υπενθυμίζω ότι, τις ίδιες περίπου μέρες, δημοσιευόταν νόμος του ελληνικού βασιλείου που απέτρεπε τον ελληνικό πληθυσμό να εγκαταλείψει μαζικά τη Μικρά Ασία.



Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία συγγενικού του προσώπου, ο Μέρτικας, «κατά την καταστροφή της Σμύρνης, φυγαδεύτηκε από Τούρκους και έπεσε στην θάλασσα, απ' όπου τον περισυνέλεξε ιταλικό πλοίο» (Σκανδάλη 2008: 30). Προφανώς, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν επρόκειτο για το ίδιο πλοίο που μετέφερε πάνω από τα ταραγμένα νερά του Αιγαίου τον θαλασσοδαρμένο θιασάρχη αφήνοντάς τον στα βόρεια παράλια της Κρήτης.

### «ΘΙΑΣΟΣ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ ΣΜΥΡΝΑΙΩΝ»

«Υπό την διεύθυνσιν του γνωστού ηθοποιού κ. Ζ. Μερτίκα και εκλεκτών Σμυρναίων ηθοποιών, τους οποίους η τύχη από την ωραίαν Ιωνίαν έρριψεν εις την Πόλιν μας, κατηρτίσθη προχείρως, αλλά αρκετά επιτυχώς, θίασος, όστις ήρχισεν από προχθές τας παραστάσεις του». Αυτά ανακοίνωνε ο Κήρυξ Χανίων στις 9 Οκτ. 1922· και παρότρυνε το κοινό της πόλης να υποστηρίξει «τους καταφυγόντας εις την Πατρίδα μας καλλιτέχνας», παρά το γεγονός ότι ο θεατρικός χώρος που τους φιλοξενούσε ήταν κάτι παραπάνω από ακατάλληλος.<sup>54</sup> Το ολιγομελές συγκρότημα αποτελούνταν από τον Ζαχαρία Μέρτικα και τη σύζυγό του, κάποιους γνώριμους συνεργάτες (όπως ο Ιωάννης Ζαφειρόπουλος και ο Γιάννης Καρολίδης) και άλλους Σμυρνιούς ηθοποιούς, όπως ο Στυλιανός Μαρσέλλος.<sup>55</sup> Με βάση τα διαθέσιμα στοιχεία, το ρεπερτόριο αποτε-

<sup>54</sup> «Ένα χαμηλόσπιτο. Καμιά επικεφαλίδα δεν στολίζει το κακόμοιρο μαγαζί. Κι όμως όλος ο κόσμος το λέγει θέατρο. Και βέβαια θέατρο θάναι γιατί μπαίνοντας κανείς μέσα βλέπει ένα φτωχό θεατρικό διάκοσμο. Κει μέσα, στη χθεσινή αποθήκη του λαδιού ή του κρασιού ή του σαπουνιού, κει στο πλακόστρωτο κι' ασφυκτικό άντρο, συντρίμμια μιας καλλιτεχνικής τραγωδίας χαλκεύουν και θρονιάζουν κάθε βράδυ την τέχνη και την αίσθησι» (Τα τρία χαμίνια, «Απ' το θέατρο», Κήρυξ Χανίων, 28 Οκτ. 1922).

<sup>55</sup> Το πιο πιθανό είναι να πρόκειται για τον Στυλιανό Μαρσέλλο. Γεννήθηκε στη Σμύρνη το 1888 και πρωτοεμφανίστηκε στη σκηνή το 1911. Σύζυγός του η επίσης Σμυρνια Μαρίκα Μαρσέλλου (Εξαρχος 1997: 107). Η Ριρή Στεργιανοπούλου μάς είναι άγνωστη.

λούνταν κυρίως από κωμειδύλλια και δραματικά ειδύλλια. Το τελευταίο δεκαήμερο του Νοέμβρη ο Θίασος Προσφύγων Σμυρναίων, όπως τον αποκαλούσε η χανιώτικη εφημερίδα, έδωσε λίγες παραστάσεις στο Ρέθυμνο.<sup>56</sup> Επέστρεψε στα Χανιά στις 30 Νοε. για μια δεύτερη σειρά παραστάσεων συνδρομής τον χειμώνα του 1922/23 για τις οποίες όμως δεν διαθέτουμε επαρκείς πληροφορίες.<sup>57</sup>

Στη θερινή περίοδο η κατάσταση βελτιώθηκε αισθητά. Τα Χανιά είχαν αποκτήσει το υπαίθριο εξοχικό κέντρο Πάνθεον· ο ιδιοκτήτης του ήρθε σε συνεννόηση «με το θιασάρχη της Πόλεως μας κ. Μέρτικα και απεφάσισαν να εγκαταστήσουν εκεί το θέατρο, αφού όμως προηγουμένως ο κ. Μέρτικας φέρει από τας Αθήνας μερικά πρόσωπα ικανά, προς πλουτισμόν του προσωπικού του». Όντως, ο Μέρτικας ενίσχυσε το γυναικείο τμήμα του θιάσου, φέρνοντας (όχι από την Αθήνα αλλά από τον Πειραιά) την Ασπασία Σάνδη και την Ιωάννα Συρράκου – αξιοποιώντας, κατά πάσα πιθανότητα, γνωριμίες από τη Σμύρνη.<sup>58</sup> Ο Ζαφειρόπουλος και ο Καρολίδης είχαν αποχωρήσει από τον θίασο, στον οποίο όμως προσχώρησε ένας άλλος σταθερός συνεργάτης του Μέρτικα από τη Σμύρνη, ο Κωνσταντίνος Μόσχοβας. Τέλος, ξεχωριστή ίσως αναφορά θα πρέπει να γίνει στο νεαρό ακόμα Κυριάκο Μαυρέα (1902-1958) σε μια απ' τις πρώτες του εμφανίσεις.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Αποδελτιώθηκαν τα ψηφιοποιημένα φύλλα των ρεθυμνιώτικων εφημερίδων *Βήμα*, *Δημοκρατία* και *Κρητική Επιθεώρηση* (Δημοτική Βιβλιοθήκη Ρεθύμνου) αλλά δεν βρέθηκε κάποια αναφορά στο πέρασμα του θιάσου από την πόλη.

<sup>57</sup> «Λίγο απ' όλα» και «Θεατρικά», *Κήρυξ Χανίων*, 2 και 31 Δεκ. 1922.

<sup>58</sup> Το καλοκαίρι του 1923, η Ασπασία Σάνδη εργαζόταν στο Θέατρο Κεντρικόν στο Πασαλιμάνι, όπου έδινε παραστάσεις ο θίασος Χρυσοστομίδη. Στον ίδιο θίασο εμφανιζόταν και ο Αντώνιος Σάνδης, στενός συνεργάτης του Μέρτικα στη Σμύρνη. Και η Ιωάννα Συρράκου (1897-1981) ήταν σμυρναϊκής καταγωγής, σύζυγος του επίσης Σμυρνιού Δημήτριου Συρράκου (1889-1926) και αδελφή της Στάσας Αμηρά.

<sup>59</sup> Τον θίασο συμπλήρωναν οι Σταθόπουλος, Καπλαντζή, Μαίρη Ελευθεριάδου, το σμυρνείο ζεύγος Ελένης και Αρ[ιστόδημου] Παρίδου, Κ. Λειβαδάς, Κ. Δημητρίου, Τ. Μέρφη, Β. Νικολαΐδου.

Σε κάθε περίπτωση, ο θίασος απασχολούσε πάνω από δεκαπέντε ηθοποιούς, στεγαζόταν σ' ένα καινούριο θερινό θέατρο κι έτσι μπορούσε να παρουσιάζει επιθεωρήσεις, οπερέτες και μπουλβάρ. Δεν ήταν πλέον προσφυγικός αλλά ο «Μέγας Σμυρναϊκός Θίασος Ζαχ. Μέρτικα» όπως τον ανέφερε το πρόγραμμα της επιθεώρησης *Σαν-Φασόν* που παίχτηκε στις 26 Ιουν. 1923. Όπως φαίνεται, οι δουλειές στα Χανιά δεν πήγαιναν άσχημα: η σαιζόν κράτησε τουλάχιστον έως την πρώτη βδομάδα του Οκτώβρη, ο θίασος έδειχνε να έχει ορθοποδήσει για τα καλά και ο Κήρυξ αντιμετώπιζε το Μέρτικα ως «το θιασάρχη της Πόλεως μας».<sup>60</sup>

Όπως δεν γνωρίζουμε τους ακριβείς λόγους που έφεραν το Μέρτικα στα Χανιά έτσι δεν γνωρίζουμε γιατί αποφάσισε να φύγει. Από μαρτυρίες της *Εξόδου* φαίνεται ότι η Κρήτη επιλέχτηκε από πολλούς πρόσφυγες ως προορισμός πρώτης εγκατάστασης: οι πρόσφυγες πήγαιναν όπου υπήρχαν ήδη γνωστοί και συγγενείς και, κυρίως, όπου υπήρχε δουλειά. Όπως φαίνεται, κυκλοφορούσε η φήμη ότι η μεγαλόνησος είχε ανάγκη από εργατικά χέρια. Επιπλέον, αρκετές χιλιάδες Τουρκοκρητικοί είχαν αρχίσει να εγκαταλείπουν μαζικά το νησί και τις περιουσίες τους μετά το 1914.<sup>61</sup> Η θεατρική επιχείρηση όμως είχε τους δικούς της κανόνες. Ενδεχομένως, ο έμπειρος πεννητάρης θιασάρχης, σταθμίζοντας τα δεδομένα, να έβλεπε ότι μια ξένη μικρή αγορά 25.000 κατοίκων δεν θα μπορούσε να συντηρήσει σε μόνιμη βάση έναν θίασο. Αυτά όμως είναι υποθέσεις.

<sup>60</sup> Η προσέλευση του χανιώτικου κοινού στις παραστάσεις πρέπει να ήταν ικανοποιητική αν κρίνει κανείς από την απόφαση του 'αποστάτη' Γιάννη Καρολίδη να στήσει το δικό του μαγαζί στο Θέατρον Αχταίων ξεκινώντας τις δικές του παραστάσεις στις 3 Αυγ. 1923.

<sup>61</sup> Αντίστοιχα, «στην Κρήτη από το 1914 έως και το 1917 έφθασαν Χριστιανοί πρόσφυγες από τη Μ. Ασία» (Ανδριώτης 2004: 82).

**ΘΕΑΤΡΟΝ ΠΑΝΘΕΟΝ**  
 - ΜΕΓΑΛΕ ΣΜΥΡΝΑΪΚΟΕ ΘΙΑΣΟΕ -  
**ΖΑΧ. ΜΕΡΤΙΚΑ**  
 Πρωταγωνιστεύουσα τῆς Κας  
**ΑΣΠΑΣΙΑΣ ΣΑΝΔΗ**

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ 6η  
 Πέμπτη 26 Ἰουλίου 1923 ὥρα 10 μ. μ. ἀκριβῶς  
 ΔΙΑ ΠΡΩΤΗΝ ΦΟΡΑΝ ΕΝΤΑΥΘΑ  
**ΣΑΝ-ΦΑΣΟΝ**  
 Ἀθηναϊκὴ ἐπιθεώρησις εἰς πράξεις 3 μὲ 25  
 ἐκλεκτὰ τραγουδάμια.

**ΔΙΑΝΟΜΗ**

Πρόσωπα	Ἡθοποιοὶ	Πρόσωπα	Ἡθοποιοὶ
<b>ΠΡΑΞΙΣ Α</b>	Α. Παρίδης Κ. Μόσχος Α. Σάνδη Ι. Σωάνου Κ. Λεβιάδης Κ. Δημητρίου Ζ. Μέρτικας Κ. Λεβιάδης Ι. Σωάνου Κ. Μαυρέας Α. Ἀλβιγς Κ. Μαυρέας Α. Σάνδη *Ὄλος ὁ θίασος	Ὀνειροκρίτης Μενιδιάτης Σαντίνα Μοδιτοπούλα Θείος Νοῦς Ῥεάδελφος Γέλοια Μιχαίου Γλεντιέδης	Α. Ἀλβιγς Ζ. Μέρτικας Α. Σάνδη Κ. Δημητρίου Ζ. Μέρτικας Α. Παρίδης Κ. Λεβιάδης Ι. Σωάνου *Ὄλος ὁ θίασος
<b>FINALE I</b>	<b>ΠΡΑΞΙΣ Β</b>	Κομπέο Νοϊκάκης Ψεύτης Γουδοχέρι Μπαμπίες Μπαμπίσα Διάβολος Νταντά Μπαμπίες Τεράστιον Ἄνταμάνια Γεγονοκόλλες	<b>FINALE II</b> <b>ΠΡΑΞΙΣ Γ</b> Α. Παρίδης Α. Σάνδη Κ. Μόσχος Ι. Σωάνου Ζ. Μέρτικας Ἐλ. Μέρτικα Ἑλλή Μέρτικα Ι. Σωάνου Α. Σάνδη Α. Παρίδης Ι. Σωάνου Κ. Μόσχος *Ὄλος ὁ θίασος
<b>FINALE III</b>	Κομπέο Κάλια Καλοσδέτα Σουφάλης Σὺ μὲ πῆρες Νταντέτο Κανδουλάντη Κοκότα Α' Κοκότα Β'	Α. Παρίδης Α. Σάνδη Ι. Σωάνου Κ. Μόσχος Κ. Μαυρέας Κ. Δημητρίου Ζ. Μέρτικας Κ. Δημητρίου Τ. Μέρρη	<b>FINALE III</b>

= Τίμω αἰ συνήθετε =

Λέγει προσηγῶς : Τὸ περιφανέστατον Κοινωνικὸν ἔργον τοῦ  
 ΦΑΡΙΟ ΝΙΣΟΔΕΜΙ **“ΤΟ ΚΟΤΡΕΛΙ..”** μὲ τὴν διακέρουσαν  
 εἰς αὐτὴ κ. **Α. ΣΑΝΔΗ.**

Τυπογραφεῖον Α. Γ. Γεωργίου - Χανιά

**ΚΑΛΕ ΑΝΤΕΣ !!!**

**Εικόνα 10.** Ο θίασος Μέρτικα στα Χανιά. Πρόγραμμα της επιθεώρησης Σαν-Φασόν στο θέατρο Πάνθειον (1923). Πηγή: Αρχείο Γιώργου Βεράνη.

Αν πρέπει να κρατήσουμε κάτι από τη θεατρική δράση του Μέρτικα έως το 1923 θα πρέπει καταρχάς να υπογραμμίσουμε το γεγονός ότι οι όποιες επιδόσεις του δεν αφορούσαν τόσο στην υποκριτική τέχνη όσο στη συγκρότηση θιάσων. Ο Σολομωνίδης τον αναφέρει ως κωμικό ηθοποιό (μπούφο) κάτισχο και με άσπρα μαλλιά. Ως ηθοποιό όλες οι πηγές τον αναγνωρίζουν ως δημιουργό σε έναν κυρίως ρόλο: εκείνον του *Λεπλεπιτζή Χορ-Χορ Αγά* από την ομώνυμη αρμένικη οπερέτα του Διχράν Τσουχατζιάν. Εκείνο όμως που επαναλαμβάνουν είναι η σβελτάδα και η καπατσοσύνη του στο να συναρμολογεί θιάσους· η ικανότητά του να ελίσσεται με αποτελεσματικότητα στην πιάτσα και να έρχεται σε συνεννοήσεις με θεατρώνες, αρχές και πρωταγωνίστριες.

Στα παραπάνω θα πρέπει να λάβει κανείς σοβαρά υπόψη μια ακόμα παράμετρο. Στο βιβλίο του, ο Σολομωνίδης τού προσάπτει ότι ήταν «πονηρός και επιτήδειος», επειδή «άγνωστο είναι το πώς, όταν έκλεισε το λιμάνι της Σμύρνης, βρέθηκε με κανονικά αυστριακά χαρτιά! Δείχνοντάς τα στους Τούρκους, συμμάχους τότε» (Σολομωνίδης 1954: 226). Ο Μέρτικας ήταν ένας Ρωμιός επιχειρηματίας στον ευαίσθητο τομέα των δημόσιων θεαμάτων. Ως χριστιανός υπήκοος του Σουλτάνου, έπρεπε να έχει συχνά αλισβερίσια με τις οθωμανικές αρχές σε εποχές που γίνονταν όλο και πιο δύσκολες και πονηρές.<sup>62</sup> Σε κάθε περίπτωση, διέθετε χαρίσματα οργα-

<sup>62</sup> Η έξαρση των εθνικισμών της περιοχής απαιτούσε πλέον όλο και πιο λεπτούς χειρισμούς στη λειτουργία μιας θεατρικής επιχείρησης. Είναι ίσως χαρακτηριστικό το περιστατικό που αφηγείται ο Σολομωνίδης, κατηγορώντας, αυτή τη φορά τον Μέρτικα για φιλοτουρκική συμπεριφορά. Σύμφωνα με τον Σολομωνίδη λοιπόν, την εποχή που μπήκε η Τουρκία στο Μεγάλο Πόλεμο, την άνοιξη του 1915, ο θιάσος Μέρτικα-Βερώνη εμφανιζόταν στο θέατρο Γκαίυ. Όμως, «η αγγλική αυτή ονομασία του θεάτρου είχε χτυπήσει στα νεύρα των Τούρκων». Ο ενοικιαστής του θεάτρου υποχρεώθηκε να το μετονομάσει: «Έτσι, ένα πρωί με βαφή γαλάζια ανέγραψε στην πρόσοψη του θεάτρου τη λέξη Χαρά, που ήταν πιστή μετάφραση στα ελληνικά της αγγλικής ονομασίας του θεάτρου. Αλλ' οι Τούρκοι δεν ικανοποιήθηκαν ούτε και με την μετάφραση αυτή στα ελληνικά» και τον υποχρέωσαν να γράψει πάνω στην ταμπέλα με μεγαλύτερα κόκκινα γράμματα την λέξη Φεράχ. Αυτό το όνομα ανέγραφε ο

νωτικά μάλλον παρά καλλιτεχνικά, ιδιότητες που προσιδίαζαν στη μορφή ενός θεατρικού ατζέντη, ενός «θαυματουργού θιασάρχου ο οποίος κατασκευάζει θιάσους με περισσότεραν ευκολίαν από τον Χορχόρ-αγάν όταν κατεσκεύαζε ... λεμπλεμπούδες».<sup>63</sup> Αξιοποιώντας ακριβώς αυτές τις ικανότητες, 'ο ιμπρεσάριος από τη Σμύρνη' κατόρθωσε να 'τα φέρει βόλτα' ακόμα και στους τυφώνες που φυσούσαν στο Αιγαίο το φθινόπωρο του 1922. Σε συνθήκες δηλαδή όπου η τέχνη του θεάτρου οφείλει να προσαρμοστεί πρωτίστως στην τέχνη της επιβίωσης. Οι επόμενες πληροφορίες για τη δράση του Μέρτικα προέρχονται από το 1925, χρονιά κατά την οποία αποφάσισε, οριστικά όπως φαίνεται, να εγκατασταθεί σε μια χέρσα έκταση βορειοδυτικά του Πειραιά όπου χτιζόταν τότε η προσφυγούπολη της Νέας Κοκκινιάς.

---

Μέρτικας σε όλη τη διάρκεια του πολέμου «στα προγράμματα του καθώς και στα feuilles volantes». Οι εφημερίδες, όμως, και το κοινό, «ανέφεραν, κατά κανόνα» το θέατρο ως Γκαίυ ή Ίρις. (1954: 227).

<sup>63</sup> Λουκιανός, «Προαστιακή κίνησης», *Αρμονία* (Σμύρνης), 17 Ιουν. 1922.



**Εικόνα 11.** Ο καραγκιοζοπαίχτης Χρήστος Χαρίδημος με τη φιγούρα του Καραγκιόζη μπροστά στο ταμείο του θεάτρου του (περ. 1935-36).

Πηγή: <https://www.archaiologia.gr/blog/photo/>





# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

---

## Το θέατρο στον Πειραιά

## Η ΑΠΙΣΧΝΑΣΗ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΣΤΟΙΧΕΙΟΥ ΣΤΟ ΠΕΙΡΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Όπως είπαμε στο ξεκίνημα αυτού του βιβλίου, η μελέτη της θεατρικής ζωής των προσφυγικών συνοικιών του Πειραιά στο Μεσοπόλεμο, προϋποθέτει τη γνωριμία με τη θεατρική διασκέδαση που υπήρχε πριν το 1922 στην ευρύτερη περιοχή εγκατάστασης. Ευτυχώς, η σχετικά πρόσφατη διδακτορική διατριβή της Μπρεντάνου (2010) έχει πλούσιο υλικό, που μπορεί κανείς να το επεξεργαστεί έτσι ώστε να διαμορφώσει μια εικόνα για τη θεατρική κίνηση στο πρώτο λιμάνι της χώρας· και, σε συνδυασμό με μια εξαιρετικά αποσπασματική εικόνα για το θεατρικό Πειραιά του Μεσοπολέμου, να χαράξει, σε πολύ αδρές γραμμές, τις συντεταγμένες που ορίζουν την υποδοχή των προσφύγων (καλλιτεχνών και θεατών).

Το αστικό θεατρικό πρότυπο στον Πειραιά γνώρισε την μεγαλύτερη άνθισή του στα τέλη του 19ου αιώνα και τις αρχές του 20ού. Γενικότερα, εκείνα τα χρόνια, μια σειρά από ιδρύματα επιχείρησαν να καταστήσουν το ναυτιλιακό-βιομηχανικό κέντρο της χώρας και κέντρο πολιτισμού.<sup>64</sup> Η πιο σημαντική ίσως στιγμή αυτής της διαδικασίας στάθηκε η οικοδόμηση του εντυπωσιακού Δημοτικού Θεάτρου της πόλης. Όπως είναι γνωστό, όμως, η προσπάθεια δεν ευδοκίμησε. Ήδη από την άνοιξη του 1895, ο 'οικουμενικός' θίασος των Δημοσθένη Αλεξιάδη και Διονύσιου Ταβουλάρη, που δημιουργήθηκε ειδικά για τα εγκαίνια του κτιρίου, «κατάληξε σε οικονομική καταστροφή». Κι αυτό επειδή απλά «το κοινό του Πειραιά δε φάνηκε πρόθυμο να συμμεριστεί τις αξίες και προτεραιότητες των δημοτικών του αρχόντων». Ήταν ένα δυσοίωνα προοίμιο όσων ακολούθησαν που επαλήθευε για πολλοστή

<sup>64</sup> Δημοτική Φιλαρμονική Πειραιά (1892), το σωματείο Καλλιτεχνική Οικογένεια (1893), ο Πειραιϊκός Σύνδεσμος (1894), Καλλιτεχνικό Κέντρο Πειραιώς (1895), Εταιρεία Γραμμάτων και Τεχνών (1905), Ωδείο Πειραιϊκού Συνδέσμου (1904) κ.ά.

φορά ότι το θέατρο «δεν μπορούσε να επιβληθεί ‘εκ των άνω’, με την απλή δημιουργία υλικών υποδομών και χωρίς την ανάλογη ωρίμανση των σχετικών αναγκών κι απαιτήσεων του εγχώριου κοινού» (Χατζηπανταζής 2012: 867-68).

Έπειτα από λίγα μόλις χρόνια, το μνημειώδες κτίριο συ-νέχιζε να υπάρχει, βέβαια, αλλά σαν εκείνους τους δερμα-τόδετους τόμους που ξαπλώνουν νωχελικά πάνω σε σκρί-νια σαλονιών για να κρύψουν την κουφότητα των ιδιοκτητών τους· και, φυσικά, καταφέρνουν το ακριβώς αντίθετο αποτέ-λεσμα. Το Δημοτικό Θέατρο σχεδόν υπολειτουργούσε, φιλο-ξενούσε περιστασιακά παραστάσεις, χωρίς να υπακούει στον παραμικρό καλλιτεχνικό σχεδιασμό.<sup>65</sup> Στα τέλη του 1918, βρισκόταν εγκαταλειμμένο, σε άθλια κατάσταση, ένα χρόνο αργότερα θεωρήθηκε ακατάλληλο για λειτουργία και έως το 1922 κάποια δημοσιεύματα το ήθελαν «να πνέει τα λοίσθια» (Μπρεντάνου 2010: 733-34). Η κατάντια του αντανakλούσε, θα μπορούσε να πει κανείς, την αδυναμία της πειραιϊκής ηγε-τικής τάξης να παράγει θεατρικό πολιτισμό. Κάπως σχηματι-κά, αν η Αθήνα αποτελούσε θεατρική επαρχία του Παρισιού, ο Πειραιάς είχε βολευτεί στο ρόλο της θεατρικής επαρχίας ‘εις το τετράγωνο’. Αρκούταν, δηλαδή, να καταναλώνει τις παραστάσεις των αθηναϊκών θιάσων, όταν περιόδευαν για λίγες μέρες στο επίνειο για να ενισχύσουν κάπως το ταμείο τους. Τα πρακτικά των αποφάσεων του Δημοτικού Συμβου-λίου του Πειραιά (που φυλάσσονται στο Ιστορικό Αρχείο του Δήμου Πειραιά) σε συνδυασμό με τον πειραιϊκό Τύπο παρέχουν τη δυνατότητα στον ιστορικό να εξακριβώσει ότι η παραπάνω παρακμιακή κατάσταση υποτροπίασε στο Με-σοπόλεμο. Το Δημοτικό Θέατρο, πέρα από επισκέψεις των αθηναϊκών θιάσων, στέγαζε επίσης τσίρκο και σινεμά, φακί-

<sup>65</sup> Σύμφωνα με τα στοιχεία που δημοσιεύει η Μπρεντάνου, το Γενάρη του 1908 στέγαζε κινηματογραφικές προβολές, τον Φλεβάρη της ίδιας χρονιάς Βαριετέ, ιταλικό μελόδραμα από τις αρχές του Μάρτη και στα τέλη του μήνα μια παράσταση του Ευτύχιου Βονασέρα με τους Βρικόλακες του Ίφεν και το Ζητείται υπηρέτης του Άννινου. Τις δύο επόμενες σαιζόν στέγαζε, κυρίως, περαστικούς αθηναϊκούς θιάσους (Κοτοπούλη, Κυβέλης, Νίκα-Φυρστ κ.λπ.).

ρηδες, πυγμάχους και μασίστες.<sup>66</sup> Όπως καταλαβαίνει κανείς, η μεγάλη απούσα ήταν η αστική τάξη του λιμανιού.

Ήδη από την εποχή των Βαλκανικών Πολέμων είχε διαπιστωθεί η μαζική τάση των αστών του Πειραιά να συχναίνουν στα θέατρα της Αθήνας. Στην επόμενη δεκαετία το πάγιο αίτημά τους (όσων, τουλάχιστον, δεν διέθεταν αυτοκίνητο ή οικονομική άνεση για ταξί) αναφορικά με τη θεατρική τους διασκέδαση, ήταν η προσθήκη ενός μεταμεσονύκτιου δρομολογίου του Ηλεκτρικού Σιδηρόδρομου από την Αθήνα. Οι αθηναϊκοί θίασοι προσπαθούσαν από την πλευρά τους να διευκολύνουν την πειραιώτικη πελατεία τους.<sup>67</sup> Η βασική επίπτωση ήταν εκείνη «της κοινωνικής ερημώσεως» για τη νυκτερινή ζωή της πόλης: «Από πόλιν τριακοσίων χιλιάδων κατοίκων κατήντησε να λείπη κάθε κέντρον κατά τας ώρας που ο άνθρωπος αισθάνεται την ανάγκην αναπαύσεως. Ουδεμία σχεδόν τάσις καλλιτεχνική ή μουσική και μετά την δύσιν του ηλίου και Κυριακάς αναχωρούν προς Αθήνας μετά των εκεί κατοικούντων και οι Πειραιώται».<sup>68</sup>

<sup>66</sup> Διαφημιστική καταχώρηση ανακοίνωνε ότι ο John Livingstone «Πρωταθλητής των Ινδιών εις την πυγμαχίαν» θα έδινε «Ματς-Μποξ» στο Δημοτικό Θέατρο. Μάλιστα, προσκαλούσε στοιχηματίζοντας μεγάλο ποσό, «οιονδήποτε των εν Ελλάδι πρωταθλητών εις συναγωνισμόν» (*Σφαίρα*, 16 Μαρ. 1923). Λίγο αργότερα, δόθηκαν δύο παραστάσεις «υπό του Βασιλέως της Δυναμείας και του Σιδήρου Παύλου Μασίστα» («Πειραιεύς-Αθήναι. Ο Μασίστας εις το Δημοτικόν», *Σφαίρα*, 23 Μαΐου 1923).

<sup>67</sup> «Επίκαιρα. Ο Ηλεκτρικός», *Σφαίρα*, 2 Μαΐου 1923. Για την τιμητική της Κοτοπούλη ο θίασος ανακοίνωσε ότι «εξαιρετικώς δια τους Πειραιείς θα διατεθούν αυτοκίνητα μετά το τέλος της παραστάσεως, δεδομένου ότι η λειτουργία του τελευταίου τραίνου παύει το μεσονύκτιον ακριβώς» («Πενιές», *Σφαίρα*, 27 Οκτ. 1922). Ο Σαμαρτζής και ο Παπαϊωάννου ακολουθήσαν άλλη τακτική: τροποποίησαν το ωράριο των παραστάσεών τους «χάριν των Πειραιωτών» («Πειραιεύς-Αθήναι. Τα θέατρα της Πρωτευούσης χάριν των Πειραιωτών», *Σφαίρα*, 24 Νοε. 1922).

<sup>68</sup> Γ. Κ. Στρίγκος, «Αι κοινωνικά εκδηλώσεις του Πειραιώς», *Μέγας Οδηγός Πειραιώς 1928-1929*, σ. 22-23. Οι *Νέοι Καιροί* διεκτραγωδούσαν ως εξής το αδιέξοδο: «Δεν έχουμε πνευματική ζωή. Δεν έχουμε καμμία κίνησι γιατί δεν μπορεί να σταθή δίπλα στην Αθήνα τίποτε. Όλαι αι προσπάθειαι μας στο επίπεδο αυτό απέτυχαν. Δεν έχουμε πνευματικά κέντρα. Δεν έχουμε ακόμη ούτε ψυχαγωγικά. Το βράδυ η πόλις μας νεκρώνει. Ο Πειραιεύς μεταβάλλεται

Ο επαρχιωτισμός της πόλης «του μόχθου και της εργασίας» και η εξάρτησή της από «την Κίρκη των Αθηνών» δεν ήταν, φυσικά, κάτι καινούργιο· είχε κάποιες ρίζες στον χρόνο.<sup>69</sup> Στο Μεσοπόλεμο όμως οι ρίζες αυτές απλώθηκαν σε πλάτος και βάθος καθώς η απόσταση μεταξύ των δυο πόλεων έγινε ακόμα πιο σύντομη λόγω της συχνότερης χρήσης του αυτοκινήτου.<sup>70</sup> Κυρίως, όμως, ολοκληρώθηκε τότε μια σοβαρότερη κοινωνική διεργασία που είχε ξεκινήσει από τις αρχές του αιώνα: η φυγή της αστικής τάξης από το λιμάνι προς την Αθήνα και τα βόρεια προάστια (Μπελαβίλας 2021: 305-309, Παπαστεφαννάκη 2011: 68-69). Πριν το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, θυμόταν ένας πετυχημένος Πειραιώτης εμποροβιοτέχνης με καλλιτεχνικές ανησυχίες, «ο Πειραιάς δεν είχε κοσμική κίνηση. Η πολιτιστική κίνηση ήταν ελάχιστη, πολύ λίγη, παρότι είχε το Δημοτικό Θέατρο και υπήρχαν και κάτι φίλοι που φιλολογούσαν» (Πανάγος 1999: 48).

Στο γύρισμα του αιώνα, τουλάχιστον, ο Πειραιάς είχε να επιδείξει μια πανελλήνιας εμβέλειας περιοδική έκδοση (*Το περιοδικόν μας*, 1900-01) και περηφανευόταν ότι από τους κόλπους του είχαν βγει λογοτέχνες όπως ο Σπύρος Μελάς, ο Γεράσιμος Βώκος, ο Δημοσθένης Βουτυράς ή ο Γεώργιος Στρατήγης. Στην πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία οι δημοσιογράφοι της πόλης αναπολούσαν τη λογοτεχνική κίνηση του παρελθόντος· και επαναλάμβαναν σταθερά το τροπάρι της παρακμής: «Υπάρχει κίνησις λιμένος, κίνησις ατμοπλο-

---

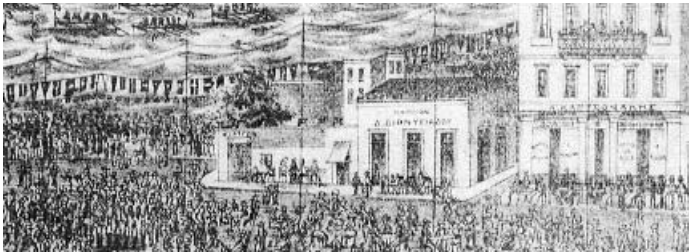
εις νεκρούπολιν. Τι μπορεί να γίνη; Οι συμπολίται δεν εννοούν να ενισχύσουν καμμίαν προσπάθειαν επί του επιπέδου αυτού εις την πόλιν μας και συγχρόνως διαμαρτύρονται...» («Συγκαλείται παμπειραιϊκόν συνέδριον. Μια μεγάλη προσπάθεια υπέρ της πόλεώς μας», 25 Οκτ. 1930).

<sup>69</sup> Ν. Κουτσολιάκος, «Δύο καλλιτεχνικά γεγονότα», *Θάρρος*, 31 Μαΐου 1937. «Ο Πειραιεύς παρ' όλην την έκτασίν του σήμερα εξακολουθεί να έχη τα χαρακτηριστικά επαρχιακής πόλεως ή μάλλον οι Πειραιώτες να έχουν νοοτροπία επαρχιώτικη» (Ένας Πειραιώτης, «Τα αθηναϊκά κέντρα», *Νέοι Καιροί*, 2 Μαΐου 1931).

<sup>70</sup> Τα επιβατικά αυτοκίνητα αυξήθηκαν στην Αθήνα από 3.240 το 1926 σε 7.096 το 1935. Το 1929 κυκλοφορούσαν 1.663 αυτοκίνητα στον Πειραιά (Λεοντίδου 2013: 188).

ϊκή, εμπορική, βιομηχανική... Φιλολογική όμως κίνησις, ούτε υπήρξε ποτέ, ούτε θα υπάρξει. Ο κόσμος εδώ κάτω δεν έχει καιρό να σκεφθή τας Μούσας. Γι' αυτό και οι ολίγοι λόγιοι Πειραιείς αφήνουν την πόλιν μας και ανεβαίνουν στις Αθήνας». <sup>71</sup>

Όχι ότι έλλειψαν παντελώς οι φιλότιμες απόπειρες δημιουργίας πειραϊκών 'θεάτρων τέχνης', όπως το Καλλιτεχνικό Θέατρο (1933) και ο Καλλιτεχνικός Θίασος των Νέων (1934). Κατά καιρούς όλο και κάποια κινητικότητα εκδηλωνόταν γύρω από τον Πειραϊκό Σύνδεσμο, την Φιλολογική Στέγη και τις δραματικές σχολές των πειραϊκών παραρτημάτων των Ωδείων· ενώ οι ηρωικές προσπάθειες του Μιχάλη Κουνελάκη στον Πειραιά απαιτούν σίγουρα μια μικρή αυτόνομη ερευνητική εργασία. Με δεδομένη πάντως την καχεκτική αστική τάξη της πόλης και την ακόλουθη ισχνότητα ή απουσία ενός καλλιεργημένου θεατρόφιλου κοινού οι παραπάνω απόπειρες ήταν, με μαθηματική ακρίβεια, καταδικασμένες να τροχοδρομούν στον ίδιο αδιέξοδο κύκλο.



**Εικόνα 12.** Η Εορτή του Εθνικού Στόλου στο Πασαλιμάνι το 1904. Στο κέντρο διακρίνεται το Καφενείο και το Θέατρο Διονυσιάδου, ίσως το πιο αντιπροσωπευτικό θέατρο του Πειραιά στις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.  
Πηγή: εφ. Χρονογράφος (Πειραιά), 13 Σεπ. 1904.

<sup>71</sup> Χάρης Σταμ., «Πειραϊκή ζωή. Ο φιλολογικός Πειραιεύς», Σφαίρα, 26 Ιουν. 1926.

Σε ποια θέατρα λοιπόν διασκέδαζαν οι κάτοικοι μιας πόλης, ο πληθυσμός της οποίας από 75 χιλιάδες το 1907, εκτινάχθηκε σε 136 χιλιάδες το 1920 και σχεδόν διπλασιάστηκε σε 252 χιλιάδες το 1928; Η Μπρεντάνου ισχυρίζεται, ορθά, ότι το θέατρο Διονυσιάδου στο Πασαλιμάνι (1898) – και όχι το Δημοτικό Θέατρο ή το Θέατρο Τσόχα (επίσης στο Πασαλιμάνι) – ήταν το πιο αντιπροσωπευτικό: εκείνο «που ανέβασε τις περισσότερες παραστάσεις και που συγκέντρωσε τον περισσότερο κόσμο. Είναι το θέατρο που καθρέφτιζε περισσότερο από όλα την πειραϊκή κοινωνία» (2010: 431). Από την αρχή της λειτουργίας του το Διονυσιάδειον κατόρθωνε να διατηρεί δικό του θίασο κάθε σεζόν. Έως το 1907, περίπου, συνόδευε παλιές δόξες της σκηνής (το Δημοσθένη Αλεξιάδη, την Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, το Διονύσιο Ταβουλάρη, το Δημήτριο Κοτοπούλη κ.ά.) προς τον αναπόφευκτο και συνήθως μακρύ δρόμο της απόσυρσης. Κατά τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα άρχισε να φιλοξενεί σε σταθερή βάση θιάσους που δεν αποτελούνταν μόνον από παλιούς αστέρες (όπως η Ουρανία Καζούρη, η Άρτεμις Ζάμπου, ο Γεώργιος Δρακάκης, ο Παντελής Ρούσσο, η Βασιλεία Στεφάνου κ.ά.) αλλά και από ανατέλλοντες.<sup>72</sup> Σταδιακά, οι τελευταίοι ήταν εκείνοι που διαμόρφωσαν μια πειραϊκή θεατρική ζωή τα καλοκαίρια (αφού, παραδοσιακά, κάθε Οκτώβρη οι θίασοι διαλύονταν και φτιάχνονταν νέα σχήματα που όργωναν την επαρχία). Πρόκειται για ηθοποιούς που είτε δεν ήθελαν είτε δεν μπορούσαν να δουλέψουν στην Αθήνα για μικρά ή και μεγαλύτερα διαστήματα: θεατρικές οικογένειες (Κύρου, Κουκουδάκη, Παντοπούλου, Δρόσου, Δόξα, Κόκκου) ή μεμονωμένοι θεατρίνοι όπως ο Ζάχος Θάνος, η Μαρία Βεάκη, η Νίτσα Ρούσσου, η Τιτίκα Σοφιάδου κ.ά. Οι θίασοι που σχημάτιζαν παρουσίαζαν από τη σκηνή του Διονυσιάδειου πεπαλαιωμένο ρεπερτόριο

<sup>72</sup> «Ο θίασός του συνήθως ντεμποτάρει ηθοποιούς ερχομένους από τας επαρχίας με κάποιαν φιλοδοξίαν να εισπηδήσουν και εις τα αθηναϊκά θέατρα. Ή στεγάζει μερικά απομεινάρια αθηναϊκών θιάσων, ερχόμενα με τουπέ Μουνέ-Σουλύ ή Μπερνάρ» (Σφαίρα, 24 Μαΐου 1914, πρβλ. Μπρεντάνου 2010: 56).



(κωμειδύλλια, δραματικά ειδύλλια, μυθιστορηματικά και πατριωτικά δράματα, πικάντικες κωμωδίες, βουλεβάρτο). Μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους, όμως, παρουσίαζαν με επιτυχία και επιθεωρήσεις, συχνά, μάλιστα, πειραιώτικες.

## ΤΑ ΛΑΪΚΑ ΘΕΑΜΑΤΑ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ

Ο σαφώς λαϊκότερος χαρακτήρας του θεάτρου Διονυσιάδου προσιδίαζε στη σύσταση μιας πόλης που συγκέντρωνε τον πυκνότερο εργατικό πληθυσμό της χώρας.<sup>73</sup> Το ιδιαίτερο στίγμα του Πειραιά θα πρέπει λοιπόν να το αναζητήσει κανείς στα θεάματα εκείνα με τα οποία διασκέδαζε η εργατική τάξη και τα μικροαστικά στρώματα· και αν θέλει κανείς να εντοπίσει τη συμβολή του Πειραιά στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου θα πρέπει να στρέψει το βλέμμα του στη μελέτη μιας μεγάλης ποικιλίας λαϊκών θεαμάτων που άκμασαν από τη δεκαετία του 1890 έως το 1920 περίπου.

Όπως συμβαίνει όμως με τα λαϊκά θεάματα, οι πληροφορίες που διαθέτουμε είναι εξαιρετικά περιορισμένες. Κάποιες από τις βραχύβιες σκηνές που τα φιλοξένησαν φαίνεται πως είχαν τις καταβολές τους σε αίθουσες και υπαίθριους χώρους καφενειών που, από ένα σημείο κι έπειτα, απέκτησαν μόνιμο πατάρι. Σταδιακά, μετατράπηκαν σε αυτοσχέδια θεατράκια με πελατεία το αναλφάβητο κοινό των εργατικών γειτονιών από τα Καμίνια έως τη Δραπετσώνα: Καραγκιόζης, θίασοι παντομίμας και νούτικης κωμωδίας, καφέ-αμάν, ταχυδακτυλουργοί και ακροβάτες, μασίστες και φακίρηδες, μέντιουμ

<sup>73</sup> Ο μετασχηματισμός της πόλης σε βιομηχανικό κέντρο επέφερε τη συνακόλουθη προλεταριοποίηση μεγάλου μέρους του πληθυσμού. Το 1882 το 13,26% του πειραιϊκού πληθυσμού εργαζόταν σε βιοτεχνίες, εργοστάσια, ορυχεία, μεταλλεία κ.λπ. Το 1920 το ποσοστό ανερχόταν σε 44,99%. Στο παραπάνω διάστημα διαμορφώθηκαν και οι εργατικές συνοικίες περιμετρικά της πόλης: Γούβα του Βάβουλα, Κρητικά, Μανιάτικα Αγ. Σοφίας, Καμίνια και, πίσω από Αγ. Διονύση, Δραπετσώνα (Μπελαβίλας 2021: 152-153 και Λεοντίδου 2013: 107-108, 126-130).



κ.ά. Δεν ήταν τόσο το αστικό θέατρο που είχε διαχυθεί στο λαϊκό κοινό με στόχο την καλλιτεχνική και ηθική του διαπαιδαγώγηση. Αντίθετα, τα λαϊκά θεάματα ήταν εκείνα που είχαν καταλάβει όχι μόνον τις θεατρικές μάντρες του Πασαλιμανιού αλλά και το μαρμάρινο μαυσωλείο του Δημοτικού Θεάτρου. Πρόκειται για μια ακμή του πειραϊκού θεάτρου που δεν έχει ακόμα μελετηθεί και που, κατά κάποιον τρόπο, αποτυπώνεται επιγραμματικά στη λειτουργία του θεάτρου Απόλλων. Εκεί, «ο αιώνιος Κανέλλος, με το αστείρευτον λαϊκόν χιούμορ» χάριζε στους θεατές «το θείον δώρον της φαιδρότητας, τόσον σπάνιον και πολύτιμον δια την στερημένην ζωήν των».<sup>74</sup> Απότοκο της παραπάνω ακμής στα χρόνια των πολέμων ήταν η ίδρυση του Συλλόγου Ηθοποιών Λαϊκού Θεάτρου Άγ. Πορφύριος το 1919 με έδρα τον Πειραιά.<sup>75</sup>

Οι Καραγκιοζοπαίκτες του Πειραιά (Μανώλαρος, Μώρος, Δεδούσαρος, Γεώργ. Κουτσούρης, Χαρίδημος κ.ά.) αποτελούν από μόνιους τους θέμα ξεχωριστής ερευνητικής εργασίας. Ας αναφέρουμε απλά ότι ακόμα και στις δύσκολες χρονιές (1916-17) του Εθνικού Διχασμού και του Αποκλεισμού, όταν ο Πειραιάς ήταν μια έρημη πόλη που είχε παραδοθεί στη φτώχεια, ο Καραγκιόζης εξακολουθούσε τις πετυχημένες παραστάσεις του στη Φρεαττύδα, το Λεμβαρχείο και το Πασαλιμάνι (Μπρεντάνου 2010: 59). Και συνέχισε απτόητος σε όλο το Μεσοπόλεμο.

<sup>74</sup> Σφαίρα, 24 Μαΐου 1914, πρβλ. Μπρεντάνου 2010: 56.

<sup>75</sup> Η πρώτη Γενική Συνέλευση του Συλλόγου πραγματοποιήθηκε στον Πειραιά στις 18 Μαρ. 1919, ενέκρινε την ίδρυσή του και εξέλεξε Διοικητικό Συμβούλιο, με πρόεδρο τον Ιωάννη Κόκκα. Ανάμεσα στα ιδρυτικά μέλη του συλλόγου ήταν το ζεύγος Ανέστη και Χρυσούλας Δόξα, ο Π. Παναγόπουλος καθώς και ο Αθανάσιος Ζέρβας (που στον Μεσοπόλεμο διατηρούσε σταθερά δικό του θίασο στο Περιστέρι). Ο σύλλογος αναγνωρίστηκε στις 30 Μαρ. 1919 από το Πρωτοδικείο με την υπ. αρ. 161 απόφασή του. Ο σχετικός φάκελος απ' όπου αντλούνται οι παραπάνω πληροφορίες σώζεται στα Γενικά Αρχεία του Κράτους.



**Εικόνα 13.** Το Θέατρο Ερμής (1922-1953) του καραγκιοζοπαίχτη Χρήστου Χαρίδημου στο Πασαλιμάνι. Πηγή: <https://www.archaiologia.gr/blog/photo/>

Οι καταβολές των λαϊκών θεαμάτων στον κόσμο του καφενείου τα συνέδεε αυτομάτως αφενός με τον χώρο της αγοράς και του λιμανιού και αφετέρου μ' ένα αντρικό κοινό (Κοσμή 1938: 100, 107-08). Αντρικό ήταν επίσης το κοινό που παρακολουθούσε στο Μεσοπόλεμο τα θεάματα των αγώνων πάλης και πυγμαχίας.<sup>76</sup> Το ίδιο συνέβη και με το 'φουτ-μπωλ' που απέκτησε κι αυτό στα μεσοπολεμικά χρόνια μαζικό χαρακτήρα.<sup>77</sup> Με εξαίρεση τα αθλητικά θεάματα και τον Καρα-

<sup>76</sup> Βλ. ενδεικτικά, Κώστας Χιμάρας, «Της στιγμής. Παλαιστής», *Σημεία*, 12 Απρ. 1940, «Θεάματα του θέρους», *Σημεία*, 10 Αυγ. 1940 και Χρυσοστομίδης 1986: 168, 2005: 57, 73. Οι παλαιστικοί και πυγμαχικοί αγώνες, όπως και οι αγώνες με πεχλιβάνηδες, δίνονταν σε κινηματοθέατρα συνήθως πρωινά Κυριακών. Στου Βρυώνη υπήρχε ειδικά διαμορφωμένος χώρος «περιμανδρωμένος και εις το μέσον το ρινγκ αγώνων». Εκεί δίνονταν κάθε Κυριακή αγώνες με στοιχήματα. «Αθλητική στήλη. Η παλαιστική κίνησης της πόλεώς μας», *Κοινή γνώμη*, Πειραιώς, 13 Ιουν. 1936.

<sup>77</sup> Ο Ολυμπιακός (1925) έχτισε σταδιακά μια αυτοκρατορία που έπαιξε σημαντικό ρόλο στην κουλτούρα της πόλης και των συνοικισμών της. Στο Μεσο-

γκιόζη, η ακμή των λαϊκών θεάτρων στον Πειραιά κράτησε, όπως φαίνεται, έως το 1920 περίπου.<sup>78</sup> Καθώς δεν ξέρουμε όμως αν η σπανιότητα των σχετικών δημοσιευμάτων στον Τύπο σημαίνει κατ' ανάγκην και σπανιότητα παραστάσεων, θα πρέπει να είμαστε επιφυλακτικοί. Γνωρίζουμε, για παράδειγμα, ότι το δημοτικό συμβούλιο του Πειραιά παραχώρησε το 1928 μέρος της Πλατείας Αλεξάνδρας «δια λειτουργίαν Ιπποδρομίου».<sup>79</sup> Στα μεσοπολεμικά χρόνια εντοπίζονται διάσπαρτες πληροφορίες για παραστάσεις ανδρικού ποδοσφαίρου, ταχυδακτυλουργών, πνευματιστών κ.λπ. Κατά πάσα πιθανότητα, τέτοιου είδους παραστάσεις συνεχίστηκαν αλλά πιο υποτονικά, σε πιο απόμερες γειτονίες και εξέπεμπαν μάλλον σε 'συχρότητες' διαφορετικές από εκείνες που αστικού Τύπου.

---

πόλεμο πλέον, «θα δώσει διέξοδο και θα αποτελέσει κυρίαρχη μορφή ψυχαγωγίας για ευρύτερα κοινωνικά στρώματα [...] θα αποτελέσει, σε συμβολικό πεδίο, την έκφραση για κοινωνική καταξίωση του προσφυγικού στοιχείου και, γενικότερα, του κόσμου της εργασίας και θα δώσει διέξοδο στην τοπικιστική υπερηφάνεια των μεσαίων στρωμάτων. Πέρα από το σωματείο του Ολυμπιακού, το ποδόσφαιρο θα αποτελέσει κεντρικό στοιχείο της κοινωνικότητας της εργατικής τάξης» (Παπαστεφανάκη 2010: 72). Βλ. επίσης, ενδεικτικά, «Πειραιϊκή ζωή. Η λατρεία τους», *Σφαίρα* 1930. Τον Ιούνιο του 1929 προβλήθηκε στο Ηλύσια Ο βασιλεύς του φουτ-μπωλ (Β. Μάνος, «Κινηματογραφική εβδομάς. Εις τας επαρχίας. Πειραιεύς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΣΤ', αρ. 20 (205) σ. 11). Τέλος, τον Ιούλιο του 1930 παραστάθηκε σε θεατράκι της Φρεαττύδας η πειραιώτικη επιθεώρηση το *Φουτ-μπωλ* «με πολλά πνευματώδη ποδοσφαιρικά τετράστιχα» («Θεατρικά», *Σφαίρα*, 15 Ιουν. 1930).

<sup>78</sup> Σύμφωνα με την Μπρεντάνου, «κανένα λαϊκό θέατρο δε μνημονεύεται στον Πειραιά από το 1920 και μετά» (2010: 767).

<sup>79</sup> Πρακτικό Δημορχιακής Επιτροπής Δήμου Πειραιά, Συνεδρίασις 154, 4 Ιουν. 1928.

## ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟΝ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΙΚΟ ΠΕΙΡΑΙΑ

## Το Θέατρο Χρυσοστομίδα

Η επέλαση του κινηματογράφου, ενός κατ' εξοχήν λαϊκού θεάματος τότε, στο μεσοπολεμικό Πειραιά θα μας απασχολήσει σε άλλο κεφάλαιο· θα πρέπει, ωστόσο, να έπαιξε αποφασιστικό ρόλο στη φθίνουσα πορεία των άλλων λαϊκών θεαμάτων – πλην ίσως του Καραγκιόζη. Σε κάθε περίπτωση, η αλλαγή των καιρών αποτυπώθηκε στον ίδιο τον Απόλλωνα που το 1920 μετονομάστηκε σε Κεντρικόν. Δεν άλλαξε, όμως, μόνον τ' όνομά του. Όπως ανακοίνωνε θριαμβευτικά η *Σφαίρα* στις 3 Απριλίου 1920, θα εξέλιπε «πλέον το σχήμα της κουρελοειδούς παντομίμας από τον Πειραιά» (Μπρεντάνου 2010: 763). Τη θερινή περίοδο του 1920 η σκηνή του φιλοξενούσε το θίασο της Ανθής Δρόσου που ξεκίνησε τις εμφανίσεις του με τις μπαρουτοκαπνισμένες αλλά ακόμα ευπώλητες *Δύο ορφανές*. Ο θίασος δεν υπηρετούσε, βέβαια, τα ιδεώδη της αστικής καλαισθησίας: 'δολοφονούσε' «την τέχνη» αλλά ήταν σίγουρα προτιμότερος από την κουρελαρία του πρόσφατου 'ρεζίλικου' παρελθόντος του θεάτρου (Μπρεντάνου 2010: 752).

Δεν γνωρίζουμε αν η αλλαγή του καθεστώτος στον Απόλλωνα ήταν ιδέα του διπλανού καφετζή Στέφανου Χρυσοστομίδα. Σε κάθε περίπτωση, ο ιδιοκτήτης του παρακείμενου καφενείου, αποφάσισε να επαληθεύσει τις στενές σχέσεις καφενέδων και λαϊκών θεάτρων στο λιμάνι. Εγκατέλειψε, μάλιστα, τα μπρίκια και τους ναργιλέδες και ακολούθησε θεατρική καριέρα, ανεβαίνοντας ο ίδιος στο πατάρι της σκηνής! Το Κεντρικόν «ανεκαινίσθη πλήρως» λοιπόν, «επλουτίσθη με τελειότατα σκηνικά» και νοικιάστηκε από τον καφεπώλη που εγκαταστάθηκε σ' αυτό για μία περίπου δεκαετία.<sup>80</sup>

<sup>80</sup> *Σφαίρα*, 25 Απρ. 1922, πρβλ. Μπρεντάνου 2010: 765. Ο Στέφανος Χρυσοστομίδης αγόρασε την εκμετάλλευση του θεάτρου (δεν ήταν δηλαδή ο θεατρώνης) αντί 20.000 δραχμών, τον Οκτώβρη του 1922, οπότε υπογράφηκαν και τα σχετικά συμβόλαια. Στη συνέχεια, «το ευπρέπισε, έριξε τις οικονομίες

Ο Χρυσοστομίδης δεν ακολούθησε την καριέρα ενός απλού ιμπρεσάριου αθηναϊκών θιάσων για τη θεατρική πελατεία του Πειραιά. Επέλεξε να απευθυνθεί στην τελευταία και ως ηθοποιός και ως θιασάρχης. Όπως το έθεταν οι *Νέοι Καιροί*: κατέβαλε μεγάλη προσπάθεια «για τη δημιουργία ενός μόνιμου θεατρικού συνόλου στην πόλι μας».<sup>81</sup>

Για να φωτίσουμε καλύτερα το ταξικό χάσμα ανάμεσα στην ολιγάριθμη αστική ελίτ της πόλης και το λαϊκό θεατρικό κοινό μπορούμε να αξιοποιήσουμε δύο μεταγενέστερες μαρτυρίες που συνδέονται περισσότερο με παγιωμένες συντηρητικές νοοτροπίες. Η καχεξία της πειραιϊκής αστικής τάξης δεν σχετιζόταν, άλλωστε, μόνον με τη συρρίκνωσή της· εκδηλωνόταν και στα σχεδόν επαρχιακά της ήθη. Τα τελευταία επιβεβαιώνονται από μεταγενέστερες μαρτυρίες ηθοποιών της περιοχής που μετέτρεψαν τα αστικά σαλόνια των γονιών τους σε πεδία μετωπικών ενδοοικογενειακών συρράξεων για να κάμψουν τις πατροπαράδοτες προκαταλήψεις εναντίον των θεατρίνων.<sup>82</sup> Οι «καθωσπρέπει οικογένειες στο Πασαλιμάνι και στη Φρεαττύδα», όπως θυμόταν, δεκαετίες αργότερα, ένας διάσημος γόνος τους, ο Γιάννης Τσαρούχης, θεωρούσαν ακόμα και τα χοροδιδασκαλεία κάπως ανυπόληπτα.<sup>83</sup> Τού-

---

του, πούλησε το σπίτι του που είχε στην οδό Θεάτρου και το στέγασε. Μέχρι τότε λειτουργούσε με τέντα» (Χρυσοστομίδης 1986: 37-8).

<sup>81</sup> [Νάσος] Μαρ.[τίνος], «Τα θέατρα. Ο σοκολατένιος στρατιώτης», 31 Μαΐου 1930.

<sup>82</sup> Ο Πειραιώτης Αδαμάντιος Λεμός, με μικροαστικές καταβολές, αναφέρεται σε αρκετά σημεία στο πώς τελικά «τα βρόντηξε κάτω, επαναστατώντας με το σπίτι του, το οικογενειακό περιβάλλον του και απελευθερώθηκε από το σκοταδιστικό κατεστημένο και την οικογένεια του» (Λεμός 1989: 10). Βλ. επίσης, Μεσολογγίτης (2010: 67-68) και Ροντήρης (1999: 51-52).

<sup>83</sup> Το θέμα των χοροδιδασκαλείων παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον για την ιστορία των εγχώριων ηθών. Με τις απόψεις των «καθωσπρέπει» πειραιϊκών οικογενειών συμφωνούσε πάντως η *Σφαιρά* που καλούσε την αστυνομία να προσέξει τη «λειτουργία των χοροδιδασκαλείων όπου οι χοροί μιξτ γίνονται αφορμή πολλής διαφθοράς» («Επίκαιρα. Χοροί μιξτ», 2 Οκτ. 1923). Την ίδια περίοδο, ένας συνταξιούχος δικαστής αντιμετώπιζε τα χοροδιδασκαλεία ως «χαλκεία της διαφθοράς των νεανίδων της μέσης και κατωτέρας τάξεως» (Ποταμιάνος 2015: 305).

των δοθέντων, η στάση των ‘καλών’ οικογενειών του Πειραιά απέναντι στον κόσμο της Παντομίμας και του Καραγκιόζη ήταν απολύτως καταδικαστική: σε τέτοιου είδους θεάματα σύχναζαν «οι άνεργοι και άπλυτοι» του Πειραιά ή ακόμα και οι «χασισοπότες» (Τσαρούχης 1963: 7-8).

Η καταδίκη αφορούσε τα λαϊκά θεάματα. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο γιος του Στέφανου Χρυσοστομίδα, Αλέκος, στη δική του αυτοβιογραφία, αισθάνθηκε τη βαθύτατη ανάγκη να διορθώσει ένα σοβαρό, κατά την κρίση του, ατόπημα του Τσαρούχη. Θα πρέπει να ένιωσε βαθύτατα προσβεβλημένος, επειδή ο τελευταίος συνέδεσε την Παντομίμα με το θέατρο του πατέρα του, επειδή μπέρδεψε, δηλαδή, το ‘ρεζιλικο’ Απόλλων με το Κεντρικόν. Μέσα από μια μεγαλοαστική προοπτική τέτοιου είδους διαφορές ίσως να μην ήταν τόσο σπουδαίες. Κάτι τέτοιο δεν ίσχυε όμως από την οπτική γωνία των ηθοποιών που αντιμετώπιζαν τους παντομιματζήδες του είδους του Κανέλλου ως υποδεέστερο σινάφι (με δικό του, άλλωστε, σωματείο).<sup>84</sup> Αξίζει, πάντως, να υπογραμμιστεί το γεγονός ότι υπήρχαν ρωγμές και αντιφάσεις στους ταξικούς φραγμούς, μέσω των οποίων, άλλωστε, ο Τσαρούχης μπόρεσε να διακρίνει την αντίπερα όχθη. Σ’ αυτά τα ρήγματα ανήκουν, επίσης, αφενός οι συνεργασίες του Στέφανου Χρυσοστομίδα με ηθοποιούς της νούτικης κωμωδίας και αφετέρου τα μικροαστικά όνειρα για το γιο του Αλέκο· ο τελευταίος σπούδαζε τότε «στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου που διεύθυνε ο Μιχάλης Κουνελάκης» (Χρυσοστομίδα 1986: 59).

Το θέατρο Χρυσοστομίδα, λοιπόν, ούτε θα στέγαζε Παντομίμα ούτε θα απευθυνόταν σε άνεργους, άπλυτους ή χασισοπότες. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στόχος του Στέφανου Χρυσοστομίδα ήταν η δημιουργία μιας μόνιμης σκηνης στον

<sup>84</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Τσαρούχης είχε ακούσει να χαρακτηρίζεται το είδος της Παντομίμας ως ‘ρεζιλικο’ «απ’ το στόμα της Μαρίκας Κοτοπούλη» (1963: 8). Για τις ταξικές διακρίσεις στη συνδικαλιστική οργάνωση των ηθοποιών, βλ. Γλυτζουρή 2020: 47.



Πειραιά, που θα απευθυνόταν σ' ένα ευρύτερο λαϊκό κοινό.<sup>85</sup> Όπως φαίνεται, συνέχιζε την παράδοση ενός άλλου καφετζή που είχε γίνει κι εκείνος θεατρικός επιχειρηματίας, του Διονυσιάδη.<sup>86</sup>

**Εικόνα 14.** Το μουσικό θέατρο στο Κεντρικόν του Στ. Χρυσστομίδη στο Πασαλιμάνι. Πηγή: Ε.Λ.Ι.Α.

<sup>85</sup> Όπως το έθετε ο απολογισμός του Χρονογράφου για τη θερινή σεζόν του 1926: «Το θέατρον Χρυσσοτομίδου, παρ' όλην την κρίσιν, επέμεινε και επεβλήθη εις τας λαϊκάς τάξεις, αι οποίαι παρέσχον την αμέριστον αυτών συνδρομήν. Εις τούτο δε συνετέλεσαν τα λαϊκά έργα, άτινα επαίχθησαν, και αι τιμαί, αι προσिताί εις τα βαλάντια του κοσμάκη» (Παρισινός, «Πειραιάκα σημειώματα. Τα θεάματα», 6 Οκτ. 1926).

<sup>86</sup> Με δεδομένο, μάλιστα, το θάνατο του τελευταίου το 1924 («Με λίγα λόγια», Πειραιάκη, 19 Μαΐου 1924), ο Χρυσσοτομίδης θα μπορούσε να εκληφθεί, κατά κάποιο τρόπο, ως ένας διάδοχος του.

Από το πρώτο έτος της λειτουργίας του θεάτρου βρήκαν στέγη καλλιτεχνικά ζευγάρια όπως ο Αντώνιος και η Ασπασία Σάνδη, ο Κωνσταντίνος και η Αγγλαΐα Προβελέγγιου, ο Γεώργιος και η Αθηνά Χριστοφορίδου· ενώ, στα επόμενα χρόνια ο Χρυσοστομίδης συνεργάστηκε με την Ανθή Δρόσου, το Νίκο Αλεξίου, τη Μαρία Βεάκη, το Μήτσο Μονδέλλο, τη Χρυσούλα Δόξα, τη Σεβασμία Παναγιωτοπούλου, το Δημήτρη Σημηριώτη κ.ά. Κάποιους από τους προαναφερθέντες ηθοποιούς τους συναντήσαμε όχι μόνον στο θέατρο του Διονυσιάδη αλλά και στη Σμύρνη ή ακόμα και στο Θίασο Σμυρναίων Προσφύγων στα Χανιά. Όπως φαίνεται, λίγο πριν και λίγο μετά την Καταστροφή, είχε στηθεί ένα επαγγελματικό δίκτυο ‘ελασσόνων’ ηθοποιών, Πειραιωτών και Σμυρνιών. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν ο Χρυσοστομίδης πήρε τις γενναίες επιχειρηματικές αποφάσεις του, συνεκτιμώντας τις ‘καρραβιές’ των προσφύγων που κατέφθαναν συνεχώς στο λιμάνι ως δυνητική θεατρική πελατεία. Όπως και να ‘χει, ο μεγάλος όγκος των ξεριζωμένων θα βρισκόταν εκτός των πυλών του πειραιϊκού κέντρου. Το Σεπτέμβρη του 1932, η εφημερίδα *Θάρρος* ανακοίνωνε την κατεδάφιση του θεάτρου Κεντρικόν: «Το ιστορικόν εις το Πασσαλιμάνι θέατρον Χρυσοστομίδα κατεδαφίζεται εκ βάθρων. Ο ιδιοκτήτης του λέει ότι εκεί θα ανεγείρη τεράστιον Γκαράζ». <sup>87</sup> Όπως θα δούμε, ο Χρυσοστομίδης άνοιξε, τελικά, ένα νέο κεφάλαιο στη σταδιοδρομία του απευθυνόμενος σε προσφυγική κατά βάση πελατεία, όχι όμως στο Πασσαλιμάνι.

### Οι θεατρικές πιάτσες του πειραιϊκού Μεσοπόλεμου

Ως προς τα άλλα δύο σημαντικά θερινά θέατρα του Πασσαλιμανιού, το Διονυσιάδου και το Τσόχα, το πρώτο ανακαι-

<sup>87</sup> Εξαντρίκ, «Ψίθυροι», 28 Σεπ. 1932, 15 Οκτ. 1932. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν και κατά πόσο πραγματοποιήθηκε η κατεδάφισή του και η ανέγερση γκαράζ. Το 1940, πάντως, το πάλαι ποτέ θέατρο Χρυσοστομίδα στο Πασσαλιμάνι στέγαζε θίασο Ποικιλίων («Βαριετέ στο Πασσαλιμάνι», *Σημιαία*, 5 Σεπτ. 1940).



νίστηκε το 1921 και, από την επόμενη χρονιά, λειτούργησε ως θέατρο Καράμαλη. Έως το 1927/8, οπότε μετατράπηκε στο θερινό κινηματοθέατρο Σπλέντιτ, στέγαζε κυρίως περαστικούς αθηναϊκούς θιάσους (Ένκελ, Πλέσσα, Κολυβά-Ιατρού-Δαμάσκου, Γονίδη κ.ά.). Έτσι, μετά το 1926, το Πειραιϊκόν (τέως Τσόχα) ήταν το κατεξοχήν θερινό θέατρο που φιλοξενούσε κι αυτό περιοδεύουσες αθηναϊκές παραγωγές. Πλέον, ήταν μάλλον αυτονόητο ότι «οι εις τα θέατρα του Πειραιϊώς παίζοντες εκάστοτε θίασοι, δεν παραμένουν οι αυτοί μέχρι τέλους των παραστάσεων. Αλλάζουν, όπως οι πασάδες της χανούμισες!».<sup>88</sup>

Μια ενδιαφέρουσα θεατρική κίνηση εκδηλώθηκε στην ακτή της Φρεαττύδας που, στα χρόνια 1930-1934, εξελίχθηκε σε νέα θεατρική πιάτσα, ανταγωνιστική ακόμα κι εκείνης του Νέου Φαλήρου.<sup>89</sup> Λειτούργησαν, τότε, δύο θερινά θεατράκια: το Θέατρο Μώρου (αργότερα Μπα-τα-Κλαν ή Λαού ή Σβορώνου) και το Θέατρο Πιγκάλ (αργότερα Ποσειδώνιον). Και τα δύο φιλοξένησαν αθηναϊκούς θιάσους. Παράλληλα, όμως, συνέβαλαν στη δημιουργία μιας ντόπιας σκηνης, προσφέροντας στέγη σε (γηγενείς και μη) ηθοποιούς που είχαν εμφανιστεί στα θέατρα Διονυσιάδου και Χρυσοστομίδου: Τιτίκα Σοφιάδου, Θόδωρος Κεφαλόπουλος, Ανέστης Δόξας, Αντώνιος Σάνδης, Τασία Κουμαριώτου, Γκόλφω Μπίνη, Σεβασμία Παναγιωτοπούλου κ.ά. Η κινητικότητα όμως αποδείχτηκε πρόσκαιρη. Το καλοκαίρι του 1934 και η πιάτσα της Φρεαττύδας έδειχνε πως είχε ολοκληρώσει την ιστορική της τροχιά.<sup>90</sup>

<sup>88</sup> Ο Παρισινός, «Πειραιϊκά σημειώματα. Για να δούμε», *Χρονογράφος*, 19 Μαΐου 1926. Το 1930 η κατάσταση είχε μάλλον επιδεινωθεί: οι Πειραιϊώτες «πρέπει να μένουν ευχαριστημένοι που μας θυμηθήκανε και κανα-δυό θίασοι των Αθηνών έστω και στο τέλος της σαιζόν» («Θεατρικά», *Νέοι Καιροί*, 6 Σεπτ. 1930).

<sup>89</sup> Το φαινόμενο συνδέεται ίσως και με την εγκατάσταση προσφύγων στη Νέα Καλλιόπολη, τον μόνο οικισμό του Πειραιϊά που δεν προέκυψε από κρατική απαλλοτρίωση αλλά από αγορά σχεδιασμένος για «εύπορους σχετικά πρόσφυγες» (Μπελαβίλας, 2021: 345).

<sup>90</sup> Βλ. ενδεικτικά: Ν. Γεωργάχαλος, «Η Φρεαττύδα», *Νέοι Καιροί*, 6 Ιουν. 1934.



**Εικόνα 15.** Η πρόσκαιρη ακμή της θεατρικής πιάτσας στη Φρεατίδα. Απόσπασμα από πρόγραμμα πειραιϊκής επιθεώρησης στο Θέατρον Λαού (1932). Πηγή: Σέρβος (1996).

Μέσα σε συνθήκες πρωτοφανούς οικονομικής κρίσης και με τη νέα, ακόμα πιο καταγιστική, έφοδο του ομιλούντος κινηματογράφου, η τέχνη του θεάτρου περνούσε δύσκολες ώρες στο λιμάνι. Διάσπαρτα θεάματα ασφαλώς και υπήρχαν, όχι όμως σταθερή θεατρική κίνηση.<sup>91</sup> Στα μέσα της δεκαετίας του 1930, με το Δημοτικό Θέατρο της πόλης να λειτουργεί με τον τρόπο που είδαμε και να στεγάζει, όπως το Πειραιϊκόν, έκτακτες αθηναϊκές παραστάσεις· με το Καράμαλη να έχει μετατραπεί σε θερινό σινεμά, το Κεντρικόν παροπλισμένο και την πιάτσα της Φρεαττύδας διαλυμένη, ουσιαστικά, δεν υπήρχε πειραιϊκό θέατρο.<sup>92</sup> «Δεν είναι ντροπή», αναρωτιόταν το καλοκαίρι του 1939, ο Πειραιϊκός δημοσιογράφος

<sup>91</sup> «Το Πασσαλιμάνι μετεβλήθη σε Μπρουντουαίη», σχολίαζε ο Πειραιϊκός θεατρικός συγγραφέας Νίκος Μαράκης και απαριθμούσε τα θεάματα σε Πασσαλιμάνι και Φρεαττύδα: «Δύο βαριετέ, ένας καρραγιόζης, ένας κινηματογράφος, δύο υπαίθριες ορχήστρες με ντιζέρ και ντιζέζ, απ' τους πιο ονομαστούς και επτά μεγάφωνα». Αντίθετα, οι αθηναϊκοί θίασοι που επισκέπτονται τον Πειραιά είχαν μεν «εκλεκτό κοινό, είναι αλήθεια, μα ανίκανο να σιγοντάρη τα εσπερινά έξοδα ενός θιάσου, έστω και αν αυτός είναι πρόζας» («Επίκαιρα. Τα θεάματα», *Νέοι Καιροί*, 13 Ιουν. 1934).

<sup>92</sup> Βλ. και «Το θέατρο κι' ο Πειραιϊός», *Ομαδική Σκέψη*, Α', 2 (Μάης-Ιούνης 1932), σελ. 37.

και θεατρικός συγγραφέας Νίκος Μαράκης, «ένας ολόκαιρος Πειραιάς με μισό εκατομμύριο κατοίκους να στερείται θερινού θεάτρου ενώ [...] και τα Ταμπούρια κι η Κοκκινιά, και τα Καμίνια ακόμη, διατηρούν θιάσους το καλοκαίρι;»<sup>93</sup> Το Πασσαλιμάνι, η «καρδιά του Πειραιώς», άλλοτε είχε τα πάντα θυμόταν πικραμένος την επόμενη χρονιά: «τα δύο καλοκαιρινά θεάτρά του, τα υπαίθρια βαριετέ του, την παντομίμαν του και τον καραγκιόζην ακόμη». Τώρα, όμως, «η πειραϊκή συνοικία το στραπάτσαρε το Πασσαλιμάνι. Χάθηκαν τα βαριετέ, έκλεισαν τα θεατράκια του [...] Όλα αυτά τα θεάματα ετράπησαν προς τας συνοικίας τώρα όπου ο θεατής πληρώνει ευθηνόν εισιτήριο και έχει αξιώσεις ολίγας».<sup>94</sup> Από τα λιγοστά στοιχεία που διαθέτουμε, η παραπάνω διαφορά ανάμεσα στον Πειραιά και τις συνοικίες του συνεχίστηκε και στα χρόνια της Κατοχής.<sup>95</sup>

Με την απώλεια των αγορών της Μικράς Ασίας, η παντοκρατορία του αθηνοκεντρικού θεατρικού συστήματος είχε μεταβληθεί σχεδόν σε μονοκρατορία. Σύμφωνα με τα (προβληματικά αλλά μοναδικά και επίσημα) στοιχεία της απογραφής του 1930, στην περιφέρεια Στερεάς Ελλάδας λειτουργούσαν οι 74 (το 46,6%) από τις 159 επιχειρήσεις θεαμάτων (Θέατρα, Σινεμά και Ιπποδρόμια-Βαριετέ). Οι επιχειρήσεις αυτές απασχολούσαν 503 από τους 853 εργαζόμενους, το 60% περίπου του συνόλου της χώρας. Τουλάχιστον ένας στους δύο Έλληνες εργαζόμενους στις επιχειρήσεις θεαμάτων απασχολούνταν στην Αττική. Ακολουθούσε η Μακεδονία με 35 επιχειρήσεις

<sup>93</sup> «Από την ζωή. Θερινόν θέατρον», *Σημεία*, 27 Ιουν. 1939.

<sup>94</sup> Ν. Μαράκης, «Στο Πασσαλιμάνι. Τα βράδυα. Προς αναζήτησιν δροσιάς», *Σημεία*, 23 Ιουν. 1940. Βλ. επίσης και τα εισαγωγικά σχόλια του Δρόσου Τριφύλλη, στο «Έργα νέων συγγραφέων. Το Σταυροδρόμι. Ένα νέον θεατρικόν έργον», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 7 (25 Ιουν. 1938) σ. 7.

<sup>95</sup> «Μόνιμοι θιάσοι στην περίοδο της Κατοχής μέσα στο κέντρο του Πειραιά σχεδόν δεν λειτούργησαν», θυμόταν αργότερα και ο Μεσολογγίτης· δίνονταν πολλές αλλά «σκόρπιες παραστάσεις». Αντίθετα, «η θεατρική κίνηση ήταν πιο έντονη στις συνοικίες του Πειραιά και τους γύρω συνοικισμούς. Στη Κοκκινιά, το Κερατσίνι, την Αγιά Σοφιά» (2010: 86-87).

(22%) που απασχολούσαν 177 άτομα (20,7%) και, σε μεγάλη απόσταση, τα υπόλοιπα γεωγραφικά διαμερίσματα. Από τα 74 καταστήματα της περιφέρειας Στερεάς Ελλάδας τα 43 (58,1%) ανήκαν στον Δήμο Αθήνας και απασχολούσαν τα 386 άτομα από τα 503 της περιφέρειας (76,7%). Η καθίζηση του Δήμου Πειραιά αποτυπώνεται καθαρά: μόλις 11 επιχειρήσεις (14,9%) με 49 εργαζόμενους (9,7%) (ΓΣΥΕ 1934: λεί-ξστ').

Πριν μεταφερθεί κανείς στο θεατρικό σύμπαν των προσφυγικών συνοικισμών του Πειραιά, δεν μπορεί να μη λάβει υπόψη του ότι η πειραιϊκή θεατρική ζωή, θύμιζε μάλλον εκείνη μιας καθυστερημένης επαρχιακής πόλης του Μεσοπολέμου. Ενδεχομένως, οι θεατρικές διασκεδάσεις στους πειραιϊκούς προσφυγικούς συνοικισμούς θα είχαν διαμορφωθεί με διαφορετικό τρόπο εάν υπήρχε σε κοντινή απόσταση ένα, αν όχι εφάμιλλο της Αθήνας, τουλάχιστον ανθηρό ή, έστω, αυτόνομο θεατρικό κέντρο. Όχι μόνον με την έννοια ότι θα μπορούσε να αξιοποιήσει το προσφυγικό στοιχείο (καλλιτέχνες της σκηνης και κοινό). Η παρακμιακή κατάσταση του μεσοπολεμικού θεατρικού Πειραιά πρόσφερε επίσης τον απαραίτητο χώρο σε νέες θεατρικές δυνάμεις, κάποιες από τις οποίες κατέφτασαν από τη Μικρά Ασία, να πάρουν την κατάσταση στα χέρια τους και να συνεργαστούν με γηγενείς εκπροσώπους του πειραιϊκού θεάτρου στις νέες συνοικίες που διαμορφώθηκαν. Αυτό, βέβαια, δεν συνέβη οργανωμένα, ούτε βάσει σχεδίου. Ο ιστορικός καταλύτης που επίσπευσε τις παραπάνω διεργασίες ήταν ένα νέο φρούτο που αναπτύχθηκε ραγδαία στο μητροπολιτικό πλέον πολεοδομικό συγκρότημα της πρωτεύουσας στα μέσα της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας: το συνοικιακό θέατρο. Υπό ένα πρίσμα, αναδύθηκε και αυτό μέσα από το τσουνάμι των Πολέμων. Οφείλουμε, λοιπόν να προχωρήσουμε σε μια πολύ συνοπτική παρουσίαση του στην προσπάθεια μας να κατανοήσουμε καλύτερα το ιστορικό πλαίσιο αλλά και τις ιδιομορφίες της αγοράς θεαμάτων στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά.

# ΜΕΡΟΣ Β΄

---

---



**Εικόνες 16.** Το θέατρο Χρυσοστομίδα στα Ταμπούρια, το μακροβιότερο λαϊκό θέατρο του προσφυγικού Πειραιά.



**Εικόνες 17.** Μέλη του θιάσου Χρυσοστομίδα σε ξένοιαστες στιγμές στο εσωτερικό του θεάτρου (1939). Πηγή: Χρυσοστομίδης.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

---

**Το θέατρο στις προσφυγικές  
συνοικίες του Πειραιά**

## ΤΟ ΣΥΝΟΙΚΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

«**Ε**μείς οι Αθηναίοι», διαπίστωνε ο Γιάννης Σιδέρης το 1940, «ακόμα και οι άνθρωποι του θεάτρου, έχουμε την ιδέα ότι θεατρική ζωή έξω από το άστυ δεν υπάρχει και οι περισσότεροι αγνοούν ασφαλώς τον οργανισμό που κυριαρχεί τριγύρω από την Αθήνα».<sup>96</sup> Μάλλον εξαιτίας της ίδιας πανίσχυρης ιδεοληψίας που περιέγραφε ο Σιδέρης, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, το συνοικιακό θέατρο (όπως και το θέατρο στην επαρχία) ως ιστορικό φαινόμενο παραμένει ακόμα στα αζήτητα της ιστοριογραφίας του θεάτρου μας. Όπως και στην περίπτωση των λαϊκών θεαμάτων, οι πληροφορίες του μεσοπολεμικού Τύπου για τα συνοικιακά θεατράκια είναι «εξαιρετικά φειδωλές και αποσπασματικές» (Βασιλείου 2004: 25, 2012: 83). Η κατάσταση είναι ακόμα πιο απελπιστική για τη συνοικιακή επιθεώρηση του Μεσοπολέμου (Σειραγάκης 2009: 186-97). Το αποτέλεσμα είναι μια εξαιρετικά θολή εικόνα για τη θεατρική αγορά των συνοικιών. Με τα στοιχεία που διαθέτουμε μπορούμε, ωστόσο, για τις ανάγκες αυτής της μελέτης, να επιχειρήσουμε ένα πολύ αδρό σκίτσο.

Γενικότερα, η εμφάνιση των συνοικιακών θεάτρων ως ιστορικό φαινόμενο συνδέεται με τη διαδικασία μετάβασης στη μοντέρνα μητρόπολη. Σε κλασικά παραδείγματα, όπως το Λονδίνο και το Παρίσι, η παραπάνω διαδικασία είχε ολοκληρωθεί κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Στην Αθήνα ξεκίνησε τις δύο πρώτες δεκαετίες του επόμενου: «Υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι, εκτός ενός βραδινού περιπάτου μέχρι του Συντάγματος, δεν συγκοινωνούν ουδαμώς με τα λεγόμενα κέντρα», σχολίαζε η Πατρίς ήδη το 1916: «Ανήκουν εις την συνοικίαν. Το καφενείον της, το πεζοδρόμιό της, το κοριτσόπουλόν της, το μικρό της θέατρο, η κίνησις της [...] γίνονται από ημέρας εις ημέραν πράγματα αρκετά δια να ικανοποιούν κάθε των ενδιαφέρον» (Ποταμιάνος 2020:

<sup>96</sup> Σιδ., «Μια Κυριακή πολύ αλλοιώτικη. Το άγνωστο θέατρο», *Παρασκήνια*, τχ. 120 (31 Αυγ. 1940), σ. 6.



271). Η συνοικιακή ζωή, ωστόσο, κρυσταλλώθηκε κυρίως στο Μεσοπόλεμο· όχι πλέον και όχι μόνον σε κάποιες απόμερες γειτονίες στην περιφέρεια του αθηναϊκού και πειραιϊκού κέντρου αλλά όταν εμφανίστηκαν μεγάλες πυκνοκατοικημένες συνοικίες. Έως το 1920 δεν συναντάμε «αξιόλογα κατοικημένα προάστια γύρω από Αθήνα και Πειραιά. Στην αστική περιφέρεια, που αργότερα θα έσφυζε από ζωή, κατοικούσε το 1920 μόλις το 5,9% του συγκροτήματος» (Λεοντίδου 2013: 85). Στα επόμενα χρόνια, όμως, το πολεοδομικό συγκρότημα της πρωτεύουσας απέκτησε τα χαρακτηριστικά μιας τριτοκοσμικής μητρόπολης. Και το προσφυγικό ζήτημα λειτούργησε καταλυτικά στην παραπάνω εξέλιξη.

Αντίστοιχα, ο διαχωρισμός των θιάσων σε κεντρικούς και συνοικιακούς κληροδοτήθηκε στο Μεσοπόλεμο από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα. Ωστόσο, σύμφωνα με το Σιδέρη, το καλοκαίρι του 1922 «θα είχε κανείς να σημειώσει δύο μόνο ή τρία, έστω, συνοικιακά [θέατρα]» (2000: 202): Λαού (Μεταξουργείο), Θησείου, Κωστάκη (Συγγρού). Το 1924, πέρα από τα παραπάνω, εμφανίζονται το Νέον (τέρμα Ιπποκράτους), το Μικρόν Ζάππειον (σταθμός Λαρίσης), το θέατρο στο Στάδιο και στο Παγκράτι και ίσως το Ανθέων (Πατήσια). Όλα τα παραπάνω θεατρίδια, όμως, αφορούσαν γειτονίες της Αθήνας, συνοικίες που βρίσκονταν περιμετρικά του ιστορικού της κέντρου. Με τη ραγδαία επέκταση του πολεοδομικού ιστού στα χρόνια του Μεσοπολέμου, εμφανίστηκε μια εντελώς νέα κατάσταση· μια δεύτερη γενιά, απόμακρων αυτή τη φορά, συνοικιακών θεάτρων που άνθισαν προς τα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930.<sup>97</sup> Η Βασιλείου υποστηρίζει ότι η παρακμή τους ξεκίνη-

<sup>97</sup> «Τα συνοικιακά θέατρα φαίνεται ότι θα εργασθούν εφέτος καλλίτερα από τα κεντρικά», εκτιμούσε η Βραδυνή το 1927: «Αι Αθήναι, κατόπιν της τεραστίας των αναπτύξεως, δεν ανήκουν πλέον μόνον εις την Ομόνοιαν και το Σύνταγμα. Αι συνοικίαι απέκτησαν ιδικήν των οντότητα, ιδικήν των ζώην, ιδικό των χρώμα και δεν λείπει τίποτα από αυτάς. Τα συνοικιακά θέατρα άλλωστε έχουν περισσότερα δροσιά και τα έργα που παίζονται εκεί συνήθως έχουν περισσότερον πνεύμα. Ζήτω το συνοικιακό θέατρο λοιπόν» (27 Μαΐου 1927).

σε στα μέσα της δεκαετίας του 1930· και θεωρεί κύριο υπεύθυνο για το μαρασμό τους την εξάπλωση των συνοικιακών σινεμά καθώς απευθύνονταν στην ίδια πελατεία αλλά με πιο φτηνό εισιτήριο (2004: 28, 2012: 82).

Η πελατεία δεν ήταν άλλη από ‘το κοινό της γειτονιάς’ το οποίο τροφοδοτούσαν με κωμειδύλλια και δραματικά ειδύλλια, μυθιστορηματικά και πατριωτικά δράματα, οπερέτες και επιθεωρήσεις. Η πνευματική ηγεσία του αθηναϊκού κέντρου τα αντιμετώπιζε μάλλον ως γραφικά, δηλαδή, ως ελαφρώς καθυστερημένα· κάποιοι εκπρόσωποι της, μάλιστα, εκείνοι που προσπαθούσαν να συντονίσουν το βηματισμό τους με τις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες, στριμώχνονταν ενίοτε στους άβολους πάγκους της συνοικιακής μάντρας, αναζητώντας τη γνήσια ‘ουσία’ της εγχώριας ταυτότητας σύμφωνα με τα κρατούντα τότε ιδεολογήματα της ‘ελληνικότητας’ και ‘λαϊκότητας’ (Γλυτζουρής 2011: 465-82). Στην πραγματικότητα, μέσα σε συνθήκες μια πρωτοφανούς κρίσης του εγχώριου θεατρικού συστήματος, πολλοί θίασοι που περιόδευαν πλέον στην ‘βαθιά’ ελληνική επαρχία εξορμούσαν και στις συνοικίες του πολεοδομικού συγκροτήματος της πρωτεύουσας για λίγες σειρές παραστάσεων. Σ’ αυτούς αναζητούσαν δουλειά και νέοι ηθοποιοί που ξεκινούσαν από τις απόμακρες συνοικίες τη στρατηγική της ‘πολιορκίας’ του θεατρικού κέντρου (Φωτόπουλος 1958: 40-42). Έτσι, οι συνοικιακοί θεατές είχαν τη δυνατότητα να παρακολουθήσουν τους αγαπημένους τους ηθοποιούς χωρίς να χρειαστεί να ταξιδεύουν ίσαμε το κέντρο. Υπό ένα άλλο πρίσμα, το αθηναϊκό θέατρο ήταν πλέον αναγκασμένο να χαράξει νέα δρομολόγια για να επιβιώσει έπειτα από την απώλεια της Μικράς Ασίας· όχι μόνον στις μικρές κωμοπόλεις και στα κατσάβραχα της ελληνικής υπαίθρου· και όχι πλέον στην Ιωνία ή τον Πόντο. Η ελληνική επαρχία, η Ιωνία και ο Πόντος είχαν εγκατασταθεί πλέον στις συνοικίες ενός τριτοκοσμικού πολεοδομικού συγκροτήματος.<sup>98</sup> Το 1931,

---

Βλ. και Βασιλείου 2004: 26.

<sup>98</sup> Το 1940 το πολεοδομικό συγκρότημα πρωτεύουσας συγκέντρωνε πάνω από

μια ομολογουμένως δύσκολη χρονιά για την εγχώρια σκηνή, οι περιοδείες των κεντρικών θιάσων στα συνοικιακά θέατρα ήταν τόσο συχνές ώστε «το σοβαρό δράμα και η εκλεκτή κωμωδία» έβρισκαν πλέον καταφύγιο στην πρώτη διαθέσιμη «μάνδραν». <sup>99</sup> Ακόμα και 'σοβαροί' θίασοι πρόζας, όπως εκείνος της Αλίκης, περιφερόταν «στα διάφορα συνοικιακά θεατράκια». <sup>100</sup>

Με λίγα λόγια, οι κεντρικοί θίασοι ήταν υποχρεωμένοι να συντονιστούν μ' ένα νεοσχημάτιστο δίκτυο συνοικιακών θεάτρων. Το 1930, για παράδειγμα, ο δημοφιλής κωμικός του μπουλμπάρ Βασίλης Αργυρόπουλος έδινε παραστάσεις στην Καλλιθέα, στο Παλιό Φάληρο, στην Κηφισιά (στάση Λεβίδου)· την ίδια χρονιά η Χαλκούση εμφανιζόταν στην Καλλιθέα, στο Νέο Φάληρο, στο Χαλάνδρι, στο τέρμα Μαυρομιχάλη. Μια παλιότερη καταγραφή προδίδει ότι σημαντικοί κεντρικοί θίασοι της εποχής, πέρα από τον Πειραιά και τη Φρεαττύδα, περιόδευαν στο Παλιό και στο Νέο Φάληρο, στην Καλλιθέα και στου Χαροκόπου, στη Νέα Φιλαδέλφεια και στο Χαλάνδρι, στο Ψυχικό, στο Μαρούσι και στην Κηφισιά (Βασιλείου 2012: 81). Στα τέλη της δεκαετίας του 1920, μεγάλης κυκλοφορίας εφημερίδες, όπως η *Ακρόπολις*, είχαν εντάξει συστηματικά στη στήλη δημοσίων θεαμάτων συνοικιακά θέατρα 'πρώτης' γενιάς (Λαού, Έντεν, ΑΟΔΟ, Κωστάκη, Ρεκόρ).

Ο αναγνώστης θα έχει ίσως παρατηρήσει ότι από την παραπάνω λίστα απουσιάζουν η Νέα Κοκκινιά, η Δραπετσώνα και τα Ταμπύρια. Ισχύει. Κι αυτό όχι επειδή υστερούσαν ως προς το μέγεθος του πληθυσμού τους ή επειδή ήταν απομακρυσμένες. Το πρόβλημα δεν ήταν ούτε δημογραφικό ούτε

---

1 εκατομμύριο κατοίκους, το 15% συνολικού πληθυσμού της χώρας και το 46,5% του αστικού πληθυσμού. Η μετακίνηση προς την Αθήνα δεν αφορούσε μόνον τους πρόσφυγες αλλά και κατοίκους φτωχών επαρχιακών κωμοπόλεων που αναζητούσαν κι αυτοί δουλειά. Υπενθυμίζουμε ότι μετά το 1921 είχε παγώσει η υπεραντατική μετανάστευση (Λεοντίδου 2013: 154, 164).

<sup>99</sup> Βασίλης Ηλιάδης, «Τουρνέ», *Ελεύθερον Βήμα*, 1 Ιουν. 1931.

<sup>100</sup> Δον. Χ., «Θεατρική κίνησις», *Το Παρλάν*, τχ. 10 (4 Ιουν. 1931), σ. 262.

γεωγραφικό. Απλά, οι συνοικίες που διαμορφώθηκαν στο Μεσοπόλεμο στα βόρεια και βορειοδυτικά του Πειραιά δημιουργήθηκαν δίπλα σε ήδη υποβαθμισμένες –προλεταριοποιημένες περιοχές: Καμίνια, Παλιά Κοκκινιά, Μανιάτικα Αγ. Σοφιάς, Δραπετσώνα. Οι περιοχές αυτές δεν ανήκαν στον πυρήνα των μετέπειτα προσφυγικών συνοικισμών· ωστόσο, αφενός τα όριά τους δεν ήταν σαφώς προσδιορισμένα και αφετέρου τα όρια αυτά δεν είχαν, εν τέλει, τόση σημασία για την καθημερινή ζωή και τη διασκέδαση των κατοίκων τους. Εκείνο που μετρούσε ήταν ότι δίπλα στις παραπάνω περιοχές εγκαταστάθηκαν πρόσφυγες και ανταλλάξιμοι.<sup>101</sup> Εξαθλιώθηκε περαιτέρω ένα ήδη εξαθλιωμένο περιβάλλον: έλλειψη τρεχούμενου νερού, συνωστισμός (μία ή παραπάνω οικογένειες σ' ένα δωμάτιο), επιδημίες σε μόνιμη βάση (χολέρα, ευλογιά, δάγκειος πυρετός, τράχωμα, φυματίωση) και, φυσικά, υψηλή θνησιμότητα (Μπελαβίλας 2021: 165-169). Είπαμε στην Εισαγωγή ότι οι προσφυγικοί συνοικισμοί δημιουργήθηκαν σκόπιμα στις παρυφές κατοικημένων περιοχών του Πειραιά «ώστε να μη παρενοχλείται η κοινωνική ζωή της πόλεως», όπως ανέφερε η έκθεση της αρμόδιας επιτροπής (Μιχελή 1992: 158). Ανήκαν σε μια διαφορετική κατηγορία συνοικιών από τις υπόλοιπες. Στο βαθμό που ο αποκλεισμός τους από την «κοινωνική ζωή της πόλεως» συνδεόταν άμεσα με τη θεατρική τους ζωή, είμαστε υποχρεωμένοι, εκ των πραγμάτων, να σταθούμε κάπως στο ζήτημα του αποκλεισμού.

<sup>101</sup> Ανταλλάξιμοι ήταν οι ελληνορθόδοξοι κάτοικοι της κεντρικής και νότιας Μικράς Ασίας και εν μέρει του Πόντου οι οποίοι υποχρεώθηκαν να μεταναστεύσουν οργανωμένα στην Ελλάδα, μετά την υπογραφή της συνθήκης της Λωζάνης (από τον Οκτώβριο του 1923 έως το 1925). Πρόσφυγες ήταν όσοι έφτασαν στην Ελλάδα αμέσως μετά την ήττα του ελληνικού στρατού και την καταστροφή της Σμύρνης το Σεπτέμβριο του 1922.

## ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΠΩΘΗΣΗ ΣΤΟΝ ΑΠΟΚΛΕΙΣΜΟ

Το προσφυγικό ζήτημα δεν ήταν σε καμιά περίπτωση κάτι το πρωτοφανές για την ελληνική κοινωνία το 1922. Πρωτοφανές ήταν το μέγεθος της καταστροφής. Στην πραγματικότητα, ο ξεριζωμός και η προσφυγιά συμβάδιζαν με την εξέλιξη του ελληνικού κράτους από τη σύστασή του (Στεφανοπούλου 1999: *passim*): απέκτησαν ενδημικό χαρακτήρα και εισήλθαν σε μια άλλη περίοδο μετά την επανάσταση των Νεότουρκων. Ειδικά μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους, αλλεπάλληλα κύματα προσφύγων κατέφθαναν στη χώρα, όπως το 1913 από τη Βουλγαρία ή το 1915 από την Αρμενία· ενώ ο αναγκαστικός εκτοπισμός Ελλήνων από τα μικρασιατικά παράλια προς το εσωτερικό της Μικράς Ασίας είχε στείλει στην Ελλάδα ένα πρώτο κύμα 150.000 περίπου προσφύγων (Μαυρογορδάτος 2017: 181). Επίσης, δεν πρόκειται καν για ελληνικό φαινόμενο καθώς, όπως αναφέραμε, συνδέεται με την οριστική ένταξη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας στη φάση της νεωτερικότητας· μ' άλλα λόγια, πρόκειται για ένα βίαιο και τραυματικό κεφάλαιο 'εθνοτικού ξεχωρίσματος' που ολοκληρώθηκε το 1923 με τη Συνθήκη της Λωζάνης (Αναγνωστοπούλου 2006: 250, Κουσουρής 2017: 11).

Παρ' όλα αυτά, η Συνθήκη της Λωζάνης ήταν «άλλου βεληνεκούς» (Γκιζελή 1992: 64) και η Μικρασιατική Καταστροφή, όπως αναφέραμε στην εισαγωγή, μια μεγάλη ρήξη. Μετά το '1821', το '1922', είναι ίσως η χρονολογία που θυμούνται πίοτερο οι Έλληνες. Μία από τις σοβαρές επιπτώσεις της Καταστροφής ήταν ότι εκδηλώθηκε ένα βαθύ εθνοτικό πολιτιστικό χάσμα ανάμεσα σε πρόσφυγες και γηγενείς· το χάσμα γιγαντώθηκε εξαιτίας των πολιτικών παθών που κληροδότησε στο Μεσοπόλεμο ο Εθνικός Διχασμός, καθώς οι πρόσφυγες ήταν ταυτισμένοι με το βενιζελισμό (Μαυρογορδάτος 2017: 150-51). Έτσι, λιγότερο ή περισσότερο συχνά, η στάση των γηγενών και των αντιβενιζελικών απέναντι στους πρόσφυγες «άγγιξε ή και ξεπέρασε τα όρια του αληθινού ρατσισμού» (Μαυρογορδάτος 2017: 172).

Μέχρι ενός σημείου, μπορούμε λοιπόν να καταλάβουμε γιατί, στο πρώτο τουλάχιστον διάστημα, ο κλονισμός αποτυπώθηκε στη δημόσια σφαίρα με μια εκκωφαντική αφωνία. Μετά το Σεπτέμβρη του 1922, την περίοδο που τα ατμόπλοια από τα μικρασιατικά παράλια και τα νησιά ξεφόρτωναν καθημερινά χιλιάδες εξαθλιωμένες ψυχές στο λιμάνι του Πειραιά ή στον όρμο Κερατσινίου, τα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων ήταν αφιερωμένα στη ρουτίνα της πολιτικής ζωής, δημιουργώντας την εντύπωση ότι οι κοινωνικές, καλλιτεχνικές και αθλητικές εκδηλώσεις του επίνειου συνεχίζονταν κανονικά (Κυραμαργιού 2019: 82-83, Μπελαβίλας 2021: 310-13). Ενώ γνωρίζουμε πολύ καλά ότι ο Πειραιάς ήταν ήδη πλημμυρισμένος από τσαντίρια προσφύγων σε ελεεινή κατάσταση, οι πειραιϊκές εφημερίδες είχαν κατορθώσει να τους καταστήσουν περίπου αόρατους. Και δεν ήταν οι μόνες. Το δημοτικό συμβούλιο της πόλης «συζήτησε το προσφυγικό θέμα μόλις τον Οκτώβριο» (Μπελαβίλας 2021: 310). Στους επόμενους μήνες, όταν ίσως άρχισε να γίνεται καλύτερα αντιληπτό το μέγεθος αλλά και η μονιμότητα του προβλήματος, όποτε αυτό εμφανιζόταν στις στήλες του Τύπου, ο τελευταίος δεν έκρυβε την αυξανόμενη δυσαρέσκειά του.<sup>102</sup> και πρότεινε την ‘απλή’ λύση που, τελικά, από μια άποψη, υιοθετήθηκε: το ξεφόρτωμα των προσφύγων «εις τα γύρω εξοχάς». <sup>103</sup> Η επιλογή της Δραπετσώνας, του Κερατσινίου και της Κοκκινιάς, ως

<sup>102</sup> Στην αρχή της θερινής θεατρικής σεζόν του 1923, μάλιστα, η *Σφαίρα* εξαπέλυσε επίθεση στις αρμόδιες υπηρεσίες επειδή το Πειραιϊκόν, «το τελειότερον θερινόν θέατρον» της πόλης, παρέμενε επιταγμένο φιλοξενώντας οικογένειες προσφύγων: οι αρχές θα έπρεπε να έχουν συνείδηση «του κακού το οποίο κάνουν εις τόσον κόσμον συμπολιτών μας». («Το Πειραιϊκόν», *Σφαίρα*, 29 Ιουν. 1923).

<sup>103</sup> «Επίκαιρα. Αραίωσιν», *Σφαίρα*, 7 Μαΐου 1923. «Οι γηγενείς Πειραιείς – οι παλαιοί συμπολίται μας – δεν αναγνωρίζουν πλέον την ωραίαν μας πόλιν [...] ο Πειραιεύς μας, το κομψόν άλλοτε επίνειον, μετεβλήθη εις μίαν εντελώς Ανατολίτικην χροιάς πόλιν με την φυσιογνωμίαν του κυκλοφορούντος πληθυσμού και τας παράγκας και παραγκούλες της εις όλους τους κεντρικούς δρόμους» («Ανατολίτικη χροιά», *Σφαίρα*, 28 Ιαν. 1923). Η τραγική ειρωνεία ήταν, βέβαια, ότι «οι γηγενείς Πειραιείς» δεν ήταν παρά η δεύτερη ή τρίτη γενιά μεταναστών ή προσφύγων από τη νησιωτική, κυρίως, Ελλάδα και τον Μοριά.



βασικών τόπων της προσφυγικής εγκατάστασης, ήταν συνδεδεμένη μέχρις ενός σημείου τόσο με τη βιομηχανική ζώνη του Πειραιά όσο και με τον ελεύθερο χώρο που οι περιοχές αυτές διέθεταν για το στήσιμο παραπηγμάτων. Ωστόσο, επρόκειτο, επίσης, για περιοχές που, λόγω της θέσης ή της μορφολογίας του εδάφους τους, απωθούσαν τους πρόσφυγες στη ζώνη του αόρατου.

Το σοκ έδωσε σταδιακά τη θέση του σ' ένα είδος συλλογικής απώθησης του τραύματος από τη δημόσια συζήτηση. Βεβαίως, το θέμα ήταν πρωτίστως πολιτικό: χωρίς αυτήν την άπωση «θα ήταν αδύνατο να διαχωριστεί η έξοδος από την προσφυγιά και θα αναδεικνύονταν οι μεγάλες ευθύνες της ελληνικής πολιτείας».<sup>104</sup> Το πιο εντυπωσιακό, ωστόσο, φαινόμενο είναι η εξαιρετικά αδύναμη παρουσία της προσφυγιάς στη μεσοπολεμική καλλιτεχνική παραγωγή της εγχώριας αστικής τάξης. Είναι διαπιστωμένη «η σχετική σπανιότητα και ελλειπτικότητα των αναφορών της ελληνικής λογοτεχνίας, ως πρόσηφα, στο δράμα των προσφύγων από τη Μικρασία και την ανατολική Θράκη μετά την εγκατάστασή τους στην Ελλάδα» (Κούρτοβικ 2006: 394-95). Ακόμα και σε εξαιρέσεις, όπως οι *Πρόσφυγες* (1934) του Ξενόπουλου ή η *Γαλήνη* (1939) του Βενέζη, δεν είναι η προσφυγιά αλλά οι ερωτικές περιπέτειες των ηρώων εκείνες που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο.<sup>105</sup> Αλλά

<sup>104</sup> Εξερτζόγλου 2017: 227-28. Βέβαια, ο ημερήσιος Τύπος της εποχής ήταν γεμάτος από σπαρταριστές αφηγήσεις με τις τραγικές πτυχές της Μικρασιατικής Καταστροφής, τα μαρτύρια των Ελλήνων ή τις τουρκικές θηριωδίες που απευθύνονταν στο θυμικό των αναγνωστών πουλώντας τους τις αναγκαίες δόσεις μιας πρόσκαιρης εκτόνωσης και ανακούφισης. Δυστυχώς, όπως φαίνεται, οι ιστορικοί της λογοτεχνίας μας έχουν στρέψει οριστικά την πλάτη τους στη μελέτη των παραπάνω χειμένων.

<sup>105</sup> Στη *Σμυρνιά* του Ξενόπουλου (1920) το κέντρο βάρους πέφτει αποκλειστικά στη νεαρή Αλτάνα με τον ανατολίτικο ερωτισμό της και το μυθιστόρημα έχει αίσιο τέλος με την επιστροφή στη Σμύρνη που, στο μεταξύ «είχε γίνει ελεύθερη» (Ξενόπουλος 1995: 382). Στους *Πρόσφυγες* (1934), η κατάσταση είναι σαφώς πιο περίπλοκη και η προσφυγιά πιο οργανικά συνδεδεμένη με τους χαρακτήρες και την αφήγηση. Το θέμα είναι, όμως, και πάλι ερωτικό, το τέλος αίσιο αλλά όχι όπως στη *Σμυρνιά*: «Όλες οι πληγές είχαν επουλωθεί και μόνο

και στο *Γιούγκερμαν* (1938) του Μ. Καραγάτση, έχει διαπιστωθεί η «σχεδόν ολοκληρωτική απουσία της Μικρασιατικής Καταστροφής και του μείζονος ζητήματος των προσφύγων» (Καρακατσούλη 2014: 613-15).

Έχει επίσης διαπιστωθεί από παλιά ότι «είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς» στην ελληνική δραματουργική παραγωγή του Μεσοπολέμου τον αντίκτυπο που δημιούργησε στην Ελλάδα ένα κοσμοϊστορικό γεγονός όπως η Μικρασιατική Καταστροφή (Σπάθης 1983: 43). Προφανώς, το πολιτικά ευαίσθητο ζήτημα συνέπλεε με τη χρόνια περιφρόνηση ή/και αντίδραση της εγχώριας θεατρικής ηγεσίας στο Ρεαλισμό· η χρόνια βολική παθογένεια της ιδεαλιστικής της οίησης αποτελούσε το κατάλληλο πλαίσιο για να αποκλειστεί η προσφυγιά ως πρωτεύον κοινωνικό πρόβλημα στη θεματική της μεσοπολεμικής δραματουργίας.<sup>106</sup> Παρομοίως, έχει διαπιστωθεί η «ηχηρή απουσία των προσφύγων του 1922» στο ρεπερτόριο των μικρών καλλιτεχνικών σκηνών και των 'επίσημων' κρατικών σκηνών της χώρας (Σωτήρχου 2010: 74-75). Αλλά κι ένα σημαντικό βαρόμετρο του δημόσιου σφυγμού, η επιθεωρησιακή σκηνή, αισθανόταν, όπως φαίνεται, ότι δεν υπήρχε ακόμα η πρόσταξη για να διακωμωδήσει εκπροσώπους της προσφυγιάς.<sup>107</sup> Φυσικά, δεν θα περίμενε

---

μία, κατάβαθα, έμενε ανοιχτή και μάτωνε κάθε τόσο. Αλλ' αυτή, στην καρδιά των γέρων τουλάχιστο, δεν θα 'κλεινε ποτέ. Μόνο τα παιδιά, με τον καιρό, ίσως θα ξεχνούσαν...» (Ξενόπουλος 1994: 250).

<sup>106</sup> Εννοούμε εδώ την απουσία της προσφυγιάς από τη θεματική των δραμάτων. Για παράδειγμα, *Στη Γυναίκα του βαριετέ* του Γεώργιου Σώκου (1924), εμφανίζεται ο τύπος της φτωχής πλην ενάρετης προσφυγοπούλας (άλλοτε πλούσιας στη Μ. Ασία) αλλά η θεματική του έργου περιστρέφεται γύρω από το διεφθαρμένο κόσμο των καφέ-σαντάν. Παρομοίως, *Το Πουλί της Νύχτας* του Κωστή Μπασιτιά (1924), με ρεαλιστικότερες, όπως φαίνεται, προθέσεις, καταπιανόταν με την εκπόρευση μιας ορφανής Μικρασιάτισσας αλλά το θέμα αφορούσε και πάλι την ηθική διάβρωση και, κυρίως, την τιμή των νεαρών κοριτσιών και όχι την προσφυγιά (Βασιλείου 2004: 103).

<sup>107</sup> Ο τύπος του τουρκόφωνου πρόσφυγα παρελαύνει «συχνά από τη σκηνή της Επιθεώρησης» αλλά δίπλα σε άλλους (στην παράδοση της ηθογραφικής τυποποίησης του 19ου αιώνα). Η κριτική στη *Μαντάμ Μαρί* (1924) όμως είχε



κανείς από ‘εμπορικούς’ θιάσους να ασχοληθούν με τέτοιου είδους δυσάρεστα θέματα. Όπως φαίνεται, ωστόσο, διατηρούσαν τουλάχιστον μια στοιχειώδη επαφή με την πραγματικότητα, ανάλογη ίσως με εκείνη των λαϊκών επιφυλλίδων και εφημερίδων της εποχής, δηλαδή, καταρχάς για ταμειακούς λόγους. Έτσι, έργα με θέμα τη Μικρασιατική Καταστροφή εμφανίζονται πιο συχνά στο ρεπερτόριο λαϊκών θιάσων.<sup>108</sup> Αν και το θέμα απαιτεί ειδική μελέτη, δεν μπορεί να μην αναφέρει κανείς, έστω και τηλεγραφικά, την ανάλογη τύχη που είχε επιφυλλάξει το ελληνικό θέατρο στο προηγούμενο εθνικό στραπάτσο, εκείνο του 1897 (Δελβερούδη 1999: 117-133). Σε κάθε περίπτωση, όμως, τα παραπάνω λιγοστά στοιχεία δεν αλλάζουν τη γενική εικόνα απώθησης του προσφυγικού προβλήματος από τη λογοτεχνία και το θέατρο της εποχής.

Η παραπάνω απώθηση ήταν ευθέως ανάλογη με τον αποκλεισμό των προσφυγικών συνοικισμών του Πειραιά σε ένα

---

αποδοκιμάσει «την ύπαρξη σατιρικής αναφοράς σε πρόσφυγες». Αρνητικά σχόλια υπήρχαν, την ίδια χρονιά, και για το επιθεωρησιακό νούμερο «Σμυρνωτοπούλα» στη δεύτερη σειρά της *Πρωτευουσιάννας*. Δεν είναι τυχαίο ίσως ότι το επόμενο νούμερο με προσφυγικό θέμα σχετιζόταν με την περιοχή των αναμνήσεων και εμφανίστηκε το 1929 στην επιθεώρηση *Λοβιτούρα* με τίτλο «Αναμνήσεις από τη Σμύρνη» (Σειραγάκης 2009: 144-46). Από τα διαθέσιμα στοιχεία της παρούσας έρευνας, μόλις το 1932 εμφανίζεται πειραϊκή επιθεώρηση με σχετικό τίτλο αλλά όχι σε κεντρικό θέατρο (*Προσφυγοπούλα*, Θέατρο Λαού, Φρεαττύδα, 10 Σεπ. 1932).

<sup>108</sup> Αναφέρομαι σε λαϊκά πατριωτικά δράματα, όπως *Η ωραία Σμύρνη Νεκρούπολις* του Ν. Συριώτη (30 Νοε. 1922, θέατρο Αλάμπρα - Πατησίων), *Η καταστροφή της Σμύρνης* (18 Ιουν. 1925, Άλσος Βοτανικού και 2 Αυγ. 1926 ΑΟΔΟ Αμπελοκήπων) και *Ο καύμος της Σμύρνης* του Ορφέα Καραβία (Λαϊκό Θέατρο Παγκρατίου, 16 Ιουν. 1933). Ο Νικήτας, με πρόσφατη ανακοίνωσή του («Τραγωδία επίκαιρος»: *Η Μικρασιατική Καταστροφή στη νεοελληνική δραματοουργία*) στο συνέδριο «Το κωνσταντινουπολίτικο και μικρασιατικό θέατρο έως το 1922. Συνέχειες και τομές στην Ελλάδα και τη Διασπορά μέχρι τον 20ό αιώνα» (ΕΚΠΑ, 13 Οκτ. 2022) αποθησαύρισε τα δράματα του Δημήτριου Γκαλέκα *Η σφαγιασθείσα Σμύρνη* («Τραγωδία επίκαιρος εις πράξεις δύο και εικόνας τρεις», 1922) και του Δημήτριου Βουτεκάκη *Ο φυγάς και ο ήρωας* («Δράμα εθνικών εμπνευσμένον από την Μικρασιατικήν τραγωδίαν», 1927). Και τα δύο, πάντως, δεν φαίνεται να είχαν κάποιου είδους απήχηση στην εποχή τους.

άλλο σύμπαν, μακράν της ζωής της πρωτεύουσας. Σ' αυτό το τελευταίο οι πρόσφυγες ήταν υποχρεωμένοι, μεταξύ άλλων, να φροντίσουν και για την ψυχαγωγία τους. Όπως φάνηκε στην πορεία, η απομόνωση ενθάρρυνε τη δημιουργία μιας ιδιαίτερης διασκέδασης στις προσφυγικές γειτονιές του Πειραιά. Στο χώρο του θεάτρου, σε πείσμα των άθλιων βιοτικών συνθηκών (ή και εξαιτίας τους), αναπτύχθηκε ένα επαγγελματικό δίκτυο, αποτελούμενο από γηγενείς και πρόσφυγες καλλιτέχνες. Μέσα από αυτό το δίκτυο ψυχαγωγήθηκαν, αφενός οι προλετάριοι που ζούσαν πριν το 1922 στα περίχωρα του Πειραιά και, αφετέρου, κυρίως, η μεγάλη πλειοψηφία: οι πρόσφυγες και οι ανταλλάξιμοι. Σ' αυτούς ανήκαν τόσο εκείνοι που διέθεταν πλούσιες θεατρικές εμπειρίες από τη Μικρά Ασία όσο κι εκείνοι που θα τις αποκτούσαν, ίσως για πρώτη φορά, στους εξαθλιωμένους προσφυγικούς μαχαλάδες.



**Χάρτης Ι.** Η θεατρική και κινηματογραφική πιάτσα της Κοκκινιάς στον Μεσοπόλεμο αποτυπωμένη σε πολεοδομικό χάρτη του 1955 (<https://www.cityofathens.gr/istorikoarxheio/content/1955>). 1. Θέατρο Αθηναίον (Θ). 2. Κιν/θέατρο Αλάμπρα (Χ). 3. Κιν/φος Αλκαζάρ (Χ). 4. Σινέ-Βαριετέ Πατινάζ (αργότερα Βαλκάνια) (Θ). 5. Θέατρο Βαριετέ (Χ). 6. Κιν/φος Εκλαίρ (Χ). 7. Κιν/φος Ήλιος (αργότερα Απόλλων) (Χ). 8. Κιν/θέατρο Κρυστάλ (Χ). 9. Κιν/φος Λουξ (Χ). 10. Κιν/θέατρο Ορφέυς (Χ). 11. Κιν/φος Πάνθεον (Θ). 12. Κιν/φος Παράδεισος (Θ). 13. Θέατρο Σμύρνη (Θ). 14. Κιν/φος Φοινίξ (Θ). 15. Κιν/φος Αύρα (Θ). 16. Κιν/θέατρο Καλιφόρνια (Χ).

## Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΖΩΗ ΣΤΗΝ ΚΟΚΚΙΝΙΑ

### Οι πρώτες θεατρικές εκδηλώσεις (1923-1925)

Πριν το 1922, η Κοκκινιά ήταν γνωστή στους Πειραιώτες, κυρίως, ως βοσκότοπος, ως εξοχή που είχε κάποια κίνηση «μόνον την Πρωτομαγιά και την Καθαροδευτέρα, ότε ολόκληρος ο τότε Πειραιεύς έκανε γενική εξόρμησιν προς αυτά τα σημεία και διεσκέδαζε τα Κούλουμα ή την Εορτήν των Ανθέων. Ολόκληρον τον υπόλοιπον χρόνον εβρίσκοντο [...] οι περιβολαρέοι και οι τσοπάνηδες με την λερή φουστανέλλα των και με τα τσομπανόσκυλά των, που δεν επέτρεπαν και τόσον εύκολα την ελευθέραν κυκλοφορία» (Κοσμής 1938: 52, Hirschon 2004: 112). Στην περιοχή αυτή, στις αρχές του 1923, έπειτα από μια βεβιασμένη τοπογράφηση υπό την εποπτεία του Ταμείου Περιθάλψεως Προσφύγων, άρχισαν να φτιάχνονται κάποιες υποτυπώδεις κατασκευές για τους πρόσφυγες, χωρίς πολεοδομικό σχεδιασμό και χωρίς στοιχειώδη μέριμνα για έργα υποδομής (Παπαθανασοπούλου 2020: 51). Το Μάρτη του 1923 εμφανίστηκαν στον Τύπο οι πρώτες ειδήσεις για ανέγερση προσφυγικών σπιτιών.<sup>109</sup> Στις 18 Ιουν. της ίδιας χρονιάς τοποθετήθηκε ο θεμέλιος λίθος ίδρυσης του συνοικισμού της Νέας Κοκκινιάς· στο μεταξύ, είχε ξεκινήσει ήδη η μεταφορά των προσφύγων από τον Πειραιά.<sup>110</sup>

Σύμφωνα με ελαφρώς μεταγενέστερη έκθεση, «εις τας αρχάς του μηνός Οκτωβρίου 1923 είχαν εγκατασταθεί εις τον

<sup>109</sup> «Πειραιεύς-Αθήναι. Οικίαι δια τους πρόσφυγας», *Σφαίρα*, 1 Μαρ. 1923, «Επίκαιρα. Να αραιωθούν», *Σφαίρα* 29 Μαρ. 1923, «Οικήματα δια πρόσφυγας», *Αμάλθεια Σμύρνης* (Αθήνας) 1 Μαρ. 1923 και «Ξύλινα παραπήγματα», *Αμάλθεια Σμύρνης* (Αθήνας), 28 Μαρ. 1923.

<sup>110</sup> Με ιδιαίτερη ανακούφιση η *Σφαίρα* ανακοίνωνε στις 6 Ιουν. 1923 την 'εκαθάριση' της πλατείας Καραϊσκάκη, όταν η νεοϊδρυθείσα αστυνομία πόλεων «απήγαγεν όλους τους πρόσφυγας» και «δια φορτηγών αυτοκινήτων τους μετέφερεν εις την Κοκκινιάν». Η *Αμάλθεια* εκτιμούσε ότι, κατά τη διάρκεια του Αυγούστου, θα στεγάζονταν πάνω από 4.000 πρόσφυγες («Το πρόβλημα της προσφυγικής εγκαταστάσεως. Ο αριθμός των συνοικισμών. Η στέγασις προ του χειμῶνος», 22 Ιουν. 1923).

συνοικισμὸν περί τας 18.000 προσφύγων».<sup>111</sup> Το παραπάνω κείμενο έδινε μια εντελῶς εξωραϊσμένη εικόνα της κατάστασης του συνοικισμού το 1924/5. Ακόμα κι έτσι, πάντως, δίνει την πληροφορία ότι υπήρχαν ήδη στο συνοικισμό «κινηματογράφοι, θέατρα, χορευτικά κέντρα και κέντρα διασκέδασης».<sup>112</sup> Το γεγονός ότι η θεατρική ζωή στη Νέα Κοκκινιά [στο εξής: Κοκκινιά] στήθηκε σε τόσο πρώιμο στάδιο σημαίνει ότι υπήρχε ζήτηση από κάποιο θεατρόφιλο κοινό αλλά και προσφορά από πρόσφυγες ή/και γηγενείς που διέθεταν τη σχετική τεχνογνωσία. Κι αυτή η διαπίστωση έχει τη σημασία της. Η θεατρική ζωή δεν ξεκίνησε ‘από το μηδέν’, υπήρχε ένα θεατρικό κεφάλαιο προς αξιοποίηση, ένα απόθεμα θεατρικής πείρας και θεατρικών εμπειριῶν τόσο από την πλευρά του κοινού όσο και από την πλευρά των καλλιτεχνῶν.

Πιο συγκεκριμένα, μεταγενέστερη πηγή (προερχόμενη κατά πάσα πιθανότητα από προφορική μαρτυρία) τοποθετεί την εμφάνιση του θεάτρου στην Κοκκινιά στα τέλη του 1923 έπειτα από πρωτοβουλία του Ζαχαρία Μέρτικα: «απέναντι απ’ το τσαντήρι που στέγαζε τον Άη-Νικόλα, στήνεται ένα άλλο τσαντήρι, που γι’ αρκετό καιρό θα στεγαστή το Θέατρο Σμύρνης του επαγγελματία πρόσφυγα θιασάρχη Ζαχαρία Μέρτικα» (I.M.N. 1998: 408). Η πληροφορία συνδέει, μάλιστα, την παραπάνω πρωτοβουλία και με κάποιους Σμυρνιούς ηθοποιούς που έχουμε δει σε προηγούμενες σελίδες: το ζεύγος Σάνδη, τους Σημηριώτηδες, το Νίκο Λώρη, τον Ιωάννη Λεβεντόπουλο.<sup>113</sup> Σύμφωνα πάντα με την ίδια μαρτυρία, επειδή στη θέση που βρισκόταν το τσαντήρι έπρεπε να ανοιχτεί ένα μεγάλο πηγάδι, ο Μέρτικας έστησε, τελικά, το θέατρό του νοτιότερα.

<sup>111</sup> «Η Νέα Κοκκινιά», *Αναμνηστικόν Προσφυγικόν Ημερολόγιον*, Αθήνα 1925, σ. 75.

<sup>112</sup> Ο. π. σελ. 76.

<sup>113</sup> Το δημοσίευμα αναφέρει και τον τενόρο [Νίκο;] Περγίχη (1895-) που γεννήθηκε στη Σύρο, εμφανίστηκε στους θιάσους του Μικρασιατικού Μετώπου και έγινε μέλος του ΣΕΗ το 1923. Την ίδια χρονιά εργαζόταν στο θίασο Μαρτίνας και Κατίνας Νέξερ (Εξαρχος 1995: 187, 1997: 138).

Καμιά από τις πληροφορίες για το τσαντίρι του Μέρτικα δεν επαληθεύεται από άλλες μεταγενέστερες ή, πολύ περισσότερο, σύγχρονες μαρτυρίες. Η πληροφορία, όμως, που θέλει το Σμυρνιό ηθοποιό να στήνει το θέατρό του στη νότια πλευρά του συνοικισμού είναι μάλλον πιο κοντά στην πραγματικότητα. Καταρχάς, επειδή από αυτή τη νότια πλευρά, το ρέμα της Σούδας, ξεκίνησε η οικοδόμηση της προσφυγούπολης. Ένας από τους πρώτους κάτοικους της Κοκκινιάς, ο Σίμος Μιχαηλίδης, θυμόταν ότι, σ' αυτά τα πρώτα χρόνια, η πιάτσα της διασκέδασης ξεκινούσε λίγο πιο πάνω από το ρέμα της Σούδας και κατέληγε στο παλιό τούρκικο νεκροταφείο του Πειραιά, δίπλα στις πρώτες παράγκες της Παλιάς Κοκκινιάς.<sup>114</sup> Πάνω από το ρέμα βρίσκονταν οι κινηματογράφοι της πόλης (με τους οποίους θα ασχοληθούμε στο επόμενο κεφάλαιο), τα γραφεία της τοπικής ποδοσφαιρικής ομάδας, η αγορά και, βέβαια, τα καφενεία. Οι συνήθειες, δηλαδή, χώροι δίπλα στους οποίους φύτρωναν τα θέατρα τόσο στη Σμύρνη όσο και στον Πειραιά. Στο άλλο τέρμα της διαδρομής βρισκόμαστε σε κάπως διαφορετική ατμόσφαιρα. Δίπλα στο τουρκικό νεκροταφείο λειτουργούσε «κέντρο που έφερνε χορεύτριες, τραγουδίστριες και μουσική που δεν έλειπε το ούτι» (Μιχαηλίδης 1993: 57). Βασικά συστατικά δηλαδή του καφέ-αμάν: «ούτι, αμανέδες, χορεύτριες, τσιφτετέλι, χοροί κοιλιάς κ.λπ.» (Μιχαηλίδης 1993: 80). Η Αγγέλα Παπάζογλου αναφέρει στη δική της αυτοβιογραφία ότι «δίπλα στο τούρκικο νεκροταφείο ήτανε μια μπύρα...» που την συνδέει με τον υπόκοσμο: «του Μανώλαγα θαρρώ τη λέγανε. Στου Μανώλαγα, εκεί που ύστερα γίνηκε σκοτωμός. Δύο σκοτώσανε» (Παπάζογλου 2022: 367).

<sup>114</sup> Σύμφωνα με μαρμαρίνη επιγραφή στον προαύλιο χώρο, το κοιμητήριο, δημιουργήθηκε καταρχάς (1859) ως μουσουλμανικό και το 1890 παραχωρήθηκε από το Δήμο του Πειραιά στην οθωμανική αυτοκρατορία. Έγινε στρατιωτικό νεκροταφείο έπειτα από τις ταφές Τούρκων αιχμαλώτων κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων και του Α΄ Παγκόσμιου.

Σ' αυτή λοιπόν την περιοχή έκαναν την εμφάνισή τους κάποιες στοιχειώδεις θεατρικές διασκεδάσεις. Σύμφωνα με τον ιστορικό της Κοκκινιάς Δημήτρη Λιάτσο, το πρώτο θέατρο το ίδρυσαν στα 1924 «μερικοί τουρκόφωνοι θεατρίνοι, οι πλιότεροι Αρμένηδες, πρόσφυγες κι' αυτοί».<sup>115</sup> Ο ίδιος αναφέρει επίσης ότι το θέατρο ήταν «μια μεγάλη παράγκα» που βρισκόταν στη νότια πλευρά του ρέματος. Σ' αυτήν τουρκόφωνοι Αρμένηδες ηθοποιοί παρουσίαζαν παντομίμα και ανατολίτικους χορούς. Έχουμε τρεις σχετικές μαρτυρίες από τον Τύπο της εποχής που, κατά κάποιο τρόπο επιβεβαιώνουν τον Λιάτσο. Η πρώτη και εκτενέστερη προέρχεται από τη Βραδυνή της 11ης Ιαν. 1925, φέρει την υπογραφή Σούκας και τον τίτλο «Ένα περίεργον θέατρον εις την Ν. Κοκκινιάν». Γραμμένο με την πρόθεση να διακωμωδήσει το καθυστερημένο προσφυγικό θεατράκι, λοιδορεί διαρρηδην αυτόν τον παράξενο, μικρό και 'πρωτόγονο' ελληνοαρμένικο θίασο· προσφέρει όμως πολλές και σημαντικές πληροφορίες που δεν θα συναντήσουμε συχνά στο μέλλον. Αναφέρει καταρχάς ότι το θέατρο ανήκε στα «κέντρα που μαζεύουν τον λαϊκώτερο κόσμο» και βρισκόταν σε λαϊκή πιάτσα: «ένας κόσμος λαϊκός, σχεδόν συρφετός συνωθείται στη τζαμαρία που χρησιμεύει ως είσοδος ουζάδικου» δίπλα στο οποίο είναι το θέατρο. Το κοινό είναι, βέβαια, αντρικό (περισσότερα στο σχετικό κεφάλαιο). Στη συνέχεια, ο ρεπόρτερ μας δίνει μια σπάνια εικόνα αυτού του θεάτρου που διευθύνεται από Αρμένη πρόσφυγα.<sup>116</sup>

Προγράμματα είνε τοιχοκολλημένα σε μια παράγκα. Στην προμετωπίδα μια επιγραφή προκαλεί το δέος της τέχνης: Θέατρον Σκαίιτιγκ Πάλλας Δράματα Κομοδίε Άσθματα και ακολουθούν πα-

<sup>115</sup> Λιάτσος (1960) 19. Γνωρίζουμε ότι, πριν τον Σεπτέμβρη του 1922, στην περιοχή της Παλιάς Κοκκινιάς και γύρω απ' αυτήν ζούσαν ήδη περίπου 3.000 Αρμένιοι πρόσφυγες, η 'έξοδος' των οποίων από τη Μικρά Ασία είχε αρχίσει το 1915. Το 1923, στην ευρύτερη περιοχή της Κοκκινιάς, έφταναν τις 6.000 ψυχές.

<sup>116</sup> Πρόκειται μάλλον για τον θεατρώνη μια και στη συνέχεια αναφέρεται σε προσεχή τιμητική παράσταση «του Διευθυντού του θιάσου κ. Ρεσκαζάτ».



ρακάτω διάφορες αρμένικες τσίφρες και μουτζουρογραφίες κιθαρών και μπουζουκιών μέσα σε πλαίσια από χρωματιστό χαρτί από εκείνο που φτιάχνουν τους χαρταετούς. Το πρόγραμμα της παραστάσεως – απογευματινή – είναι ελκυστικόν – ‘Ελληνοαρμενικός θίασος, γράφει το πρόγραμμα. Διευθυνταί Μαντάμ Μαρί και Καραμπέτ. Θα λάβουν μέρος αι καλλιτέχνιδες Βασιλεία, Μιχράν, Μαργαρίτα, Μπαμπούκ’. Εισερχόμεθα. Το θέαμα του θεάτρου είναι διασκεδαστικόν. Μια σκηνή δυο μέτρων μήκους παριστάνει έναν ήλιον ωχρόν ως η φθίσις ο οποίος αφού ελούσθη εις μίαν δεξαμενήν ή θάλασσαν – ποιος ξέρει τι είναι απ’ τα δύο – ανυψώνεται πάλιν εις το γαλανόν στερέωμα. Η αυλαία ανυψούται επίσης εις ένα γοερόν σφύριγμα των θεατών και διάφορα ‘νούμερα’ παρουσιάζονται εις την σκηνήν. Ο ρόλος μας όμως ως θεατών είναι δύσκολώτατος. Διότι θέαμα ίσως πειο χαριτωμένον είναι οι θεαταί που κάθηνται βλοσυροί εις μακράς σειράς θρανίων. Ποιο λοιπόν απ’ τα δυο θεάματα να παρακολουθήση κανείς; Αλλά το χαρακτηριστικώτερον εδώ μέσα είναι τα θεωρεία – ξύλινα κλουβιά σαν του μπόγια – όπου προσεκτικά και σοβαρά κάθεται η αφρόκρεμα των θεατών.

Ο δημοσιογράφος της *Βραδυλής* χαρακτηρίζει το θέατρο «αρμένικον Βαριετέ» και ίσως δεν έχει άδικο εξαιτίας της ποικιλίας του προγράμματος. Περιγράφει τρία νούμερα. Το πρώτο είναι ακροβατικό:

Ο Αρμένιος ηθοποιός Λουϊβήν περπατάει με τα χέρια στρέφων τα πόδια του εις την οροφήν. Το γύμνασμα αιχμαλωτίζει την προσοχήν των θεατών. Αι επευφημιαί διακόπτονται δια να ακούσωμεν το ούτι – είδος κιθάρας – το κλαρίνο και το βιολί – διότι υπάρχει και κάτι τέτοιο εδώ μέσα. – Ο ηθοποιός εξακολουθεί τας ακροβασίας του καταχειροκροτούμενος και επευφημούμενος.



Στο επόμενο νούμερο πρωταγωνιστεί «η κυρία Μαντάμα Μαρί. Πραγματικώς μια φοβερά κυρία εισέρχεται εις την σκηνήν, αγριοκυττάζει τους θεατάς και διατάσσει σιωπήν κτυπώσα το πόδι της στο σανίδωμά της σκηνής». Στη συνέχεια, «ο ακροβάτης κουλουριάζεται σα φείδι με την κοιλιά προς τα επάνω. Η Μαντάμα Μαρί πηδά εις την κοιλίαν του και χαιρετά μειδιώσα το κοινόν». Το τρίτο νούμερο θυμίζει μάλλον καφέ-αμάν παρά Βαριετέ: «εισέρχεται η ντεμουαζέ-λα Βασιλεία» και «με φωνήν αγρίαν και επιβλητικήν τραγουδεί αρμενιστί ένα τραγουδάκι». Για να αποκτήσει κανείς μια συνολική εικόνα των θεαμάτων που πρόσφερε ο ελληνοαρμενικός αυτός θίασος θα πρέπει να προσθέσει τα δράματα και τις κωμωδίες που υποσχόταν το πρόγραμμα καθώς επίσης ότι είχε ανακοινωθεί η τιμητική του θιασάρχη «ο οποίος θα λάβει μέρος εις την Περσικήν οπερέττα».

Το δεύτερο τεκμήριο είναι πολύ πιο σύντομο, γραμμένο λίγους μήνες αργότερα (το καλοκαίρι του 1925) και επιβεβαιώνει κατά κάποιον τρόπο κι αυτό τους ισχυρισμούς του Λιάτσου. Πρόκειται για ένα μικρό σχόλιο της πειραιώτικης εφημερίδας *Σημαία* σχετικά με τις θεατρικές ζυμώσεις που «φιθυρίζονται» σε Αθήνα, Πειραιά και:

Εις την Κοκκινιάν πανήγυρις. Θα αρχίση από-  
ψε τας παραστάσεις του ένας θίασος διεθνής!...  
Διευθύντρια η Κερκόρ Κιρκοριάν, πριμαντόνα, η  
επίσης Αρμενίς Περπιρελιάν, υψίφωνος ο Ρώσ-  
σος Τζεραλετάν Ντομπροκόφσκι, ένας Έλλην  
κωμικός, κόρο από πρώην χανούμισσες και μία  
σουμπρέττα Εβραιοπούλα! Πρεμιέρα με την ...  
*Βαβυλωνιάν*. Το έργον θα αποδοθή – δεν υπάρχει  
καμμία αμφιβολία υπερόχως καλά!<sup>117</sup>

Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πού σταματούν οι αστεϊσμοί και πού αρχίζει η πραγματικότητα· εάν υπήρξε όντως παράσταση της *Βαβυλωνίας* (πράγμα μάλλον απίθα-

<sup>117</sup> Σφιγξ, «Με μια ματιά», *Σημαία*, 11 Ιουν. 1925.

νο) ή αν πρόκειται για καλαμπούρι (το πιθανότερο) που σατίριζε τις πρώτες απόπειρες δημιουργίας ‘πολύ-πολιτισμικής’ θεατρικής διασκέδασης του συνοικισμού.

Μια ακόμα σύγχρονη μαρτυρία προέρχεται από τον Ι. Α. Μαστίδη που επισκέφτηκε την Κοκκινιά προς τα τέλη του 1925. Αναφέρεται σ’ «ένα καφέ-αμάν με αρμένισσες αρτίστες» που λειτουργούσε αμέσως μετά από τη νεόδμητη γέφυρα του ρέματος, κοντά στην αγορά του συνοικισμού.<sup>118</sup>

Όπως φαίνεται, δύο σημαντικές εξελίξεις συντελέστηκαν το 1925. Για την πρώτη μάς πληροφορεί ο Λιάτσος και αφορά στον ηθοποιό Θεόδωρο Κούμπαρη που ανέλαβε το θέατρο του συνοικισμού «και προσπάθησε να αναδιοργανώσει το θέατρο».<sup>119</sup> Η δεύτερη – και σημαντικότερη – εξέλιξη συνδέεται με την άφιξη του Ζαχαρία Μέρτικα. Το γεγονός τεκμηριώνει αυτή τη φορά και μαρτυρία της εποχής που κατονομάζει και τον χώρο στον οποίο εμφανιζόταν: «Θέατρον Αλάμπρα», κοντά στο ρέμα της Σούδας, στο τέρμα της συγκοινωνίας από τον Πειραιά. Εκεί, λοιπόν, «ο δαιμόνιος Μέρτικας έπαιξεν όλη την περασμένη σαιζόν [τη θερινή του 1925] επιθεωρήσεις κι’ οπερέττες».<sup>120</sup> Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι, σ’ ένα πρώτο στάδιο, ο Μέρτικας συνεργάστηκε με τον Κούμπαρη,

<sup>118</sup> Ι. Α. Μαστίδης, «Η ζωή των νέων κατοίκων», *Πανελλήνιον και Μικρασιατικόν Ημερολόγιον*, Έτος Α΄, Αθήνα 1926, σ. 181. Η Παπάζογλου θυμόταν πως το ίδιο καλοκαίρι τραγουδούσε σε μαγαζί, λίγο πιο πάνω από την αγορά, δίπλα στο χαμάμ της πόλης (2022: 367). Το χαμάμ (1923-1925) του Αρμένη Αρτίν Παλατζιάν, μαζί με το Νοσοκομείο Αμερικανίδων Κυριών (1923) και το ξενοδοχείο Σμύρνη (π. 1925) ήταν «μερικά από τα κτίρια δημόσιας χρήσης» στα πρώτα χρόνια του συνοικισμού (Μπελαβίλας 2021: 330).

<sup>119</sup> Λιάτσος 1960: 19-20. Μας είναι παντελώς άγνωστο πώς ο μεσήλικας ηθοποιός βρέθηκε στην Κοκκινιά καθώς το όνομά του δεν συναντιέται σε άλλη πηγή της εποχής. Ο Λιάτσος, πάντως, τον αναφέρει και ως πατέρα του Κοκκινιώτη δημοσιογράφου Λεωνίδα Κούμπαρη. Για τον Κούμπαρη βλ. Έξαρχος 1997: 86, Χατζηπανταζής 2012: 828, 877, 912.

<sup>120</sup> Μαστίδης, ό. π., σ. 181. Ο Πειραιώτης Παύλος Τσαρόπουλος θυμόταν το θεατράκι που είχε ο Μέρτικας «κοντά στην παλιά στάση των αυτοκινήτων, πριν από το γεφυράκι» (1982: 74). Ο Λιάτσος δίνει ακόμα πιο ακριβές στίγμα: «το σημερινό [1959] φαρμακείο του Τοπαλιάν στην οδό Βιζυηνού» (1959: 17).

όπως αναφέρει ο Λιάτσος (1959: 20). Σε κάθε περίπτωση, πάντως, όταν τέλειωσε η θερινή σαιζόν, στα τέλη του Σεπτέμβρη του 1925, ο θίασος Μέρτικα έδωσε λίγες παραστάσεις στο θέατρο Καράμαλη (τέως Διονυσιάδου) στο Πασαλιμάνι. (βλ. εδώ σελ. 266-267). Προφανώς, επρόκειτο ακόμα για ανιχνευτικές κινήσεις του Συμυρνιού θιασάρχη στην περιοχή.

### Η διαμόρφωση της θεατρικής ζωής (1926-1933)

Στα επόμενα χρόνια η πιάτσα της διασκέδασης μεταφερόταν σταδιακά βόρεια του ρέματος, προς τις δύο κεντρικές εμπορικές αρτηρίες του συνοικισμού: αφενός στην οδό Χαριλάου (αργότερα Τσαλδάρη) προς την πλατεία του Αγ. Νικολάου και αφετέρου στα Πευκάκια, μια περιοχή με κάπως ασαφή όρια που κάλυπτε και μέρος από την οδό Κουτσικαρίου (μετέπειτα κεντρική οδό Κονδύλη, νυν 7ης Μάρτη). Οι λόγοι αυτής της μετατόπισης συνδέονταν με τον πολεοδομικό σχεδιασμό της προσφυγούπολης και, φυσικά, με την αλματώδη οικιστική της ανάπτυξη.<sup>121</sup> Σύμφωνα με την επίσημη απογραφή του 1928, στο συνοικισμό ζούσαν πλέον 33.201 πρόσφυγες, γεγονός που αναδείκνυε την Κοκκινιά «ναυαρχίδα της προσφυγικής εγκατάστασης στην Αττική» (Μπελαβίλας 2021: 327). Σταδιακά, γύρω από την κεντρική πλατεία του Αγ. Νικολάου –«όπου το 1924 χτίστηκαν τα πρώτα σχετικά καλής κατασκευής σπίτια» (Hirschon 2004: 127) – διαμορφώθηκε το κέντρο του συνοικισμού στο οποίο ζούσαν οι πιο κοσμοπολίτες Μικρασιάτες. Αντίθετα, άλλες περιοχές, όπως εκείνη των Γερμανικών ή της Αγιά-Σωτήρας στην Παλιά Κοκκινιά θεωρούνταν από τις πλέον υποβαθμισμένες του προ-

<sup>121</sup> Στα χρόνια 1924-26 υλοποιήθηκε από την Ε.Α.Π. ένα οργανωμένο πρόγραμμα στέγασης με πολεοδομικό σχεδιασμό. Αφορούσε, κυρίως, την περιοχή γύρω από τις τρεις σημαντικές εκκλησίες του συνοικισμού (Αγ. Νικόλα, Άη Γιώργη, Οσία Ξένη). Έπειτα από το δεύτερο διεθνές δάνειο του 1927, έγινε νέα τοπογράφηση σε έκταση που εκτεινόταν ακόμα πιο βόρεια: αφενός προς την περιοχή των Γερμανικών και αφετέρου προς τα Πευκάκια (Ε.Μ.Π./Ε.Ι.Ε. 2018: 154).

σφυγικού Πειραιά και παρέμεναν σε ελεεινή κατάσταση για δεκαετίες.<sup>122</sup> Τα σοβαρά προβλήματα σε βασικές υποδομές ύδρευσης και ηλεκτροφωτισμού καθώς και σε εκπαιδευτικές και υγειονομικές ανάγκες δεν είχαν αντιμετωπιστεί.<sup>123</sup> Ο αρχικός συνοικισμός μετατρέποταν με γρήγορους ρυθμούς σε μια μεγάλη προσφυγούπολη που περιβαλλόταν από «άθλιες και ανθυγιεινές τρώγλες».<sup>124</sup> Τέλος, παρά τα νέα σχέδια της Ε.Α.Π., δεν αντιμετωπίστηκε η απομόνωση της Κοκκινιάς από την πρωτεύουσα.<sup>125</sup> Η βελτίωση της συγκοινωνίας περιορίστηκε σε επισκευές της οδού σύνδεσης με τον Πειραιά ενώ η κρίσιμη οδική αρτηρία που θα συνέδεε την Κοκκινιά με τον όρμο Κερατσινίου και την Αθήνα δεν προχώρησε.

<sup>122</sup> Τα Γερμανικά κατοικήθηκαν μετά το 1927 από πρόσφυγες που στεγάζονταν από το 1922 «σε αποθήκες και υπόγεια των εργοστασίων του Πειραιά» (Hirschon 2004: 114). Η περιοχή της Αγιά-Σωτήρας και των Αγ. Αναργύρων στην Παλιά Κοκκινιά ήταν ένα «άθροισμα καλυβών και τρωγλών» (Παντελής Καψής, «Εισ την Κοκκινιάν αντιπροσωπεύεται όλος ο άλλοτε εν διασπορά ελληνισμός», *Ελευθερος άνθρωπος*, 12 Φεβ. 1931). Σύμφωνα με την Γκιζελή, «έξω από τον προσφυγικό οικισμό και πέρα και από τις διαφοροποιήσεις που ίδιος εμπεριέχει, υπάρχει και ένα ακόμα πιο προλεταριοποιημένο τμήμα προσφύγων. Είναι οι εξαθλιωμένες μάζες που, μην καταφέροντας να προσεγγίσουν την κρατική μέριμνα, εγκαθίστανται στις παρυφές των οικισμών (και τής κοινωνίας) ή στους κοινόχρηστους χώρους των οικισμών» (1992: 72).

<sup>123</sup> Η Κοκκινιά άρχισε να συνδέεται με δίκτυο ύδρευσης μετά το 1932 ενώ το ηλεκτρικό ρεύμα το πουλούσαν αρχικά ιδιώτες. Ελάχιστοι κεντρικοί δρόμοι ήταν ηλεκτροφωτισμένοι (οικιακό φως σήμαινε, βέβαια, λάμπα, σπαρματσέτο και καντήλι). «Εξαρτώνταν οι ώρες που δούλευες από την εποχή», θυμόταν ο Μιχαηλίδης: «Από την ανατολή του ηλίου ως τη Δύση. Παρακαλούσες να 'ναι χειμώνας. Σχεδόν όλες οι δουλειές ήταν έτσι γιατί δεν υπήρχε ηλεκτρικό ρεύμα» (1993: 27).

<sup>124</sup> Τσαμό, «Προσφυγική αθλιότης. Οι ζωντανόι που ζουν ανάμεσα στους νεκρούς», *Πατρίς*, 10 Ιουν. 1933.

<sup>125</sup> Μια σύγχρονη συγκοινωνία θα μπορούσε να μεταμορφώσει τον συνοικισμό «εις ένα σοβαρώτατον εμπορικόν κέντρον». Ωστόσο, «η άμεσος συγκοινωνία της Κοκκινιάς με την πρωτεύουσα [...] δεν φαίνεται ακόμη πραγματοποιημένη. Η φοβερά τεθλασμένη, την οποίαν είμεθα ηναγκασμένοι να διαγράψωμεν ταξειδεύοντες δια Πειραιώς εις Αθήνας, νεκρώνει αυτόχρονα τον συνοικισμόν μας από οικονομικής απόψεως» («Η συγκοινωνία μας», *Νέα Κοκκινιά*, 17 Αυγ. 1930).

Τόσο τα σοβαρά προβλήματα στις υποδομές όσο και η απομόνωση έπαιξαν καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση της τοπικής δημόσιας σφαίρας. Όσοι ρεπόρτερ αθηναϊκών εφημερίδων αποφάσιζαν να δοκιμάσουν το περιπετειώδες ταξίδι στην Κοκκινιά για να περιγράψουν τα ανατολίτικα ήθη των κατοίκων της, βαρυγχομούσαν σφόδρα μέχρι να φτάσουν: «Ο δρόμος είναι άθλιος και το μπότζι του λεωφορείου φοβερόν. Χρειάζεται νάχη ο επιβάτης αντοχήν ναυτικού για νανθέξη σε τόση θαλασσοταραχή».<sup>126</sup> Η αλήθεια είναι πάντως ότι, μετά το 1926, οι δημοσιογράφοι των αθηναϊκών και πειραιϊκών εφημερίδων επιχειρούσαν όλο και περισσότερα 'εξωτικά' ταξίδια στον 'ανατολίτικο' συνοικισμό. Από μια άποψη, βέβαια, επρόκειτο για μια πρώιμη ένταξη στο νεοελληνικό αστικό ιστό. Το πιο ασφαλές όμως σημάδι αστικοποίησης ήταν η κυκλοφορία της πρώτης εφημερίδας του συνοικισμού (*Η Κοκκινιά*) το 1926, κάτι που έχει βέβαια ευεργετικές επιπτώσεις στην δική μας δουλειά: αν και βραχύβια, μάς προσφέρει σταθερότερο έδαφος για τις ανασκαφές μας. Σε τελική ανάλυση, είναι απείρως προτιμότερο να διαθέτουμε έστω και μια μονοφωνική αποτύπωση του παρελθόντος παρά να είμαστε αντιμέτωποι με την αβάσταχτη σιωπή του.

\*\*\*

Τα αποτελέσματα όλων των παραπάνω εξελίξεων αποτυπώθηκαν στην κοκκινιώτικη θεατρική αγορά. Από τη μια παρέμεναν οι δύσκολες συνθήκες πάνω στις οποίες αγωνιζόταν να στηθεί η θεατρική τέχνη. Οι θεατρικές επιχειρήσεις έπρεπε

<sup>126</sup> Σούκας, «Ένα περίεργον θέατρον», ό.π. Εικόνες θαλασσογραφίας χρησιμοποίησε την επόμενη χρονιά και ο Μαστίδης που έφτασε στην Κοκκινιά έπειτα από «ένα άθλιον ταξίδι, κυματόδαρτο, φουρτουνιασμένο, πάνω από την ωκεανοπρεπή οδόν Θηβών» («Η ζωή των νέων κατοίκων», ό.π., σ. 180). «Ένα ταξειδάκι ως την Κοκκινιά μπορεί να στοιχίση ένα ζευγάρι νεφρά» σχολίαζαν 'Τα λαγωνικά' των *Νέων Καιρών* («Μια ματιά στην Κοκκινιά», 15 Φεβ. 1930). Λόγω των πυκνών αναταράξεων, οι ταξιδιτζήδες απέφευγαν όσο μπορούσαν τη διαδρομή για να μη χαλάσουν τα αμάρτια τους.

να αγοράζουν το ηλεκτρικό ρεύμα από τους λίγους ιδιώτες που, όπως είπαμε, το πουλούσαν στο συνοικισμό. Αλλά και η πρόσβαση στο θέατρο δεν ήταν διόλου άνετη υπόθεση. Γύρω στα 1930 παχύ σκοτάδι επικρατούσε τα βράδια αφού μόνον ελάχιστοι κεντρικοί δρόμοι φωτίζονταν – κι αυτοί έως τα μεσάνυχτα· ενώ το χειμώνα, ακόμα και στους πιο κεντρικούς δρόμους, η εικόνα ήταν αποκαρδιωτική: «λάσπη, λάσπη παντού».<sup>127</sup>

Παρ' όλα αυτά, η όρεξη του κοινού για θέατρο ήταν αμείωτη: το καλοκαίρι του 1926 εργάζονταν τρεις θίασοι στην Κοκκινιά. Το συγκρότημα του Μέρτικα συνέχισε να δίνει παραστάσεις στο θέατρο Αλάμπρα.<sup>128</sup> Ωστόσο, σύμφωνα με τις λιγοστές πηγές που διαθέτουμε, με τη σταδιακή μετατόπιση της διασκέδασης βορειότερα και τη βαθμιαία αστικοποίηση της συνοικίας, ο χαρακτήρας του Αλάμπρα διαφοροποιήθηκε. Στα χρόνια που ακολούθησαν φιλοξενούσε λαϊκά θεάματα και σινεμά για τα οποία, όπως ίσως υποψιάζεται πλέον ο αναγνώστης, δεν έχουμε ούτε αξιόπιστη ούτε επαρκή τεκμηρίωση.<sup>129</sup>

Ένα ακόμα θέατρο, θερινό αυτό, το Αθήναιον, εμφανίστηκε στην περιοχή Πευκάκια (ενδεχομένως κοντά στο Χα-

<sup>127</sup> «Οι Ν. Καιροί στους συνοικισμούς», *Νέοι Καιροί* (Πειραιώς), 15 Φεβ. 1930.

<sup>128</sup> Στα μέσα Μαΐου ανακοινώθηκε σειρά παραστάσεων ενώ στα τέλη του μήνα ο θίασος είχε ήδη ξεκινήσει και φιλοδοξούσε να παραμείνει όλο το καλοκαίρι («Τα νεώτερα των συνοικισμών», *Προσφυγική φωνή*, 14 Μαΐου 1926, Ο Εφές, «Πεννιές», *Προσφυγική φωνή*, 27 Μαΐου 1926). Στις 4 Ιουν. 1926, πάντως, το Αλάμπρα παρουσίαζε σε ενιαίο πρόγραμμα δύο ταινίες και «θέατρον κωμωδία με Ζαχαριάν Μέρτιγκα». Στις επόμενες εβδομάδες φαίνεται πως λειτουργούσε κυρίως ως σινεμά («Θεάματα», *Η Κοκκινιά*, 4 Ιουν. 1926).

<sup>129</sup> Στο ντοκιμαντέρ «Από την Κοκκινιά στη Νίκαια» (Παραγωγή Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών - Πνευματική Εστία Νίκαιας, σκηνοθεσία Νίκος Αλευράς - Σταύρος Νικολαΐδης, 1982) η δεύτερη σύζυγος του Μέρτικα, Ουρανία, αναφέρει ότι ο σύζυγός της «έπαιζε βέβαια εκεί στην Αλάμπρα, έκανε κινηματογράφο, νούμερα και διάφορα έκανε». Τέλος, ο Μιχαηλίδης θυμάται πως πολλές φορές χρησιμοποιούσαν το θέατρο Μέρτικα «διάφοροι φέροντας φρίδια και τρικ ανθρώπων χωρίς τα κάτω άκρα μόνο το κεφάλι και το σώμα. Τον ρωτούσες και σου απαντούσε για όλα» (1993: 58). Δεν είμαστε ωστόσο σε θέση να χρονολογήσουμε αυτή τη χρήση. Για τη χρήση του Αλάμπρα ως σινεμά βλ. κεφ. 5.



μάμ).<sup>130</sup> Κατά τη θερινή περίοδο του 1926 φιλοξένησε τον πειραιώτικο θίασο πρόζας της Μαρίας Βεάκη, στον οποίο συμμετείχαν και ορισμένοι καλλιτέχνες που είχαν εργαστεί στη σμυρναϊκή σκηνή (όπως το ζευγάρι Αλέξανδρου και Μάρθας Κοντολέοντος και η κόρη τους Μίρκα).<sup>131</sup> Προφανώς ως φιλική χειρονομία προς τον συνοικισμό, η Βεάκη, μαζί με κάποια μέλη του θιάσου της, συμμετείχαν στην ερασιτεχνική παράσταση του έργου του Σπύρου Μελά *Μια νύχτα μια ζωή* που οργάνωσε ο σύλλογος Αχιλλεύς.<sup>132</sup>

Τέλος, σε ένα ακόμα θέατρο, το Απόλλων, για το οποίο δεν διαθέτουμε την παραμικρή πληροφορία, έδινε παραστάσεις, με επιτυχία καθώς φαίνεται, ένα συγκρότημα Βαριετέ: «Είνε ένας πρόχειρος θίασος ποικιλιών. Δίνουν την τελευταία, την αποχαιρετιστήριο παράστασίν των, προκειμένου να φύγουν για καλλιτεχνικό ‘τουρνέ’ στις προσφυγουπόλεις της Μακεδονίας!... Εις το ακροατήριο πανζουρλισμός!...».<sup>133</sup>

<sup>130</sup> Πευκόφυτη περιοχή που κάλυπτε την οδό Κουτσικαρίου (μετέπειτα Γ. Κονδύλη και νυν 7ης Μαρτίου) στο ύψος της ενορίας του Αγ. Ιωάννη Χρυσοστόμου (Τσαρόπουλος 1982: 74, Κουτελάκης-Φωσκόλου 1992: 162, Παπαδοπούλου 2009: 35 και ΕΙΕ/ΕΜΠ 2018: 155). Στην περιοχή κοντά στο Χαμάμ, όπως θυμόταν αργότερα η Παπάζογλου, «είχανε μείνει τα πεύκα από τότε πούτανε βουνό, πριν νάρθωμε οι πρόσφυγες στην Κοκκινιά [...] Εκεί τραγούδαγα το εικοσιπέντε λύτερη» (Παπάζογλου 2003: 313). Ο Λιάτσος αναφέρει ότι, πριν το 1929, ο θίασος Μέρτικα έπαιζε «σε μια μάντρα (το σημερινό [1960] χτίριο του Ο.Τ.Ε.)». Από αγγελία της εφ. *Η Κοκκινιά* πληροφορούμαστε ότι μέσα ή δίπλα στη μάντρα του θεάτρου υπήρχε ζυθοπωλείο, ενδεχομένως εκείνο στο οποίο αναφερόταν η Παπάζογλου («Μικραί αγγελίαι», 4 Σεπ. 1926).

<sup>131</sup> Δεν γνωρίζουμε πότε ακριβώς ξεκίνησε ο θίασος τις παραστάσεις του στην Κοκκινιά. Στις 16 Ιουν., πάντως, έπαιζε ακόμα στο Θέατρο Χρυσοστομίδη το ακατάλληλο *Ο Παράδεισος του Μωάμεθ*.

<sup>132</sup> Γ. Μελ. [Μελάς;], «Από το θέατρον. Θέατρον Αθήναιον. Ερασιτεχνική παράστασις Συλλόγου ‘Αχιλλεύς’», *Η Κοκκινιά*, 7 Αυγ. 1925. Η Βεάκη είχε εμφανιστεί στα προηγούμενα χρόνια και σε παράσταση «υπέρ των προσφύγων» που δόθηκε στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά στις 6 Νοε. 1922 («Θεατρικά», *Σφαίρα*, 4 Νοε. 1922).

<sup>133</sup> Ο Πειραιώτης, «Εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Κοκκινιά. Η θορυβώδης προσφυγούπολις. Ένα κομμάτι της Ανατολής δίπλα στον Πειραιά. Ειδική έρευνα της *Ελληνικής*», *Ελληνική*, 18 Ιουν. 1926.

Στις παραπάνω δραστηριότητες θα πρέπει να συμπεριλάβει κανείς και άλλα λαϊκά θεάματα για τα οποία μόνον ένας πολύ μακρινός απόηχος σώζεται στις πηγές μας: παραστάσεις Καραγκιόζη ή παραστάσεις φακίρηδων (οι τελευταίες ήταν γενικότερα της μόδας στον Πειραιά μετά το 1922).<sup>134</sup>

Όπως φαίνεται, κάποιιοι είχαν αντιληφθεί ότι είχε δημιουργηθεί μια νέα πιάτσα με ολοκαίνουργια πελατεία η οποία, αν και διόλου εύπορη, ήταν πολυπληθής· και μάλιστα, ας μην το ξεχνάμε, σε μια εποχή που είχε αρχίσει να φουντώνει μια βαθιά, δομική κρίση του εγχώριου επαγγελματικού θεάτρου (Γλυτζουρής 2021: 44-46). Πριν ολοκληρωθεί η σαιζόν, το κοινό πληροφορούταν ότι το Αθήναιον θα παρέμενε κλειστό λόγω ανακαίνισης· λίγες μέρες αργότερα, η στήλη «Μικραία Αγγελία» της *Κοκκινιάς* (4, 8 Σεπ.) ανακοίνωνε ότι πουλιόταν «το ζυθοπωλείον Πευκάκια μετά του θεάτρου Αθήναιον λόγω αναχωρήσεως του ιδιοκτήτου προς επίβλεψιν άλλων επιχειρήσεων». Όπως φαίνεται, η υπερπροσφορά στην τοπική αγορά θεατρικής διασκέδασης είχε δημιουργήσει κρούσματα επιχειρηματικής ανεντιμότητας:

Εάν ο Γεώργιος Στακιάς, θιασάρχης [sic] του Αθήναιου, νομίζει ότι επιχειρηματίας σημαίνει ντολαντιρτζής, απατάται. Οι επιχειρηματίαι εκπληρώνουν τα χρέη των και, ό,τι τους περισσεύη το κρατούν ως κέρδος. Έπειτα η θρασεία διαγωγή του ανθρώπου αυτού έναντι του κ. εισπράκτορος των τυπογραφείων μας, μετά του οποίου παίζει τον παπάν από ολοκλήρων εβδομάδων, τον παρουσιάζει ως άνθρωπον μη σεβόμενον ατομικότητα. [...] Λυπούμεθα επίσης διότι έντιμοι βιοπαλαισταί και άνθρωποι της Τέχνης ως η καλλι-

<sup>134</sup> Ο ανταποκριτής της *Ελληνικής*, ανάμεσα στις διασκεδάσεις των Κοκκινιωτών, αναφέρει και τους «καραγκιόζηδες» (Ο Πειραιώτης, ό. π.). Για τον «καταπλήξαντα τους θεατάς» φακίρη Ego βλ. «Θεατρικά», *Χρονογράφος*, 28 Αυγ. 1926. Για την «φακιρομανία» και τους «φακιρισμούς» που είχαν κατακλύσει τα θέατρα της Αθήνας και του Πειραιά μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, βλ. *Σφαίρα*, 9 και 15 Οκτ. 1923.



τέχνις κ. Βεάκη» αναγκάζονται να συνεργάζονται με τέτοιους ανθρώπους. Είναι δε λυπηρότερον διότι δια τους βιοπαλαιστάς και μόνον ηθοποιούς, ημείς και ο συνοικισμός προσεφέραμεν εις υποκείμενον της υποστάθμης αυτής αμέριστον την υποστήριξίν μας.<sup>135</sup>

Σε κάθε περίπτωση, οι τρεις θίασοι και οι υπόλοιποι καλλιτέχνες που τεκμηριωμένα εμφανίστηκαν στο συνοικισμό το 1926 επιβεβαίωσαν το δυναμισμό της νεογέννητης θεατρικής πιάτσας. Δυστυχώς, εξαιτίας της αποσπασματικότητας των τεκμηρίων η εικόνα που έχουμε γι' αυτήν στα αμέσως επόμενα χρόνια είναι εξαιρετικά προβληματική.<sup>136</sup> Ως προς τις σύγχρονες μαρτυρίες, είμαστε αναγκασμένοι να στηριχτούμε στις λιγοστές αναφορές του πειραϊκού Τύπου και στα ακόμα λιγότερα δημοσιεύματα του αθηναϊκού. Τα τελευταία είναι πιο πλούσια σε πληροφορίες, χρειάζονται όμως προσοχή: καθώς το πολιτικό σκηνικό αλλάζει, πρόκειται για κατευθυνόμενα ρεπορτάζ του βενιζελικού και αντιβενιζελικού Τύπου σε μια εποχή που όλα τα κόμματα είχαν αρχίσει πλέον να 'φλερτάρουν' πιο σοβαρά με την προσφυγική ψήφο. Παρά τις όποιες επιφυλάξεις, όμως, μπορεί να διαμορφώσει κανείς μια εικόνα.

\*\*\*

Το καλοκαίρι του 1927 «τα δύο θέατρα της Νέας Κοκκινιάς κάμνουν χρυσές δουλειές. Κάθε βράδυ είνε γεμάτα. Παίζει εκεί και μία οπερέττα».<sup>137</sup> Το πλέον σημαντικό γεγονός ήταν ότι τόσο τη θερινή σαιζόν του 1927 όσο κι εκείνη του χειμώνα του 1927/28 ο Σμυρνιός Μέρτικας και η Πειραιώτισσα Βεάκη

<sup>135</sup> «Σκέψεις», *Η Κοκκινιά*, 25 Αυγ. 1926.

<sup>136</sup> Μετά την *Κοκκινιά*, αν εξαιρέσει κανείς ορισμένα σκόρπια ελάχιστα φύλλα από σώματα εξαιρετικά βραχύβιων εφημερίδων, η επόμενη που θα εκδοθεί και είναι διαθέσιμη θα εμφανιστεί στα τέλη του 1932.

<sup>137</sup> Π. Τ., «Με μια ματιά», *Σημαία*, 28 Ιουν. 1927.

προχώρησαν σε μια έξυπνη επιχειρηματικά κίνηση ενώνοντας τις δυνάμεις τους. Το καλοκαίρι εμφανίστηκαν στο Θέατρο Κοκκινιάς μ' έναν μεσαιού μεγέθους θίασο δεκατριών ηθοποιών. Ανάμεσά τους η γνωστή πρωταγωνίστρια της οπερέτας Έλλη Αφεντάκη (με την οποία ο Μέρτικας είχε συνεργαστεί λίγα χρόνια πριν στη Σμύρνη) και η Πειραιώτισσα Πέρσα Στρατή.<sup>138</sup> Στο ίδιο συγκρότημα (που ίσως ήταν η «οπερέτα» που ανέφερε το παραπάνω δημοσίευμα) συμμετείχαν επίσης Σμυρνιοί ηθοποιοί, όπως το ζεύγος του Ιωάννη και της Αθηνάς Σημηριώτη καθώς και ο Αλέξανδρος Κοντολέων (με τον οποίο ο Μέρτικας είχε επίσης συνεργαστεί το 1917).<sup>139</sup>

Τον χειμώνα του 1927/8 ο Μέρτικας συνεργάστηκε πάλι με τη Βεάκη ως πρωταγωνίστρια. Αυτή τη φορά ο θίασος ήταν δεκαπενταμελής αλλά, καθώς επρόκειτο για χειμερινή σαιζόν, εμφανιζόταν μόνον «κατά Σάββατον και Κυριακήν, με πιέννες πάντοτε εννοείται [...] εις το ιδιόκτητον και ομώνυμον θέατρόν του [ενν. Μέρτικας]».<sup>140</sup> Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν ο Μέρτικας είχε κατορθώσει να γίνει όντως ιδιοκτήτης θεάτρου το 1927. Πολύ περισσότερο δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν το παραπάνω δημοσίευμα αναφερόταν στο θέατρο Αλάμπρα ή κάποιο άλλο. Από το θίασο του καλοκαιριού πάντως είχαν παραμείνει, πέρα από τον Μέρτικα και τη Βεάκη, μόνον οι Σημηριώτηδες (στους όποιους προστέθηκε και η Ανθή Σημηριώτη) και η Κική Ιωαννίδου. Είχαν προσχωρήσει όμως η γνωστή Πειραιώτισσα ηθοποιός Χρυσούλα Δόξα καθώς και ο Γεώργιος Πετράκης (γεν. 1896)

<sup>138</sup> Ο θίασος της Πέρσας Στρατή έδινε παραστάσεις το προηγούμενο καλοκαίρι στο θέατρο του Χρυσοστομίδα στο Πασαλιμάνι («Θέατρα», *Σφαίρα*, 12 Ιουν. 1926). Στο θίασο Μέρτικα συμμετείχε και ο Ανδρέας Στρατής. Για την Περσεφώνη Στρατή (1890-1973) και τον Ανδρέα Στρατή (†1947) βλ. Έξαρχος 1995: 255 και 1996: 554. Η Έλλη Αφεντάκη (γεν. 1896) εμφανιζόταν τακτικά στη Σμύρνη και κατά τα τελευταία χρόνια πριν την Καταστροφή.

<sup>139</sup> Έξαρχος 1996: 210. Οι υπόλοιποι ηθοποιοί ήταν γνωστοί στο πειραιϊκό κύκλωμα της εποχής: Κική Ιωαννίδου, Πολ. Καράλη, Κωνστ. Βουτσινάς, Δημ. Καράλης, Ελ. Ξένος.

<sup>140</sup> «Σύντομα. Θέατρα Πειραιώς», *Το ελληνικόν θέατρον*, τχ. 53, 15 Δεκ. 1927.

– ο οποίος είχε μια πολύ δυναμική παρουσία στα περίχωρα του Πειραιά, όπως θα δούμε αργότερα.<sup>141</sup>

Μια δεύτερη ενδιαφέρουσα πληροφορία θέλει το θίασο, την ίδια σαιζόν, να δίνει παραστάσεις τις καθημερινές στο νεόδμητο θεατράκι του προσφυγικού συνοικισμού του Βύρωνα. Δεν πρέπει να χάνουμε από τα μάτια μας το γεγονός ότι, ιδίως σ' αυτά τα πρώτα χρόνια, η μικρασιατική καταγωγή κάποιων ηθοποιών είχε ιδιαίτερη βαρύτητα στο προσφυγικό κοινό. Ο θίασος Μέρτικα και οι υπόλοιποι Σμυρναίοι ηθοποιοί αποτελούσαν για τους πρόσφυγες θεατές ένα σημαντικό ζωντανό συνδεδετικό κρίκο με το παρελθόν, με την 'πατρίδα'. Σχετικό δημοσίευμα, μάλιστα, αναλάμβανε να υπενθυμίσει στους κατοίκους του Βύρωνα ποιανού συγκρότημα θα εμφανιζόταν στο συνοικισμό τους: «του παλαιού των ημερών κ. Μέρτικα. Του οποίου ο αστήρ εμεσουράνει εις την Σμύρνην. Με την αλησμόνητον θετήν του κόρην [sic] Καλλινέαν. Κατά την εποχήν του αποκλεισμού και του πολέμου».<sup>142</sup> Η υπόθεση για την ύπαρξη κάποιου 'σμυρναϊκού' θεατρικού δικτύου ανάμεσα στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά μ' εκείνους του Βύρωνα, του Δουργουτιού, του Ποδονίφτη, ή των Ποδαράδων είναι εύλογη. Με δεδομένη, όμως, την εξαιρετικά προβληματική συγκοινωνία της εποχής και, κυρίως, το γεγονός ότι δεν εντοπίσαμε άλλη παρόμοια είδηση θα ήταν φρόνιμο να παραμείνουμε στην περιοχή του Πειραιά.

«Θεατράκι καλοκαιρινό» λειτουργούσε στην Κοκκινιά και τον Ιούνιο του 1928 σύμφωνα με ρεπόρτερ του πειραιϊκού Χρονογράφου που επισκέφτηκε τη συνοικία μαζί με τον ταμία και γενικό επόπτη των δημοσίων θεαμάτων.<sup>143</sup> Δεν

<sup>141</sup> Στο θίασο συμμετείχαν επίσης και οι Μάιρη Κανδυλάκη, Άννα Παπακυριάκου, Δις Αγγέλα Αυγεία και ο Δήμος Αυγείας ο Ηλ. Καμπίτσας και ο Ι. Σταθόπουλος.

<sup>142</sup> Άριος, «Προσφυγικά ημέραι. Γραμμούλες», *Προσφυγικός Κόσμος*, 4 Δεκ. 1927. Η Καλλινέα ήταν ανεψιά του Μέρτικα, κόρη του αδελφού του Γιάννη. Το δημοσίευμα αναφέρεται μάλλον στην Έλλη Μέρτικα.

<sup>143</sup> Παρισινός, «Πειραιϊκά σημειώματα. Η Κοκκινιά», *Χρονογράφος*, 15 Ιουν. 1928.

γνωρίζουμε όμως ποιο θίασο φιλοξενούσε. Στις 7 Ιουν. 1928 ο Μέρτικας ξεκινούσε μια σειρά «τακτικών παραστάσεων» στο λαϊκό θεατράκι Γκρέκα του γειτονικού Φαλήρου. Ο θίασος ήταν και πάλι στελεχωμένος με παλιές γνωριμίες απ' τη Σμύρνη (Ελ. Αφεντάκη, Αλ. Κοντολέων, Μ. Κοντολέοντος, Ι. Καρολίδης, Άλ. Προβελέγγιος) και καλλιτέχνιδες της πειραιϊκής πιάτσας, όπως η Ειρήνη Κέλλερ.<sup>144</sup> Το καλοκαίρι του 1929 ο θίασος Μέρτικα έπαιζε στην Κοκκινιά, ίσως και τον χειμώνα του 1929/30 – κατά πάσα πιθανότητα στο Αλάμπρα.<sup>145</sup> Σύμφωνα με το *Μέγα Οδηγό Πειραιώς* του 1928/29 το κινηματοθέατρο είχε διευθυντή τον Παν. Τσολάνη.<sup>146</sup> Ο δημοσιογράφος της Πατρίδος Γ. Α. Μπουκουβάλας, που επισκέφτηκε το συνοικισμό το Νοέμβρη του 1929, ανέφερε, πάντως, ότι (όπως και τον χειμώνα του 1927/8), «το μοναδικό θέατρο», λειτουργούσε μόνον τα Σαββατοκύριακα, όταν, δηλαδή, είχε «εξησφαλισμένο πυκνό ακροατήριο».<sup>147</sup> Η τελευταία διαπίστωση καθώς και οι παραστάσεις στο Βύρωνα και στο Φάληρο προδίδουν κάποιου είδους αστάθεια. Είναι πιθανόν να συνέβαλε σ' αυτό και η σοβαρή επιδημία του Δάγκκειου τη χειμερινή σαιζόν του 1927/8 και τη θερινή του 1928· γιατί, εκτός από τα κεντρικά θέατρα, είχαν κλείσει, φυσικά, τις πύλες τους και τα συνοικιακά: «υπέστησαν και αυτά τον αντίκτυπον της τρομεράς επιδημίας, κλονισθέντα, ύστερα από την αραίωσιν των θεατών».<sup>148</sup>

\*\*\*

<sup>144</sup> Πρόγραμμα παράστασης *Λεμπλεπιτζή Χορ-Χορ Αγά*.

<sup>145</sup> «Κίνησις θιάσων», *Το ελληνικόν θέατρον*, τχ. 89, 1 Ιαν. 1930.

<sup>146</sup> «Ο Πειραιεύς. Θέατρα», *Μέγας Οδηγός Πειραιώς 1928-1929*, σελ. 79. Δυο χρόνια αργότερα αναφέρεται ως διευθυντής ο Κ. Τσολάνης, βλ. «Πίναξ των καθ' όλην την Ελλάδα λειτουργούντων κινηματογραφικών κινηματογραφικών αστήρ, Έτος Η', τχ. 27, 31 Δεκ. 1931, σ. 37.

<sup>147</sup> Γ. Α. Μπουκουβάλας, «Η Πατρίς εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Πώς γλεντά μια προσφυγούπολις», *Πατρίς*, 9 Νοε. 1929.

<sup>148</sup> «“Ο Δάγκκειος πυρετός!!”», *Το ελληνικόν θέατρον*, 15 Αυγ. 1928.

Η αλήθεια είναι ότι η εικόνα που έχουμε για τους θεατρικούς χώρους της συνοικίας στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930 είναι ελλιπής και συγκεχυμένη. Ωστόσο, παρά την αποσπασματικότητά της, προδίδει έντονη επιχειρηματική δραστηριότητα. Η θεατρική ζωή στην Κοκκινιά παγιώνεται. Πέρα από το Αθήναιον, στα χρόνια 1929-33, εμφανίζεται μια σειρά από θέατρα που σχετίζονται με το Μέρτικα, η μορφή του οποίου καθίσταται πρωταγωνιστική στη διαμόρφωση του κοκκινιώτικου θεάτρου. Σύμφωνα με τον Λιάτσο, το 1929 ο θιασάρχης άνοιξε «το αξέχαστο και ιστορικό Θέατρο Σμύρνης, σε ανάμνηση του θεάτρου που είχε στην πατρίδα του τη Σμύρνη» (Λιάτσος 1960: 21 και 1979: 14). Ωστόσο, στο *Μέγα Οδηγό Πειραιώς* που αναφέραμε πιο πάνω, ο Μέρτικας αναφέρεται ως διευθυντής (κι όχι ιδιοκτήτης) θεάτρου «παρά τον συνοικισμόν» το οποίο όμως κατονομάζεται «Καράμαλης».<sup>149</sup> Δεν γνωρίζουμε τη θέση του θεάτρου Καράμαλης ούτε εάν ήταν ίδιο με το Αθήναιον, το Θέατρο Σμύρνης ή κάποιο άλλο.<sup>150</sup> Από το Γενάρη έως το Μάη του 1930, το επίσημο περιοδικό του Σωματείου Ηθοποιών αναφέρει ότι ο θίασος Μέρτικα έδινε παραστάσεις στην Κοκκινιά.<sup>151</sup>

Τον Απρίλη του 1930 πληροφορούμαστε ότι ο Μέρτικας «ενοικίασε δια την θερινήν περίοδον ένα ανοικτό θεατράκι στην Κοκκινιά εις το οποίον θα δώση σειράν παραστάσεων

<sup>149</sup> *Μέγας οδηγός Πειραιώς*, ό. π. Ο Μέρτικας, όπως είδαμε, είχε εμφανιστεί στο θέατρο του Καράμαλη στο Πασαλιμάνι στο τέλος της θερινής σαιζόν του 1925. Θα μπορούσε βέβαια να υποθέσει κανείς ότι ο Πειραιώτης θεατρώνης και ο Σμυρνιός θιασάρχης αποφάσισαν να επενδύσουν από κοινού στην αγορά της Κοκκινιάς – κάτι που έκανε, όπως θα δούμε, στις αρχές της δεκαετίας του 1930, ο άλλος σημαντικός θεατρικός επιχειρηματίας του Πειραιά, ο Χρυσοστομίδης.

<sup>150</sup> Ο Λιάτσος (1960: 21) αναφέρει ότι πριν το 1929 «έπαιξε με το θίασο του σε μια μάντρα (το σημερινό [1960] χτίριο του Ο.Τ.Ε.)».

<sup>151</sup> «Κίνησις θιάσων», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 89, 91, 92, 93, 94, 95, 97 (Ιαν.-Μάιος 1930).

αθηναϊκός μουσικοδραματικός θίασος».<sup>152</sup> Με βάση τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας, είναι η πρώτη φορά που διαφημίζεται επίσκεψη μεγάλου αθηναϊκού θιάσου στον συνοικισμό. Ωστόσο, ενώ αρχικά ανακοινώθηκε ο «μουσικοδραματικός θίασος Δανάης [Ξένης;] Δαμάσκου», τελικά, επρόκειτο για συγκρότημα του Μέρτικα που ξεκίνησε παραστάσεις στο θέατρο Νέα Κοκκινιά και στον οποίο συμμετείχε η παραπάνω ηθοποιός.<sup>153</sup> Το καλοκαίρι του 1930, ο Μέρτικας έκανε μία ακόμα επένδυση: πέρα από το Θέατρο Νέας Κοκκινιάς, άνοιξε και δεύτερο θέατρο, το Ιντεάλ στη γειτονική συνοικία της Αγιάς Σοφιάς (πολύ πιθανό να πρόκειται για τον ομώνυμο κινηματογράφο που θα συναντήσουμε στο επόμενο κεφάλαιο). Τέλος, το καλοκαίρι του 1932 ο θίασος Μέρτικα έδινε παραστάσεις σε ένα ακόμα θέατρο της Κοκκινιάς για το οποίο δεν γνωρίζουμε τίποτα, το Θέατρον Λαού.<sup>154</sup>

Παρακολουθώντας κανείς την πορεία του Μέρτικα μετά την άφιξή του στον Πειραιά, παρακολουθεί, στην πραγματικότητα, μια επίπονη επαγγελματική επανεκκίνηση: μια σειρά από αλληπάλληλες αφετηρίες σε διάφορα σημεία της ευρύτερης περιοχής του Πειραιά με επίκεντρο την Κοκκινιά: μια σειρά από προσπάθειες να ορθοποδήσει επαγγελματικά απευθυνόμενος σε παλιά και νέα πελατεία που διατελούσε όμως (όπως και ο ίδιος) στην πρωτοφανή κατάσταση της

<sup>152</sup> «Θεατρικά νέα», *Νέοι Καιροί*, 26 Απρ. 1930.

<sup>153</sup> «Κίνησις θιάσων», *Το Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 99, 1 Ιουν. 1930. Στις 14 Ιουν. «ο παλαίμαχος κωμικός κ. Μερτίκας» έδωσε την τιμητική του «εις το θέατρον Νέα Κοκκινιά» («Θεατρικά», *Νέοι Καιροί*, 14 Ιουν. 1930). Τέλος, τις επόμενες μέρες «προσελήφθη και ο εκλεκτός κωμικός κ. Παντόπουλος» («Θεατρικά», *Νέοι Καιροί*, 21 Ιουν. 1930).

<sup>154</sup> Σύμφωνα με αφήγηση του γιου του στη Σκανδάλη, ο Μέρτικας δοκίμασε να ανοίξει το 1945 το Θέατρο Λαού στα Καμίνια αλλά το εγχείρημα δεν προχώρησε. Σύμφωνα με τον ίδιο πληροφοριοδότη, γύρω στα 1935, ο Μέρτικας «αποπειράθηκε να αποκτήσει δική του θεατρική στέγη. Αγόρασε ένα τεράστιο οικοπέδο (στην τότε περιοχή Αστυνομίας) με την προοπτική να χτίσει χειμερινό-θερινό θέατρο. Η οικοδόμηση ξεκίνησε αλλά για άγνωστο λόγο κατέρρευσε η σκεπή και η προσπάθεια σταμάτησε εκεί» (Σκανδάλη 2008: 33-34).

προσφυγιάς. Ενδεχομένως, λόγω αυτού του σκληρού και συνεχούς αγώνα αλλά και λόγω ηλικίας, ο Μέρτικας αποφάσισε να εγκαταλείψει την τέχνη του ηθοποιού και να περιοριστεί σ' εκείνη που, ούτως ή άλλως, γνώριζε καλύτερα: του επιχειρηματία-θιασάρχη. Σύμφωνα με πρόγραμμα θεατρικής παράστασης που είχε στην κατοχή του ο Σολομωνίδης, το 1931 ο εξηντάρης πλέον Μέρτικας έδωσε μία έκτακτη, αποχαιρετιστήρια, παράσταση στο θέατρο Αθήναιον, με «τη μεγάλη του επιτυχία» *Το Ρόδο της Σταμπούλ*. έκτοτε, όπως αναφέρει ο Σολομωνίδης, «απεσύρθη εμφανιζόμενος σποραδικά». Στο πρόγραμμα αναγράφονταν, μεταξύ άλλων:

Εργασθείς επί πενήκοντα συναπτά έτη εις το Ελληνικόν θέατρον υπό τας μάλλον ανωμάλους και ταραχώδεις εθνικάς περιπετείας, διακινδυνεύσας πολλάκις και αυτήν την ζωήν μου κατά το πρώτον ήμισυ του θεατρικού μου βίου εν Τουρκία, όπου επεκράτει τότε η σκληροτέρα τρομοκρατία και εδέσποζε το μισαλλόδοξον πνεύμα του τουρκικού φανατισμού προς παν ελληνικόν, μη αποκομίσας εκ της πολυετούς εργασίας μου άλλο τι ειμή την έντιμον πενίαν μου και απερχόμενος της ενεργού υπηρεσίας του θεάτρου, εις τον ανθώνα του οποίου, κολακεύομαι να φρονώ ότι προσέφερα καγώ ολίγα άνθη εύοσμα, αγγέλλω την αποχαιρετιστήριον παράστασιν της πεντηκοαετίας μου με την έκδηλον πεποίθησιν, ότι αύτη θέλει τύχη της θερμοτέρας υποστηρίξεως εκ μέρους των ευγενών θαυμαστών και υποστηρικτών του θεάτρου.<sup>155</sup>

\*\*\*

<sup>155</sup> Σολομωνίδης, 1954: 283. Το 1931, όπως φαίνεται, ήταν σημαντική χρονιά για το Μέρτικα. Σύμφωνα με τις προφορικές μαρτυρίες που άντλησε η Σκανδάλη, ο θιασάρχης παντρεύτηκε «την κωνσταντινουπολίτισσα ακροβάτιδα Ουρανία Δημητρακοπούλου ή Παρασκευοπούλου (-1983)» με την οποία απέκτησαν δύο παιδιά (2008: 32).



Όλη αυτή η έντονη κινητικότητα στο γύρισμα της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας δεν αφορούσε μόνον στην προσωπική διαδρομή του Μέρτικα. Πήγαζε από τις ιδιόμορφες και πρωτόγνωρες συνθήκες διαβίωσης των προσφύγων της Κοκκινιάς αλλά και τη δυναμική που απέπνεε η αγορά της. Αποκλεισμένη όπως ήταν από το κέντρο, η θεατρική της πιάτσα διαμορφωνόταν αναγκαστικά κάτω από δυο επιδράσεις: μια γηγενή (πειραιϊκή) και μια προσφυγική (σμουρναϊκή). Έτσι, το καλοκαίρι του 1931, το θερινό θεατράκι Αθήναιον φιλοξένησε την πρώτη (και τελευταία) εξόρμηση του θιάσου Χρυσοστομίδα στην Κοκκινιά.<sup>156</sup>

Το επόμενο καλοκαίρι επισκέφτηκε την Κοκκινιά το συγκρότημα του Σμουρνιού ηθοποιού-θιασάρχη Αντώνιου Σάνδη στο οποίο συμμετείχαν οι επίσης Σμουρναίοι Σημηριώτηδες, ο, γεννημένος στα Βουρλά, Θεόδωρος Κεφαλόπουλος καθώς και γνωστοί ηθοποιοί και μέλη θεατρικών οικογενειών του ντόπιου λαϊκού θεάτρου (όπως η Σεβασμία Παναγιωτοπούλου, ο Γιάννης Χαλκιοπούλος και η αδελφή του Μήτσα, η οικογένεια Ρέντζου) κ.ά.<sup>157</sup> Ο θιάσος έδωσε παραστάσεις όλο το καλοκαίρι στο πιο σημαντικό θέατρο του συνοικισμού που το συναντάμε για πρώτη φορά με το όνομα που θα επικρατήσει στα επόμενα χρόνια: «Εις το κομψόν θεατράκι της Νέας Σμύρνης παρά τα Πευκάκια της Ν. Κοκκινιάς», πάνω στον πιο εμπορικό δρόμο της πόλης, την οδό Κουτσικαρίου (μετέπειτα Κονδύλη αριθ. 64).<sup>158</sup> Ο Σμουρνιός ηθοποιός-θιασάρχης

<sup>156</sup> Το συγκρότημα πραγματοποίησε στις 3 Μαΐου 1931 την τελευταία του εμφάνιση στο Πασαλιμάνι. Άρχισε τις παραστάσεις του στα Πευκάκια την 21η του ίδιου μήνα και τις ολοκλήρωσε στις 30 Αυγ. Από τις 12 Σεπ. επέστρεψε και πάλι στο Θέατρο Κεντρικόν στο Πασαλιμάνι.

<sup>157</sup> Κατάσταση θιάσου: Ξένη Δαμάσκου, Π. Βεράρδος, Ι. Σημηριώτης, Δημ. Ρέντζος, Ε. Ρέντζου, Λίλα Καποτοπούτου, Φωφώ Μαλακάση, Θ. Κεφαλόπουλος, Α. Σημηριώτου, Μίτσα Χαλκιοπούλου, Ι. Μανέλλης, Σεβασμία Παναγιωτοπούλου, Π. Ντόλης, Αντώνης Σάνδης, Ελένη Βασιλάκη. Βλ. «Θεατρική κινήσεις», *Το ελληνικόν θέατρον*, τχ. 147, 1 Ιουν. 1932 και «Η μεγίστη πλειοψηφία των ηθοποιών εκηρύχθη υπέρ του νόμου», *Το ελληνικόν θέατρον*, τχ. 154, 15 Σεπ. 1932.

<sup>158</sup> «Μία τιμητική», *Θάρρος*, 16 Σεπ. 1932.



(που διατηρούσε, όπως φαίνεται καλές σχέσεις με την Κοκκινιά) επιχείρησε να παραμείνει στο συνοικισμό και τη χειμερινή σαιζόν· κι έτσι ‘μετακόμισε’ λίγα οικοδομικά τετράγωνα νοτιότερα, στο νεόδμητο τότε σινεμά Αλκαζάρ που βρισκόταν και αυτό στην οδό Κουτσικαρίου. Το εγχείρημα, όμως, μάλλον δεν κράτησε πολύ.<sup>159</sup>

Η λειτουργία του Θεάτρου Σμύρνη και η ανάδειξη του ως το βασικό θέατρο του συνοικισμού στα επόμενα χρόνια ήταν γεγονός αποφασιστικής σημασίας για τη θεατρική ζωή της συνοικίας. Σημαντικό ρόλο σε αυτό διαδραμάτισαν οι επιχειρηματίες που ανέλαβαν την εκμετάλλευσή του: ο Στυλιανός Παγώνης και ο Αναστάσιος Αναστασιάδης. Μέσα στην ανελέητη ξηρασία που χαρακτηρίζει την έρημο των πηγών μας εμφανίζεται που και που μια όαση: έχει σωθεί στο Ε.Λ.Ι.Α. το αρχείο της Εταιρείας Θεάτρου Σμύρνης. Αν και το υλικό προέρχεται κυρίως από την περίοδο της Κατοχής, είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικό για τον τρόπο λειτουργίας και τα οικονομικά μεγέθη της επιχείρησης, ζητήματα που θα εξετάσουμε αναλυτικά σε σχετικό κεφάλαιο. Εδώ θα αναφέρουμε ότι ιδιοκτήτρια του θεάτρου ήταν η Παρασκευή Αλιφέρη· μέσω του συζύγου της, Βασίλειου Αλιφέρη, ως πληρεξούσιου, νοίκιαζε τον χώρο στους θεατρικούς επιχειρηματίες Παγώνη και Αναστασιάδη. Στη συνέχεια, οι τελευταίοι ανέθεταν σε κάποιο θιασάρχη (συνήθως το Μέρτικα) τη συγκρότηση του θιάσου για τη θερινή σαιζόν (που παρέμενε ακόμα η βασική). Έτσι, τον Μάη του 1933 η τοπική εφημερίδα ανακοίνωνε:

Η Κοκκινιά μας, μετά την αναγκαστική θεατρική νηστεία οκτώ σχεδόν μηνών, επί τέλους [θα] αποκτήσει από την Κυριακή, χάρις εις τας προσπαθείας των γνωστών επιχειρηματιών κ.κ. Παγώνη και Αναστασιάδη, και δικό της θέατρο. Στο

<sup>159</sup> Συναντάμε τον θίασο μία όλη κι όλη φορά στη στήλη θεαμάτων της κοκκινιώτικης εφημερίδας *Αναγέννησις* να παρουσιάζει το έργο *Ο Πειρατής των θαλασσών* (κατά πάσα πιθανότητα του Πολύβιου Δημητρακόπουλου) στο Αλκαζάρ («Θεάματα», 20 Νοε. 1932).

δροσόλουστο θεατράκι της οδού Πευκακίων 'Νέα Σμύρνη' που έχει ανακαινισθή ριζικά και επλουτίσθη με νέα σκηνικά και αναπαυτικά καθίσματα θα στεγασθή από σήμερα και για όλη τη θερινή περίοδο, ένα καθ' όλα άρτιο μουσικό συγκρότημα με Αθηναίους καλλιτέχνες και ηθοποιούς [...] - Φιλοδοξούμεν, μας εδήλωσε σχετικώς ο κ. Βασιλάκης, να παρουσιάσωμε ένα καλλιτεχνικό θέατρο ώστε να μην αναγκάζεται το θεατρόφιλο κοινό της προσφυγούπόλεώς σας, το οποίον εξετίμησα και από παλαιάς μου συνεργασίας, να καταφεύγη εις τας Αθήνας για να απολαύση θέατρο.<sup>160</sup>

Πρωταγωνίστρια του αθηναϊκού θιάσου ήταν η σουμπρέτα Ειρήνη Βασιλάκη που είχε συνεργαστεί, όπως είδαμε, με το Μέρτικα στη Σμύρνη τον χειμώνα του 1920/21. Στο συγκρότημα συμμετείχαν, μεταξύ άλλων, «ο παλαίμαχος θιασάρχης μας κ. Ζ. Μέρτικας», η Έλλη Αφεντάκη, το ζεύγος Σημηριώτη και ο επίσης Σμυρνιός ηθοποιός και θεατρικός συγγραφέας Νίκος Λώρης. Αναμφίβολα επρόκειτο για μια φιλόδοξη εξόρμηση υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του συζύγου της πρωταγωνίστριας στο πλήρως ανακαινισμένο θεατράκι. Ενδεχομένως σ' αυτό το κλίμα οφείλεται άραγε κάποια βραχύβια ή επιλεκτική επάνοδος του Μέρτικα στη σκηνή; Η παλιά συνεργάτιδά του στη Σμύρνη, πάντως, είχε σημειώσει ήδη πετυχημένες εμφανίσεις στον Πειραιά: στο Πειραιϊκό τον Ιούλη του 1928 και πιο πρόσφατα στο Δημοτικό Θέατρο. Για τη θερινή σαιζόν του 1933, όμως, προτίμησε την πιάτσα της Κοκκινιάς.<sup>161</sup>

Κατά έναν ειρωνικό τρόπο, που ως γνωστόν μόνον η ιστορία ξέρει να σκηνοθετεί τόσο καλά, η Κοκκινιά αισθάνθηκε την ανάγκη να ονομάσει το κατεξοχήν θέατρό της «Σμύρνη» την περίοδο που άρχισε να προσδένεται σταδιακά στο άρμα του αθηναϊκού θεάτρου. Η ονοματοδοσία ήταν μάλλον μια

<sup>160</sup> Ι. Β[ιζυηνός], «Γύρω από τη θεατρική μας κίνηση. Η 'Νέα Σμύρνη' και ο νέος της θιάσος», *Αναγέννησις*, 7 Μαΐου 1933.

<sup>161</sup> Περαστικός, «Πενιές», *Χρονογράφος*, 12 Ιουν. 1928 και *Αναγέννησις*, ό. π.

τελετουργική πράξη οριστικού αποχαιρετισμού της ιωνικής πρωτεύουσας μια περίπου δεκαετία μετά την Καταστροφή. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930, μετά το ελληνοτουρκικό Σύμφωνο Φιλίας, ήταν σαφές πια στον προσφυγικό κόσμο ότι δεν υπήρχε πλέον κανένας απολύτως δρόμος επιστροφής στην πατρίδα. Υπήρχε μόνον η δυνατότητα μνημειοποίησης της. Πατρίδα ήταν πλέον η Κοκκινιά. Έτσι, δίπλα στο όνομα του θεάτρου και κάποιους παλιούς γνώριμους Σμυρνιούς θεατρίνους, το βασικό όπλο στη φαρέτρα της επιχείρησης Βασιλάκη ήταν ότι διέθετε «Αθηναίους καλλιτέχνες και ηθοποιούς»· ότι θα παρουσίαζε όλες τις μοντέρνες επιθεωρήσεις «αι οποίαι εσημείωσαν επιτυχίαν εις τα θέατρα των Αθηνών».<sup>162</sup> Μέσα από μια άλλη ανάγνωση, η επίσκεψη του θιάσου συνιστούσε μια τομή στις προσπάθειες να περιοριστεί η απομόνωση του τουρκομερίτικου συνοικισμού· και να ακουστούν, επιτέλους, οι μελωδίες του Λεχάρ από «ένα καθ' όλα άρτιο μουσικό συγκρότημα» της πρωτεύουσας. Ακόμα περισσότερο, η ανατολίτικη πιάτσα αναβαθμιζόταν και στα μάτια των γηγενών. «Θέατρο στην Κοκκινιά! Δεν το φαντάστηκα», αναφωνούσε έκπληκτη η πειραιώτικη εφημερίδα *Χρονογράφος* και σχολίαζε: το θεατράκι Σμύρνη «σκορπίζει τη γνώση και την δροσιά σε μια ολόκληρη πόλη, που την έχει μοναδικό ψυχαγωγικό και πνευματικό αποκούμπι».<sup>163</sup> Είχαν περάσει μόλις οκτώ χρόνια από την εποχή που μια άλλη εφημερίδα του Πειραιά ειρωνευόταν εκείνον το «διεθνή θίασο» Αρμεναίων, Εβραίων, Ελλήνων και Ρώσων καλλιτεχνών με «κόρο από πρώην χανούμισσες...».

\*\*\*

Δεν θα πρέπει πάντως να δημιουργηθεί στον αναγνώστη η παραπλανητική εντύπωση ότι το Θέατρον Σμύρνη πρόσφερε τη μοναδική ή τη σημαντικότερη ψυχαγωγία στην Κοκκινιά.

<sup>162</sup> Αναγέννησις, ό. π.

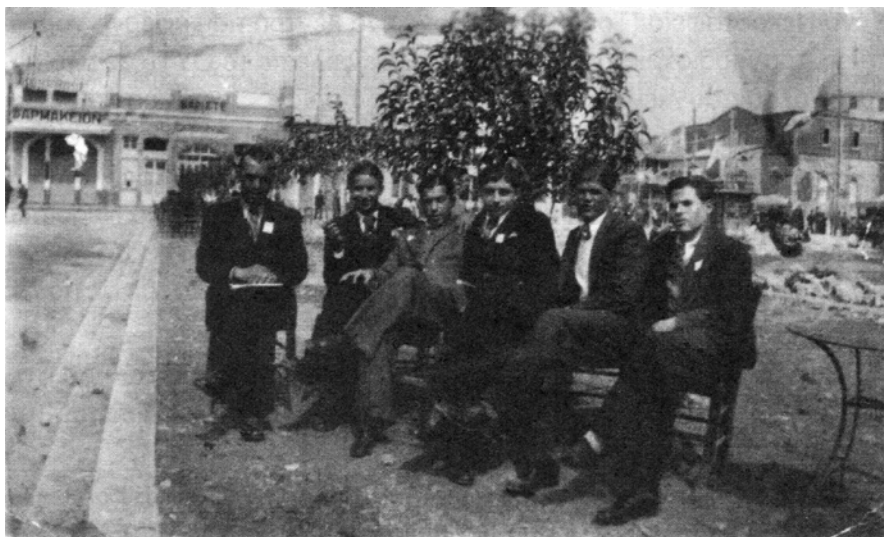
<sup>163</sup> Σ. Μ. Παπ., «Αντίλαλοι. Σμύρνη», *Χρονογράφος*, 22 Αυγ. 1933.

Απλώς, αν ο πειραιϊκός Τύπος ήταν γενικότερα πολύ φειδωλός στις πληροφορίες του για το θέατρο της γειτονικής προσφυγούπολης, ήταν εντελώς βουβός για κάποιες άλλες μορφές λαϊκών θεαμάτων. Αντιθέτως, ο ρεπόρτερ του *Ελευθέρου Βήματος* που την επισκέφτηκε, ένα μόλις χρόνο μετά τη συμφωνία της Άγκυρας, προσπαθούσε να καταλάβει (μαζί του κι εμείς) τι είδους «τούρκινοι θίασοι» ήταν εκείνοι που έδιναν παραστάσεις στην αίθουσα του Βαριετέ, στο πιο κεντρικό σημείο της πόλης, την πλατεία του Αγίου Νικολάου:

Η Κοκκινιά έχει [...] και θέατρον επί της πλατείας, το 'Βαριετέ', εις το οποίον παίζουν τακτικά τουρκινοί θίασοι. Από πού έρχονται οι θίασοι αυτοί δεν κατάλαβα καλά, διότι εις το θέατρον, όπου μου έδωσαν τας πληροφορίας οι αρμόδιοι επί της θεατρικής κινήσεως, δεν κατώρθωσαν να συμφωνήσουν. Οι μεν υπεστήριζαν ότι οι θίασοι παίζουν τακτικά εις τας Αθήνας, προ ημερών μάλιστα έπαιξαν και εις το θέατρον της Κυβέλης -πρώτη φορά τάκουσα- οι δε ότι πρόκειται περί θιάσων, οι οποίοι διαρκώς γυρίζουν εις τους συνοικισμούς. – Άλλωστε, μου λέγει ο θεατρώνης, χαμηλώνων την φωνή και μισοκλείνοντας το μάτι του· θαρρείτε πως είνε Τουρκάλες οι περισσότερες που παίζουν; Αρμένισσες ή Ελληνίδες, που φορούν ένα φερετζέ και που λένε πως είνε χανούμισσες!<sup>164</sup>

Δεν είναι διόλου τυχαίο ότι ο δημοσιογράφος που ενδιαφερόταν ιδιαιτέρως για τις τουρκόφωνες παραστάσεις ήταν ο Διονύσιος Δεβάρης: ο παλιός 'μύστης' της Νέας Σκηνης και ο συνιδρυτής (μαζί με τους Γιάννη Τσαρούχη και Κάρολο Κουν) της Λαϊκής Σκηνης την αμέσως επόμενη χρονιά. Οι πληροφοριοδότες του Δεβάρη, πάντως, παρά τις επιμέρους διαφωνίες τους (ίσως και εξαιτίας τους), μάλλον ήταν αξιόπιστοι. Σύμφωνα με τη στήλη θεαμάτων τοπικής εφημερίδας,

<sup>164</sup> Δ. Σ. Δεβάρης, «Η ζωή των συνοικισμών. Κοκκινιά», *Ελεύθερον Βήμα*, 11 Αυγ. 1931.



**Εικόνα 18.** Παρέα από νεαρούς Κοκκινιώτες λιάζονται στην πλατεία Αγ. Νικολάου. Στο βάθος δεξιά ο μητροπολιτικός ναός του συνοικισμού. Στο βάθος αριστερά, δίπλα στο φαρμακείο, διακρίνεται με δυσκολία το θεατράκι Βαριετέ.

Πηγή: Μιχαηλίδης.

το Μάρτη του 1934, ένας τουρκόφωνος θίασος παρουσίαζε στο Βαριετέ τα έργα: «*Πιο γχιουλ ικη Τικέν*, στρατιωτικόν δράμα εις πράξεις τρεις και δίπρακτον κωμωδία του κωμικού Μιχράν».<sup>165</sup>

Ας μην ξεχνάμε, ότι το αντρικό κοινό του συνοικισμού συνέχιζε να διασκεδάζει σε μια «πληθώρα υπαιθρίων καφέ αμάν» με «χρυσοντυμένες χορεύτριες» σε περιπαθείς ανατολίτικους χορούς: «ενώ η δευτέρα έκδοσις της Μπαίκερ παρὰδίδει την ευτραφή της μέσην εις απροκαλύπτους ηδονικούς σπασμούς, διάφοροι ανατολίτες γερομερακλήδες ρουφάνε σα σφουγγάρι το ούζο, το δάκρυ της Παναγίας».<sup>166</sup> Αμανέδες ακούγονταν και στα μαγαζιά της Οδού Τσαλδάρη από το θρυλικό «αηδόνι της Σμύρνης», τον Κώστα Νούρο· ενώ οι 'παιχνιδιατόροι' (με σαντούρι και βιολί συνήθως) έπαιζαν

<sup>165</sup> «Θεάματα», *Ταχυδρόμος*, 25 Μαρτίου 1934.

<sup>166</sup> Π. Ναλέος, «Πεννιές», *Νέα Κοκκινιά*, 17 Αυγ. 1930.

επίσης «σόλο σερενάτες, μπαλαλάικα και κομπαρσίτα» (Μιχαηλίδης 1993: 80-81, Τσαρόπουλος 1982: 74-75).

Κάποιοι από τους παραπάνω μουσικούς, όπως ο σαντουριέρης Τζόνης Εσπόζιτο, συνεργάζονταν με καραγκιοζοπαίχτες.<sup>167</sup> Αναφερθήκαμε ήδη σε κάποιες αόριστες και διάσπαρτες αναφορές στον Καραγκιόζη.<sup>168</sup> Ο Σπαθάρης αφηγείται στα απομνημονεύματά του πώς αποφάσισε να επενδύσει ένα σεβαστό ποσό που του δώρισε το 1929 ο Ελληνοαμερικάνος κουνιάδος του ανοίγοντας ένα θεατράκι «στου Κουτσουκάρη [= Κορυδαλλό], στον Πειραιά» (ή στην Κοκκινιά σε άλλη εκδοχή του κειμένου).<sup>169</sup> Ο καραγκιοζοπαίχτης αφηγείται εκτενώς τις κακοτυχίες του· μεταξύ άλλων, αναφέρει πως, λίγο αργότερα, «άνοιξε εκεί κοντά μας ένα λαϊκό θέατρο με φτηνό εισιτήριο κι έτσι εμείς δεν κάναμε διόλου δουλειά», οπότε, «η επιχείρηση του Καραγκιόζη εναυάγησε» (Σπαθάρης 2020: 390). Ο Σπαθάρης πάντως επέστρεψε την επόμενη χρονιά (1930) «στο θέατρο της Κοκκινιάς» για να παίξει την ιστορία του Αθανασόπουλου. Το δρομολόγιο στην περίπτωση του Σπαθάρη είναι βέβαια διαφορετικό: Ελευσίνα, Κηφισιά, Σεπόλια, Περιστέρι, Κοκκινιά (Σπαθάρης 2020: 581).

Η συνολική εικόνα που αναδύεται για το θέατρο στην Κοκκινιά έως το 1933 είναι πολύ αποσπασματική για να

<sup>167</sup> Βλ. επιστολή (1927) του Εσπόζιτο προς τον πρόσφυγα Κοκκινιώτη συνθέτη Βαγγέλη Παπάζογλου σχετική με συνεργασία του με το Σαλονικιό καραγκιοζοπαίκτη Χαρίλαο Πετρόπουλο (Μπουρνάς 2019: 35-36).

<sup>168</sup> Βλ. *Ελληνική*, 18 Ιουν. 1926. Οι Καραγκιοζοπαίχτες «δίνουν και παίρνουν» σχολίαζε η πειραιώτικη *Σημεία*: «Πλην των κεντρικών ήνοιξαν και άπειροι εις τας συνοικίας. Κάθε μάνδρα έγινε Καραγκιόζης» (Π. Τ. «Με μια ματιά», 3 Ιουν. 1927). Θέατρο Καραγκιόζη αναφέρει και το επόμενο καλοκαίρι ο ρεπόρτερ Παρισινός («Πειραιϊκά Σημειώματα. Η Κοκκινιά», *Χρονογράφος*, 15 Ιουν. 1928).

<sup>169</sup> Σπαθάρης 2020: 389, 579. Το Κουτσιάρι αριθμούσε λίγες δεκάδες κατοίκους πριν το 1922 και περίπου 2,5 χιλιάδες στην απογραφή του 1928. Το 1931 προσαρτήθηκε στον Πειραιά και από το 1934 έγινε κοινότητα του Δήμου Πειραιά με το όνομα Κορυδαλλός. Το 1940 αριθμούσε κάτι λιγότερο από 10 χιλιάδες ψυχές και «δεν είχε την πορεία των άλλων προσφυγικών συνοικιών» (Μπελαβίλας 2021: 351).



μπορέσει κανείς να εξαγάγει συγκεκριμένα συμπεράσματα με τη δέουσα επιστημονική ακρίβεια. Το σίγουρο είναι ότι είχε διαμορφωθεί μια ζωντανή θεατρική πιάτσα, με θερινά και χειμερινά θέατρα, μεταξύ των οποίων το Βαριετέ και το εμβληματικό Θέατρο Σμύρνης. Θεατρικά συγκροτήματα στελεχωμένα από γηγενείς και πρόσφυγες ηθοποιούς αλλά και τουρκόφωνοι θίασοι, καθώς επίσης караγκιοζοπαίχτες, καλλιτέχνες του καφέ-αμάν και του Βαριετέ πρόσφεραν μια αξιοσημείωτη ποικιλία θεατρικών διασκέδασων στο προσφυγικό κοινό του συνοικισμού. Είχαν δημιουργηθεί οι προϋποθέσεις για την ακμή της κοκκινιώτικης θεατρικής αγοράς και, κυρίως, της σταδιακής ένταξής της στο επαγγελματικό θέατρο της χώρας.

#### Η ακμή της θεατρικής διασκέδασης στην Κοκκινιά (1934-1940)

Γενικότερα μιλώντας, η κατάσταση της δημόσιας συγκοινωνίας και η ευκολία της πρόσβασης στο θεατρικό κτίριο αποτελούν σημαντικούς παράγοντες για τη συγκρότηση και τον χαρακτήρα μιας θεατρικής πελατείας· εάν, για παράδειγμα, η τελευταία θα προέρχεται μόνον από το κοινό της γειτονιάς ή/και από πιο απομακρυσμένες γειτονιές, συνοικίες ή ακόμα και κοντινές πόλεις. Για ένα μικρό πλην ευκατάστατο τμήμα του συνοικιακού θεατρικού κοινού θα μπορούσε, φυσικά, να ισχύει και το αντίθετο: η βελτίωση της συγκοινωνίας θα έκανε πιο εύκολη την πρόσβαση στο θεατρικό κέντρο.

Στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 παρατηρείται όντως μια μικρή αλλά σαφής βελτίωση του συγκοινωνιακού δικτύου. Βέβαια, ακόμα και στις αρχές τις δεκαετίας του 1970 «μόνο το ένα τέταρτο του οδικού δικτύου» της πόλης είχε ασφαλτοστρωθεί και ο φωτισμός των δρόμων παρέμενε ανεπαρκής (Hirschon 2004: 117). Όπως θυμάται όμως ο Μιχαηλίδης, «όσο πάει εξελίσσεται η κατάσταση. Αρχίζουν να πυκνώνουν οι γραμμές των λεωφορείων. Γίνονται δρόμοι ασφαλτοστρωμένοι και μπορείς να πας στο Σκαραμαγκά να κανείς μπάνιο» (1993: 82). Αυτά, φυσικά, ίσχυαν για



μια πολύ μικρή μειοψηφία. Υπήρχε μεν η γραμμή Κοκκινιά-Αθήνα αλλά το 1936 το εισιτήριο πουλιόταν στην εξωφρενική τιμή των 6 δραχμών.<sup>170</sup>

Το 1940 ο Ενεπεκίδης πληροφορούσε τους αναγνώστες του μεγαλύτερου θεατρικού περιοδικού της χώρας (*Παρασκήνια*) που θα επιθυμούσαν να διασκεδάσουν στα θέατρα της Κοκκινιάς: «τ' αυτοκίνητα των Αθηνών λειτουργούν μέχρι το πρωί. Όστε θα επιστρέψετε».<sup>171</sup> Το νέο στοιχείο όμως που χαρακτηρίζει τη θεατρική ζωή της Κοκκινιάς στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 δεν ήταν τόσο οι επισκέψεις Αθηναίων θεατών όσο οι επισκέψεις αθηναϊκών θιάσων. Ο Πίνακας 1 δείχνει τα συγκροτήματα της πρωτεύουσας που επισκέφτηκαν την Κοκκινιά στα χρόνια 1934-1940, είτε παρέμειναν όλη σχεδόν τη σαιζόν είτε ήταν περαστικοί δίνοντας μόνον λίγες παραστάσεις.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ	ΘΙΑΣΟΣ	ΘΕΑΤΡΟ
1934/1934	ΣΥΛΒΙΟΥ-ΚΑΡΑΚΑΣΗ	ΣΜΥΡΝΗ
1934/1934	ΕΙΡΗΝΗΣ ΒΑΣΙΛΑΚΗ	ΣΜΥΡΝΗ
1935/1935	ΚΡΕΒΑΤΑ-ΙΑΤΡΙΔΗ (ΔΟΥΚΑ)	ΣΜΥΡΝΗ
1936/1936	ΗΝΩΜΕΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ	ΣΜΥΡΝΗ
1936/1937	ΝΕΖΕΡ-ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ	ΚΡΥΣΤΑΛ
1936/1937	ΚΥΡΙΑΚΟΥ	ΚΡΥΣΤΑΛ
1939/1939	ΠΡΟΒΕΛΕΓΓΙΟΥ	ΣΜΥΡΝΗ
1939/1939	ΜΑΡΙΚΑΣ ΚΟΥΡΜΗ - ΖΑΧΟΥ ΘΑΝΟΥ	ΣΜΥΡΝΗ
1939/1939	ΣΟΦΙΑΣ ΒΕΡΩΝΗ	ΣΜΥΡΝΗ
1939/1939	ΖΑΖΑΣ ΜΠΡΙΛΛΑΝΤΗ	ΣΜΥΡΝΗ

<sup>170</sup> Βλ. και Θεμ. Τσακίριδης, «Εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Τέσσερα ζητήματα που απασχολούν την Ν. Κοκκινιά», *Ακρόπολις*, 14 Φεβ. 1936.

<sup>171</sup> «Κοκκινιώτικες βραδυές», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 111, 29 Ιουν. 1940, σ. 6.

1939/1940	ΚΩΣΤΑ ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ	ΚΡΥΣΤΑΛ
1940/1940	ΤΙΜΟΥ ΒΙΤΣΩΡΗ	ΣΜΥΡΝΗ
1940/1940	ΚΑΙΤΗΣ ΒΕΡΩΝΗ	ΣΜΥΡΝΗ
1940/1940	ΤΟΥΛΑΣ ΔΡΑΚΟΥ - ΝΙΝΗΣ ΖΑΧΑ	ΟΡΦΕΥΣ
1940/1940	ΚΟΥΡΜΗ-ΚΑΒΑΦΑΚΗ	ΣΜΥΡΝΗ
1940/1940	ΠΡΟΒΕΛΕΓΓΙΟΥ	ΣΜΥΡΝΗ

**Πίνακας 1.** Αθηναϊκοί θίασοι στην Κοκκινιά (1934-1940).

Ήδη από την προηγούμενη περίοδο υπήρχαν φωνές που αντιμετώπιζαν το αθηναϊκό θέατρο ως ένα ‘ανεπτυγμένο’ πρότυπο. Προς αυτήν την ‘εξελιγμένη’ κατεύθυνση κινούταν πλέον οι ζυμώσεις: «το μοναδικό θερινό μας θεατράκι, η Σμύρνη», σχολίαζε το 1936 το τοπικό *Νέον Βήμα*, «πρέπει εφέτος να μας ευχαριστήση για να προσεχθή από τους Κοκκινιώτες. Και τούτο θα το επιτύχη μόνον εάν μας κατεβάση εκλεκτό θίασο με διαλεχτούς ηθοποιούς και με έργα αξιοπρόσεχτα. Και όχι να μας εμφάνιση πετσοκομμένες επιθεωρήσεις, έργα παραγωγής Αρ-Λούμπα και επί σκηνης πρόσωπα που μόνον στην Κοκκινιά, δυστυχώς, βρίσκουν άσυλο».<sup>172</sup> Δημιουργείται η εντύπωση ότι η συνοικία (ή, πιο σωστά, ο Δήμος Νέας Κοκκινιάς μετά το 1934)<sup>173</sup> διέθετε πλέον τις προϋποθέσεις ώστε να ενταχθεί στο δίκτυο των συνοικιακών θεατρικών δρομολογίων: θέατρα και κινηματοθέατρα, ένα ευμέγεθες θεατρικό κοινό και μια ζωντανή αγορά διασκέδασης από καφέ-αμάν και ζυθεστιατόρια με ανατολίτικους μεζέδες για να πλαισιώσει μια θεατρική έξοδο. Το 1936 ο πληθυσμός της Κοκκινιάς ανερχόταν σε 53.200 κατοίκους, γεγονός που

<sup>172</sup> Σ-ς [Σώτος Σκουτέρης;], «Με λίγα λόγια», *Νέον Βήμα*, 23 Απρ. 1936.

<sup>173</sup> Το 1934 οι προσφυγικοί συνοικισμοί αποσπάστηκαν από τους δήμους της Αθήνας και του Πειραιά και εντάχθηκαν στην εκλογική περιφέρεια του νομού Αττικοβοιωτίας για εκλογικούς λόγους που εξυπηρετούσαν το αντιβενιζελικό στρατόπεδο. (Μαυρογορδάτος 2017: 415).

την κατέτασσε 5ο σε πληθυσμό δήμο της επικράτειας.<sup>174</sup> Είναι χαρακτηριστικό ότι λίγο, πριν την είσοδο της χώρας στον Πόλεμο, τα θέατρα της Κοκκινιάς άρχισαν να φιγουράρουν στις στήλες θεαμάτων των αθηναϊκών εφημερίδων· κι όλα αυτά σε μια εποχή που, όπως έχουμε δει, το θέατρο στον Πειραιά σχεδόν φυτοζωούσε. Όταν ξεκινούσε το φθινόπωρο του 1940, η Κοκκινιά ήταν πλέον σε θέση να συντηρεί ταυτόχρονα τρεις τουλάχιστον μουσικούς θιάσους.<sup>175</sup>

Το Θέατρον Σμύρνης αναγνωριζόταν ως το θέατρο της πόλης και ο Μέρτικας συνέχιζε να θεωρείται ο θιασάρχης της. Παρά τις επισκέψεις των θιάσων της πρωτεύουσας, ο Σμυρνιός ιμπρεσάριος συνέχιζε αδιάλειπτα την ‘τέχνη’ που είχε μάθει στην Ιωνία: τη σύμπληξη θιάσων. Το 1935, στην καρδιά της θερινής σαιζόν

Το μοναδικό θέατρό μας στην Κοκκινιά εφέτος είναι στις δόξες του. Προσελκύει κάθε βράδυ αρκετό κόσμο ο οποίος ξεχνάει τα βάσανα της βιοπάλης με τας διαφόρους επιθεωρήσεις του και τα εκλεκτά έργα που ανεβάζει ο θιάσος του γνωστού παλαιμάχου καλλιτέχνου κ. Μέρτικα. Είναι πραγματική όασις μέσα στην έλλειψη που παρουσιάζει η πόλις μας από κάθε άλλη καλλιτεχνικήν κίνησιν. Και είναι μια μεγάλη αλήθεια αυτή. Αν έλλειπε το θέατρον Σμύρνη από την Κοκκινιά μια πόλις η οποία έχει τόση μεγάλη κίνησιν οι Κοκκινιώτες θα εστερούντο ολότελα αναψυχής τα βράδυα. Και κατά τούτο οφείλονται χάριτες εις τους ευγενείς επιχειρηματίας του θεάτρου αυτού, οι οποίοι καταβάλλουν αξιέπαινον προσπάθειαν

<sup>174</sup> «Η Γεωγραφική και Δημογραφική επέκτασις των ορίων του Δήμου της Νέας Κοκκινιάς» και «Ο πληθυσμός του Δήμου Ν. Κοκκινιάς», *Νέον Βήμα*, 16 Φεβ. και 28 Ιουν. 1936. Σύμφωνα με ανεπίσημα στοιχεία, το 1939 είχε πληθυσμό 75.000 κατοίκους ενώ έως το 1940 έφτασε τις 80.000 (Παπαδοπούλου 2009: 13, 66).

<sup>175</sup> Καίτης Βερώνη, Μαρίας Κούρμη-Λ. Καβαφάκη και Μέρτικα. «Όλοι αυτοί οι θιάσοι εργάζονται επιτυχώς πραγματοποιούντες ικανοποιητικές εισπράξεις» («Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 30 Σεπ. 1940).

δια την καλλιτέραν εμφάνισιν του θιάσου και την αναβίβασιν έργων των καλλιτέρων ελλήνων και ξένων συγγραφέων.<sup>176</sup>

Οι επιχειρηματίες Παγώνης και Αναστασιάδης, βλέποντας την ανταπόκριση του κοινού, δεν είχαν λόγο να μην «καταβάλουν κάθε δυνατή προσπάθεια» να το ικανοποιήσουν.<sup>177</sup> Ο Μέρτικας συνεργάστηκε μαζί τους από το 1935 έως το 1943, εκτός από δύο μάλλον καλοκαίρια: το 1939, οπότε το θέατρο το δούλευαν οι αδελφοί Προβελέγγιοι, και το 1940, χρονιά κατά την οποία ο θίασος «του παλαιμάχου ηθοποιού» εγκαταστάθηκε στο κινηματοθέατρο Κρυστάλ.<sup>178</sup>

Νεότεροι ηθοποιοί σμυρναϊκής καταγωγής, που ξεκίνησαν την καριέρα τους ως πρόσφυγες, έδιναν τώρα το παρόν στο θέατρο της προσφυγικής συνοικίας. Το 1937 το συγκρότημα που σχημάτισε ο Μέρτικας είχε πρωταγωνίστριες τις Σμυρνιές αδελφές Λευκή και Νίνα Παπαζαφειροπούλου (κόρες της Μαρίας Παπαζαφειροπούλου, με την οποία ο θιασάρχης είχε συνεργαστεί στη Σμύρνη). Δυο χρόνια αργότερα, το Θέατρο Σμύρνη φιλοξένησε, όπως είπαμε, το θίασο που συγκρότησαν οι Σμυρνιοί αδελφοί Άγγελος και Άλκης Προβελέγγιος, οι γιοί του παλιού συνεργάτη του Μέρτικα στην περιοχή της Ιωνίας, του Κώστα Προβελέγγιου. Πρόκειται για καλλιτέχνες «που είνε πολύ γνωστοί στην Κοκκινιά, προ παντός ο κ. Άλκης Προβελέγγιος, που κάθε παρουσία του στη σκηνή προκαλεί πανζουρλισμό στους θεατές».<sup>179</sup> Επίσης Σμυρνιές, κόρες Μικρασιατών ηθοποιών, που ξεκίνησαν την καριέρα τους σε παιδική ηλικία στο Θέατρο Κραίμερ της Σμύρνης ήταν οι αδελφές Σοφία και Καίτη Βερώνη που περιόδευσαν με δικούς τους θιάσους στο Θέατρο Σμύρνη το καλοκαίρι του 1939 και του 1940

<sup>176</sup> Α. Κ-ς, «Θεατρική στήλη. Το Θέατρον Σμύρνη», *Αναγέννησις*, 21 Ιουλ. 1935.

<sup>177</sup> Σ. Σ., «Με λίγα λόγια», *Νέον Βήμα*, 27 Μαΐου 1936.

<sup>178</sup> «Θεατρικά», *Σημαία*, 9 Σεπ. 1940.

<sup>179</sup> Χρόνης Ενεπεκίδης, «Η θεατρική κίνησης το καλοκαίρι στη Νέα Κοκκινιά», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 54, 27 Μαΐου 1939, σ. 7.

αντίστοιχα. Τέλος, το Σεπτέμβρη του 1939 εμφανίστηκε στο ίδιο θέατρο η Ζαζά Μπριλλάντη, το μεγαλύτερο αστέρι του σμυρνέικου μουσικού θεάτρου. Ο Λιάτσος ήταν αυτόπτης μάρτυρας της τιμητικής της παράστασης: «Το θέατρο κατάμεστο από θεατές» [όταν] εμφανίστηκε στη σκηνή με την κόκκινη αυλαία χάλασε ο κόσμος. Της πετούσαν λουλούδια οι παλαιοί, ιδίως οι Σμυρνιοί, που την γνώρισαν» (Λιάτσος 1979: 14).

Στα 1940, ο Ενεπεκίδης, σχολιάζοντας την έντονη θεατρική ζωή της πόλης, διαπίστωνε: «Χαρακτηριστικό αυτό: ότι η Κοκκινιά κρατά ολόκληρο το καλοκαίρι θέατρο με μόνιμο θίασο».<sup>180</sup> Η επεξεργασία των οικονομικών δεδομένων του Βιβλίου Εσόδων-Εξόδων από το αρχείο της Εταιρείας Θεάτρου Σμύρνη (βλ. Πίνακας 2), όχι μόνον επιβεβαιώνει τον παραπάνω ισχυρισμό αλλά προδίδει ότι η θερινή περίοδος του 1940 ήταν κερδοφόρα για την επιχείρηση.

ΜΗΝΑΣ	ΕΣΟΔΑ	ΕΞΟΔΑ
Απρίλιος	11.619	15.373
Μάιος	2.423,90	1.399,50
Ιούνιος	15.797,40	10.180
Ιούλιος	16.938,00	4.688
Αύγουστος	17.258,05	3.870
Σεπτέμβριος	46.131,85	38.779
Οκτώβριος	36.936,25	31.100
	147.104	105.390

**Πίνακας 2.** Εταιρεία Θεάτρου Σμύρνη. Έσοδα-Εξοδα Θερινής Σαιζόν 1940.

Το Θέατρον Σμύρνη θα κλείσει τον κύκλο της ζωής του έναν περίπου χρόνο μετά την Απελευθέρωση. Σύμφωνα με το αρχείο του Θεάτρου, ο Μέρτικας θα το διευθύνει μάλλον για τελευταία φορά το 1943. Στις 31 Οκτωβρίου εκείνης της χρο-

<sup>180</sup> «Κοκκινιώτικες βραδυές», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 111, 29 Ιουν. 1940, σ. 6.

νιάς, οι ιδιοκτήτες της επιχείρησης Παγώνης και Αναστασιάδης προχώρησαν σε απογραφή «διαφόρων πραγμάτων της Εταιρείας» που υπήρχαν στο θέατρο.<sup>181</sup> Την επόμενη χρονιά, η ιδιοκτήτρια του οικοπέδου και ο σύζυγός της σχεδίαζαν να νοικιάσουν το θέατρο για τη θερινή σαιζόν σε κάποιον δερματέμπορο.<sup>182</sup> Τελικά, το Μάρτη του 1945, η Αλιφέρη και οι Παγώνης-Αναστασιάδης συνυπέγραψαν ένα προσύμφωνο πώλησης των κινητών στοιχείων της πρώην εταιρίας τους.<sup>183</sup> Λίγες μέρες αργότερα, οι Βασίλειος Αλιφέρης και Αθανάσιος Καρούκης προχώρησαν σε Συμφωνητικό συστάσεως αφανούς εμπορικής εταιρίας (Κοινοπραξίας) με σκοπό την «επί κέρδει» εκμετάλλευση «κινηματογράφου θερινού, εγκαθισταμένου εν τω εν Νικαία περιμανδρωμένω χώρω της Παρασκευής συζ. Βασιλείου Αλιφέρη, ένθα μέχρι τινός ήτο εγκατεστημένον το Θέατρον Σμύρνης».<sup>184</sup> Μια ακόμα θεατρική μάντρα μετατρεπόταν σε θερινό σινεμά. Επρόκειτο, όμως, για μια άλλη εποχή, στην οποία δεν χωρούσε πλέον ούτε ο Μέρτικας.<sup>185</sup> Το καλοκαίρι του 1961, στη θέση του θε-

<sup>181</sup> «Πρακτικό Απογραφής» (Αρχείο Εταιρείας Θεάτρου Σμύρνη, ΕΛΙΑ).

<sup>182</sup> Σχέδια μισθωτηρίων συντεταγμένα από τον δικηγόρο Γεώργιο Εμμ. Συρμαλάκη με αρχική ημερομηνία 25 Απρ. 1944 (Αρχείο Εταιρείας Θεάτρου Σμύρνη, ΕΛΙΑ).

<sup>183</sup> Συγκεκριμένα: «1) Πάγκους ξύλινους και σιδηρούς περίπου 680 θέσεων, 2) σκηνήν ξύλινην, 3) ηλεκτρικήν εγκατάστασιν πλήρη προς λειτουργίαν του Θεάτρου, 4) σκηνικά εκ τελάρων ξύλινα και πανιού περίπου τεμάχια 12-15, 5) άπαντα τα εκ της διανομής των κινητών πραγμάτων της πρώην εταιρίας Αλιφέρη, Παγώνη, Αναστασιάδη αναλογούντα πράγματα εις τους κ. Παγώνη και Αναστασιάδη». Βλ. «Προσύμφωνον Πώλησεως» με ημερομηνία 1 Μαρ. 1945 (Αρχείο Εταιρείας Θεάτρου Σμύρνη, ΕΛΙΑ).

<sup>184</sup> «Συμφωνητικόν συστάσεως αφανούς εμπορικής εταιρίας (Κοινοπραξίας)», με ημερομηνία 20 Μαρ. 1945 (Αρχείο Εταιρείας Θεάτρου Σμύρνη, ΕΛΙΑ).

<sup>185</sup> Ο Σολομωνίδης δίνει χρονολογία θανάτου το 1947 (1954: 226). Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του γιου του, ο Μέρτικας απεβίωσε το Γενάρη του 1947 (Σκανδάλη 2008: 34). Ο ίδιος πληροφοριοδότης αναφέρει ότι «εμφανιζόταν στην Κοκκινιά έως ότου ασθένησε κατά την Κατοχή». Επίσης κατά τη διάρκεια της Κατοχής «στο ταμείο του θεάτρου λειτουργούσε πωλητήριο τσιγάρων» και ο Μέρτικας ξεπουλούσε το βεστιάριο και άλλο υλικό του θεάτρου για να επιβιώσει (Σκανδάλη 2008: 31).



άτρου Σμύρνη, θεμελιωνόταν ως χειμερινός και θερινός, ο κινηματογράφος Κεντρικόν ιδιοκτησίας Βασιλείου Αλιφέρη.<sup>186</sup>



Ο ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΟΣ ΧΕΙΜΕΡΙΝΟΣ  
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

**KENTRIKON**

**ΤΟ ΠΑΛΑΤΑΚΙ  
ΤΗΣ ΝΙΚΑΙΑΣ**

**πού αποτελεί τὸ καύ-  
χημά τῆς περιοχῆς,  
γιατὶ συνδυάζει τὴν  
τελευταία λέξι ἀνέ-  
σεων καὶ τεχνικῆς.**

*Τὸ ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ εἶναι ἰδιοκτησία  
τοῦ ἐπιλεκτοῦ κινηματογραφιστοῦ κ.  
Β α σ. Ἀ λ ι φ έ ρ η τὴν δὲ ἀπο-  
κλειστικὴν ἐκμετάλλευσιν ἔχει ὁ με-  
γαλύτερος Κινηματογραφικὸς Ὅρα-  
νισμὸς τῆς Ἑλλάδος*

**“ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ - ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ,,**

**Εικόνα 19.** Μεταπολεμικό διαφημιστικό φυλλάδιο του σινεμά Κεντρικόν στην κινηματογραφική πιάτσα της οδού Κονδύλη. Ο κινηματογράφος χτίστηκε ως χειμερινός και θερινός (ταράτσα) στις αρχές της δεκαετίας του 1960 στο οικόπεδο όπου λειτουργούσε έως την Κατοχή το θέατρο Σμύρνη.

Πηγή: Αρχείο Γιώργου Βεράνη.

\*\*\*

Επιστρέφοντας στα τελευταία μεσοπολεμικά χρόνια, πέρα από το Θέατρο Σμύρνης, τα παλαιότερα κτίρια Αλάμπρα και Βαριετέ συνέχισαν επίσης να λειτουργούν, αν και θεωρούνταν πλέον μικρά σε χωρητικότητα και φιλοξενούσαν

<sup>186</sup> «Ανεγείρεται συγχρονισμένος κινηματογράφος εις Νίκαιαν», Παρατηρητής (Νίκαιας), 17 Αυγ. 1961 (Αρχείο Γιώργου Βεράνη).



λαϊκά θεάματα ή άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις.<sup>187</sup> Εμφανίστηκαν όμως νέοι δημόσιοι χώροι που χρησιμοποιούνταν για θεατρικές παραστάσεις. Η πιάτσα της διασκέδασης επεκτάθηκε ακόμα βορειότερα και παγιώθηκε πάνω στον άξονα της οδού Κονδύλη: «Είναι ο καθρέπτης της ζωής μας», όπως το έθετε η εφημερίδα *Νέον Βήμα* το 1935: σ' αυτόν το δρόμο βρίσκονταν τα εμπορικά καταστήματα, οι δύο κινηματογράφοι (στους οποίους προστέθηκαν άλλοι δύο στα επόμενα χρόνια), το Θέατρο Σμύρνη, καθώς και τρία καφενεία στη σειρά τα οποία «είχαν την ωραίαν έμπνευσιν να εγκαταστήσουν μεγάφωνα παρέχοντες ούτω και μουσικήν απόλαυσιν εις τους θαμώνας».<sup>188</sup>

Στον ίδιο δρόμο ευδοκίμησε για κάποια χρόνια και «το νέο φρούτο της επιχειρήσεως του πατινάζ» που έκανε τότε «χρυσές δουλειές».<sup>189</sup> Το 1937, όπως θα δούμε σε άλλο κεφάλαιο, ο χώρος συμπεριέλαβε και το θερινό κινηματογράφο Βαλκάνια. Αυτός ο 'πολυχώρος' ψυχαγωγίας στέγαζε επίσης θιάσους ποικιλιών που γνώριζαν μεγάλη επιτυχία εκείνα τα χρόνια, όπως το Αθηναϊκό Άρμα Ποικιλιών του δραστήριου Ιωάννη Τσάκωνα (1911-1979).<sup>190</sup> Ο Ζαννίνο, μάλιστα, θυμόταν, αρκετές δεκαετίες αργότερα, το δημοφιλέστατο τότε κονφερασιέ Χρήστο Πύρπασο στο Πατινάζ της Κοκκινιάς όπου

<sup>187</sup> Στο Θέατρο Βαριετέ «παρά την Πλ. Αγ. Νικολάου», για παράδειγμα, δόθηκαν «μεγάλοι παλαιστικοί και πυγμαχικοί αγώνες» στη 1 και τις 15 Μαρ. 1936 (*Νέον Βήμα*, 16 Φεβ. 1936). Στον ίδιο χώρο πραγματοποιήθηκε έπειτα από λίγες μέρες «η απογευματινή Μπουάτ-συναυλία του εκλεκτού αθηναϊκού συγκροτήματος Γ. Μακρή και Χρ. Πύρπασου» («Μουσική κίνησης. Μια ωραία συναυλία», *Νέον Βήμα*, 23 Απρ. 1936). Ο Σώτος Μ. Κοσμικός θεωρούσε ότι το Βαριετέ ήταν μικρής χωρητικότητας για κάποιους αποκριάτικους χορούς σωματείων που δόθηκαν την ίδια χρονιά στην αίθουσά του («Κοσμική κίνησης. Ο κόσμος που χορεύει», *Αναγέννησις*, 1 Μαρ. 1936).

<sup>188</sup> «Μικρά νέα», *Νέον Βήμα*, 2 Ιουν. 1935.

<sup>189</sup> Ο. π.

<sup>190</sup> Στο σχήμα συμμετείχαν, μεταξύ άλλων, οι Λέανδρος Καβαφάκης, το ζεύγος Χαντά, ο, Πύρπασος, οι αδελφές Τζινιόλη, τα Φλισκουνάκια κ.ά. («Η κίνησης εις το θέατρον», *Τύπος*, 28 Ιουλ. 1940). Για τον Τσάκωνα βλ. Έξαρχος 1996: 460.

το 1937 «είχε στήσει το μεγάλο του τσαντίρι-βαριετέ ο Καρανικόλας»· μαζί του «η Δανάη Παυλόπουλου με τον πατέρα της κι ο Αλέκος Ζάκκας» (χ.χ.: 30). Τέλος, δύο ακόμη σινεμά (Κρυστάλ, Ορφεύς) στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930 φιλοξενούσαν συστηματικά διάφορα θεατρικά σχήματα. Είναι πολύ πιθανό ότι στην παραπάνω θεατρική ανάπτυξη συνέδραμε καταλυτικά η ευνοϊκή για την εγχώρια σκηνή διεθνής συγκυρία, καθώς, το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου είχε δημιουργήσει προβλήματα στις εισαγωγές ταινιών.<sup>191</sup>

Στο φως των παραπάνω, μπορεί να καταλάβει κανείς καλύτερα την εισβολή των αθηναϊκών θιάσων πρόζας, των μουσικών θιάσων ή του νέου τύπου βαριετέ. Ας μη βιαστεί πάντως να προεξοφλήσει την απόλυτη μονοκρατορία τους. Στο κινηματοθέατρο Κρυστάλ, στο νότιο τμήμα της κεντρικής αρτηρίας της Κονδύλη (κοντά στην αρμενική συνοικία), ακόμα και στα 1939 εξακολούθουσαν με επιτυχία παραστάσεις με τον αειθαλή Λεμπλεπιτζή Χορ-Χορ Αγά σε τουρκική γλώσσα.<sup>192</sup> Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε τη συχνότητα αυτών των τουρκόφωνων παραστάσεων, αν και η τάση πρέπει να ήταν μάλλον καθοδική όσο περνούσαν τα χρόνια και μειωνόταν σημαντικά ο πληθυσμός της αρμενικής κοινότητας στην Ελλάδα.<sup>193</sup>

Δίπλα στην προσπάθεια συντονισμού της συνοικίας με το θέατρο του αθηναϊκού κέντρου, την ανάγκη θεατρικής διασκέδασης κάλυπταν κι άλλα θεάματα, με πιο σημαντικό το

<sup>191</sup> «Ο αριθμός των θεάτρων θ' αυξηθή», προέβλεπε ο Τύπος, «εν αντιθέσει με τους κινηματογράφους οι οποίοι θα περιορισθούν λόγω της ελλείψεως νέων ταινιών εις την Γαλλίαν, την Γερμανίαν και την Αγγλίαν» (7 Σεπ. 1940).

<sup>192</sup> Καπάνταης 2017: 119. Παραπέμπει σε μαρτυρία του Ασαντούρ Εμπεγιάν «Ο Ξεριζωμός της Κιλικίας Σις-Σμύρνη-Κοκκινιά» στο armenika.gr. Υπάρχει μια σχετική σύγχρονη μαρτυρία για το 1936. Ενώ μια άλλη, μεταγενέστερη, μας πληροφορεί ότι στον ίδιο χώρο, ακόμα και τον χειμώνα του 1938-39, Αρμένιοι ηθοποιοί έδιναν παραστάσεις του αειθαλούς Λεμπλεπιτζή Χορ-Χορ Αγά, στην τουρκική γλώσσα, με πολύ μεγάλη επιτυχία.

<sup>193</sup> Από 55 χιλ. το 1924 και 33 χιλ. το 1928, ο πληθυσμός των Αρμενίων προσφύγων στην Ελλάδα έφτασε τις 25 χιλ. το 1936/7 (Μάναλης 2022: 27).

θέατρο σκιών. Σε σχέση, μάλιστα, με τα προηγούμενα χρόνια, η παρουσία του τελευταίου ήταν πιο πυκνή στον τοπικό Τύπο. Υπό ένα πρίσμα, αυτό, βέβαια, σημαίνει πολλά για τη διαδικασία περαιτέρω εξαστισμού του μπερντέ, ως αποτέλεσμα της ‘οξειδωσής’ του σ’ ένα μικροαστικό περιβάλλον. Υπό ένα άλλο πρίσμα, όμως, μόνον μέσω αυτής της ‘οξειδωσης’, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε, φερ’ ειπείν, τις σταθερές παραστάσεις Καραγκιόζη που δίνονταν στο κινηματοθέατρο Αλάμπρα το φθινόπωρο του 1935. Ο Σπαθάρης αναφέρει ότι τον χειμώνα του [1935;]/36, έπαιζε στην Κοκκινιά ο Αντώνης Μόλλας. Ο Σπαθάρης ειδοποιήθηκε από το τσιράκι του Ιωάννη Ιατρίδη ότι οι δουλειές του Μόλλα δεν πήγαιναν καλά· κι έτσι ο Σπαθάρης κατέβηκε από τη Λυκόβρυση στον προσφυγικό συνοικισμό. Κατόρθωσε να δώσει «κάμποσες παραστάσεις με το νέον σύστημα» (της ‘αποθέωσης’) για να «στρώσει η δουλειά του. Επαίξαμε, εγώ και ο Ευγένιος, το τελευταίο μέρος του Αθανασίου Διάκου. Η παράσταση είχε απόδοσιν, αλλά ήταν πολυδάπανος, γιατί εμείς ήμεθα κάτοικοι Κηφισιάς, και δια τούτο δεν εξαναπαίξαμε».<sup>194</sup>

Τόσο η εμφάνιση του Καραγκιόζη στη στήλη των δημοσίων θεαμάτων όσο και οι αναφορές του Σπαθάρη προδίδουν, πάντως, ότι η συνοικία ήταν καλή πιάτσα για τους καραγκιοζοπαίχτες. Τον Οκτώβρη του 1936 και του 1937 εγκαταστάθηκε στο θέατρο Βαριετέ της πλατείας του Άη-Νικόλα, «στο οικογενειακόν κέντρον της πόλεώς μας» ο Χαρίδημος:

Άξιος πάσης εξάρσεως μπορεί να ειπή κανείς ότι είναι ο εκλεκτός εργάτης της τεχνικής ηθοποιΐας καραγκιοζοπαίκτης Χαρίδημος, ο οποίος κάθε βράδυ σκορπά τον γέλωτα και την χαρά εις τους συμπολίτας μας. Αμίμητος, εις καλαμπούρια και πνευματοδέστατος στο Βαριετέ, εις το οποίον συγκεντρώνεται ο καλλίτερος κόσμος της πόλε-

<sup>194</sup> Σπαθάρης (2020: 194, 452). Την επόμενη χρονιά (1937;) «φτιάξαμε άλλη σκηνή στις Λεύκες [sic] [= Λεύκα] στον Περαία, αλλά και εκεί αποτυχία (2020: 453).

ώς μας ενθουσιάζει τα πάντα [...] Γέλοια, χαρά, χιούμορ! Όλοι κάθε βράδυ στο μόνον Οικογενειακόν Κέντρον τῆς πόλεώς μας 'Βαριετέ' Πλατ. Βενιζέλου εκεί, ο παγκοσμίου φήμης γνωστός Καραγκιοζοπαίκτης Χαρίδημος θα σας χαρίση 2 1/2 ώρες ευθυμίας με τον άψυχον θίασόν του που ξετρελλανε τους Πειραιώτας. Κάθε βράδυ παραστάσεις με όλως νέα έργα. Όλοι κάθε βράδυ στον Καραγκιόζη.<sup>195</sup>

**ΓΕΛΟΙΑ, ΧΑΡΑ, ΧΙΟΥΜΟΡ !**  
 "Όλοι κάθε βράδυ στο μόνον Οικογενειακόν Κέντρον  
 τῆς πόλεώς μας **"ΒΑΡΙΕΤΕ,"** Πλατ. Βενιζέλου  
 εκεί, ο παγκοσμίου φήμης γνωστός Καραγκιοζοπαίκτης  
**ΧΑΡΙΔΗΜΟΣ**  
 θα σας χαρίση 2 1/2 ώρες ευθυμίας με τόν άψυχον  
 θίασόν του πού ξετρελλανε τούς Πειραιώτας.



**ΚΑΘΕ ΒΡΑΔΥ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΜΕ ΟΛΩΣ ΝΕΑ ΕΡΓΑ**  
**ΟΛΟΙ ΚΑΘΕ ΒΡΑΔΥ ΣΤΟΝ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗ**

**Εικόνα 20.** Διαφημιστική καταχώρηση στον τοπικό Τύπο με αγγελία παράστασης του καραγκιοζοπαίκτη Χαρίδημου στο θέατρο Βαριετέ (1936).

Πηγή: εφ. *Νέον Βήμα* (Κοκκινιάς).

<sup>195</sup> «Ο κ. Χαρίδημος», *Αναγέννησις*, 14 Οκτ. 1936. Τα καλοκαίρια ο καραγκιοζοπαίκτης έπαιζε στο Πασαλιμάνι (βλ. π.χ. *Θάρρος*, 25 Μαΐου 1936) αλλά τους υπόλοιπους μήνες περιόδευε στις πειραιϊκές συνοικίες. Οι παραστάσεις του στην Κοκκινιά ξεκίνησαν στις 16 Οκτ. 1937 (*Αναγέννησις*, 6 Οκτ. 1937). Όπως ανέφερε αργότερα, «στο διάστημα της εργασίας μου εργάσθηκα σ' όλες τις συνοικίες του Πειραιώς» (Χαρίδημος 1963: 58).

Ενδεχομένως, ακόμα σημαντικότερο είναι το γεγονός ότι, δίπλα στα καταξιωμένα ονόματα του Μόλλα, του Σπαθάρη και του Χαριδήμου, η *Σημαία* παρουσίαζε ένα νέο καραγκιοζοπαίχτη που γνώριζε επιτυχία στο (άγνωστο σε μας) θεατρίδιο Παράδεισος κάπου στην οδό Θηβών. Είναι πιθανόν να πρόκειται για τον ίδιο χώρο στον οποίο αναφερόταν ο Σπαθάρης στην περιοχή Λεύκα, μια καθαρά εργατική περιοχή (βλ. εδώ σημ. 194). Σ' αυτό συνηγορεί το γεγονός ότι το δημοσίευμα της *Σημαίας* αναφέρεται στον Πειραιώτη βοηθό του Σπαθάρη, Γιάννη Ιατρίδη, που είδαμε παραπάνω. Είναι πιθανό ότι ο Σπαθάρης έβρισκε ασύμφορο πλέον οικονομικά να κατεβαίνει από την Κηφισιά στον Πειραιά κι έτσι ο Πετρίδης αυτονομήθηκε από τον 'μάστορά' του και έστησε δικό του μπερντέ:

Αλλά εκεί που ο λαουτζίκος σκοτώνεται να εξασφαλίση μια θέση – ιδίως τα Σαββατοκύριακα, είναι ο Καραγκιόζης. Σκορπάει βλέπετε σπάταλα τα πιπεράτα του αστεία και τα απλοϊκά καλαμπούρια του κι οι θεαταί ξεκαρδίζονται. Στην οδό Θηβών ο κ. Γιάννης Ιατρίδης στο θεατράκι Παράδεισος σημειώνει πιέννες με τον άψυχο θιάσό του. Και δεν είναι αδικαιολόγητη μα την αλήθεια του κοινού η υποστήριξη. Έχει καταφέρη ο νέος αυτός καλλιτέχνης να κατακτήση το κοινό του με τις έξυπνες κωμωδίες του και τις φιγούρες του τις ωραίες... Και το χειροκρότημα είναι άφθονο... Αλλά – μια που γίνεται λόγος για Καραγκιόζη – και το θέαμα τούτο πήρε εξέλιξι σημαντική. Έγινε μοντέρνος ο Καραγκιόζης και πολύχρωμος, κύριοι. Τα χαρτόνια πήγαν περίπατο. Οι άψυχοι ηθοποιοί κατασκευάζονται τώρα από καταλλήλως επεξεργασμένο δέρμα το οποίον είνε διαφανές και βάφονται με ανελίνη καλλιτεχνικά και θαυμάσια. Χρωματιστές φυσιογνωμίες, χρωματιστά ρούχα, χρωματιστά σεράγια...<sup>196</sup>

<sup>196</sup> Μαρ., «Η πειραιϊκή συνοικία διασκεδάζει. Ένα βιαστικό ρεπορτάζ», *Σημαία*, 5 Ιουλ. 1940.

Λίγες βδομάδες πριν ηχήσουν οι σειρήνες του ελληνοϊταλικού πολέμου, η θεατρική διασκέδαση της Κοκκινιάς ήταν ακμαία· τόσο, ώστε είχαν αρχίσει ακόμα και συζητήσεις για την ίδρυση Δημοτικού Θεάτρου.<sup>197</sup> Οι συζητήσεις δεν κατέληξαν πουθενά· δήλωναν, όμως, με τον τρόπο τους ότι η αλλαγή από το 1924 ήταν όντως εντυπωσιακή. Δεν είναι τυχαίο ότι το 1940 δημοσιεύτηκε στο μεγαλύτερο θεατρικό περιοδικό της εποχής (*Τα Παρασκήνια* του Θεόδωρου Συναδινού) ένα πρώτο μικρό αφήγημα για την εξέλιξη του θεάτρου στην Κοκκινιά. Επιβεβαίωνε, κατά κάποιο τρόπο, ότι είχε ολοκληρωθεί ένας ιστορικός κύκλος από την εποχή των τσαντιριών και των αυτοσχέδιων καφέ-αμάν, εποχή που φάνταζε πλέον για κάποιους εξαιρετικά μακρινή.

<sup>197</sup> Βλ. τις σχετικές δηλώσεις του διορισμένου μεταξικού Δημάρχου Θεοφανίδη σε συνέντευξή του στον Χρόνη Ενεπεκίδη, «Το πρόβλημα της πνευματικής ζωής στη Νέα Κοκκινιά», εφ. *Νέα Ιδέα*, 8 και 14 Μαΐου 1939 καθώς και Παπαδοπούλου 2009: 32. Ψιθυρίζοταν, μάλιστα, ότι ο θίασος του Κώστα Παπαγεωργίου ήταν εκείνος που θα αποτελούσε «τον πυρήνα του Δημοτικού Θεάτρου Νέας Κοκκινιάς, όταν μπορέση να ιδρυθή» («Πίσω απ' τις κουϊντες», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 80, 26 Νοε. 1939, σελ. 2).

# ΘΕΑΤΡΟΝ ΣΜΥΡΝΗ

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΙΣ

ΖΑΧΑΡΙΑ ΜΕΡΤΙΚΑ - ΝΙΚΗΤΑ ΠΛΑΤΗ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΚΙΤΤΗΣ ΑΛΜΑ

ΣΥΜΠΡΑΞΙΣ ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ

ΣΟΝΙΑΣ ΣΠΕΡΑΝΤΖΑ ΝΙΚΟΥ ΘΗΒΑΙΟΥ

ΚΑΛΔ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΑΓΓ. ΠΡΟΒΕΛΕΓΓΙΟΥ

ΣΗΜΕΡΟΝ 2 ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ

ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΩΡΑ 6.15

Ἡ γαμάτη Σάτυρα καὶ πνεῦμα Ἐπιθεώρησης

τοῦ Ν. ΠΛΑΤΗ

## Ἡ ΛΕΜΟΝΙΑ

ΒΡΑΔΥΝΗ

Ἡ μεγάλη ἐπιτυχία τοῦ θιάσου

## Ἡ ΛΟΥΣΗ & ΤΑ ΚΟΡΟΪΔΑ ΤΗΣ

Σὲ 2 πράξεις

**ΔΙΑΒΟΜΗ**

Καραφούζος

ΛΟΥΣΗ

Πλακαντρέας

Θαδωράκης

Πρίσβος

Φρόσω

Ἐλλη

Ναυάρχου

Ἄστυνόμος

Νικ. Πλατῆς

Κίττυ Ἄλμα

Α. Προβελέγγιος

Ν. Θηβαῖος

Παν. Συνός

Μαρίκα Θηβαίου

Σόνια Σπεράντζα

Γκόλφω Πλατῆ

Ἄθ. Γαβαλάς

Εικόνα 21. Πρόγραμμα του Θιάσου Ζαχαρία Μέρτικα - Νικήτα Πλατή (1942;) στο εμβληματικό Θέατρον Σμύρνη. Πηγή: Ε.Λ.Ι.Α.





**Χάρτης II.** Η θεατρική και κινηματογραφική πιάτσα της Δραπετσώνας στον Μεσοπό-  
λεμο αποτυπωμένη σε πολεοδομικό χάρτη του 1955 (<https://www.cityofathens.gr/istorikoarxeio/content/1955>). 1. Κιν/φος Ανάστασις (Θ). 2. Κιν/φος Αστήρ (Χ).  
3. Κιν/φος Βαλκάνια (Χ). 4. Κιν/θέατρο Όασις (Θ). 5. Θέατρο Πολυθέαμα (Θ).  
6. Κιν/φος Ρεξ (Χ). 7. Κιν/φος Τιτάνια (Θ). 8. Θέατρο Ζέφυρος (Θ).

## Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΣΤΗ ΔΡΑΠΕΤΣΩΝΑ

«Ο Άη Διονύσης ήταν το σημείον πέραν του οποίου θα ειμπορούσε κανείς να γράψη το των Ηρακλείων Στηλών: 'Μη περαιτέρω'» (Κοσμής 1938: 52). Η απομόνωση στην περίπτωση της Δραπετσώνας δεν αφορούσε τόσο σε μια περιοχή έρημη όσο σε μια περιοχή εξαιρετικά υποβαθμισμένη πολύ πριν την Καταστροφή. Τα πορνεία των Βούρλων και οι τεκέδες απ' τη μια και οι εξαθλιωμένες ζωές των προλεταρίων αυτής της κατεξοχόν βιομηχανικής περιοχής απ' την άλλη την είχαν καταδικάσει προ πολλού ως μια κακόφημη περιοχή παραβατικότητας και ανθρώπινης δυστυχίας.<sup>198</sup> Ήδη από τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα, οι οικισμοί δυτικά του Άγιου Διονύση θύμιζαν βιομηχανική συνοικία της δυτικής Ευρώπης των αρχών του 19ου (Κυραμαργιού 2019: 65, ΕΙΕ/ΕΜΠ 2018: 171). Η εγκατάσταση προσφύγων από την Ανατολική Θράκη το 1914 και, κυρίως, από τη Μικρά Ασία μετά το 1922 έκανε την καταδίκη ακόμα πιο αβίωτη (ΕΙΕ/ΕΜΠ 2018: 173). Συνυπήρχαν, πλέον, ο εργατικός κόσμος, ο προσφυγικός κόσμος και ο υπόκοσμος: η «εγκατάσταση των εργατών και των προσφύγων στην ίδια περιοχή δεν τροποποίησε τα στερεότυπα, αλλά ενσωμάτωσε και τον εργατικό πληθυσμό στην ίδια κυρίαρχη αφήγηση του περιθωρίου».<sup>199</sup>

Στις αυτοσχέδιες εργατικές παράγκες προστέθηκαν οι αμέτρητες προσφυγικές που αναπτύχθηκαν χωρίς στοιχειώδη σχεδιασμό. Έτσι, προέκυψε «η μεγαλύτερη ασχεδίαστη παραγκούπολη της χώρας» (Μπελαβίλας 2021: 321). Αν η Κοκκινιά θεωρούνταν πρότυπο για «τους οργανωμένους οικισμούς» η Δραπετσώνα ήταν παράδειγμα «της μεγάλης αυτο-

<sup>198</sup> Κυραμαργιού 2019: 164-67. Για τα Βούρλα βλ. τώρα Βλησίδης - Παπαϊωάννου 2022: *passim*.

<sup>199</sup> Κυραμαργιού 2019: 50. Βλ. και το ρεπορτάζ του Π. Κατηφόρη, «Δραπετσώνα, το άντρον του εγκλήματος... Ρεπορτάζ υπό συνοδείαν αστυνομικών», *Πατρίς*, 11, 12 Ιουν. 1928.

σχέδιας συνοικίας εκτός ελέγχου» (Μπελαβίλας 2021: 333). Και παρέμεινε έτσι για αρκετές δεκαετίες παρά τις απεγνωσμένες διαμαρτυρίες των κατοίκων της. Σύμφωνα με την απογραφή του 1928, στη σχετικά μικρή έκταση από τον Άγιο Διονύση ως τα Λιπάσματα ζούσαν 36.485 κάτοικοι εκ των οποίων οι 25.643 ήταν πρόσφυγες και οι 10.842 ‘γηγενείς’ (τρόπος του λέγειν, βέβαια, αφού είχαν εγκατασταθεί εκεί ως εσωτερικοί μετανάστες σε προηγούμενες δεκαετίες). Από το Μάρτη του 1923, που άρχισε να στήνεται η παραγκούπολη, έως τα τέλη της δεκαετίας του 1930 διαμορφώθηκε μια κατάσταση απλά απάνθρωπη χωρίς στοιχειώδεις υποδομές ύδρευσης, αποχέτευσης, υγείας και παιδείας.<sup>200</sup>

Η καρδιά αυτής της επίγειας κόλασης ήταν η ομώνυμη γειτονιά της Δραπετσώνας με μια πρωτοβάθμια εμπορική κίνηση όπου ζούσε ο μισός περίπου πληθυσμός του συνοικισμού.<sup>201</sup> «Όλοι ζούμε σε μια πρωτόγονη κατάσταση», θυμόταν αργότερα ο μετέπειτα χορευτής, ηθοποιός και καλλιτέχνης του Βαριετέ Ζαννίνο: «Στους περισσότερους το πιρούνι και το κουτάλι είναι πολυτέλεια, όπως τα εσώρουχα και τα παπούτσια».<sup>202</sup> Εκείνο όμως που έκανε πιο δυσβάσταχτη την εξαθλίωση δεν ήταν τόσο οι στερήσεις και οι κακουχίες όσο η βαριά καταδίκη του αποκλεισμού. Ο Πειραιάς ήταν πολύ κοντά αλλά η παραγκούπολη έπρεπε να παραμένει αόρατη. Η κατάσταση πρέπει να παρέμενε τόσο ελεεινή ώστε, στα χρό-

<sup>200</sup> «Παντού δεν αντικρύζω παρά μόνον την φρίκην και την αθλιότητα», όπως το έθετε ο πρόσφυγας δημοσιογράφος Παντελής Καψής («Δραπετσώνα-Κόλασις», *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 8 Φεβ. 1931). Ακόμα και ο κοκκινιώτικος Τύπος ομολογούσε το 1933 ότι «ενώ εις όλους τους Συνοικισμούς κάτι κατωρθώθη, εδώ εξακολουθεί να βασιλεύη ακόμα ... η Κόλασις του Δάντη!!» (Λ. Μακρίδης, «Δραπετσώνα», *Αναγέννησις*, 15 Ιαν. 1933).

<sup>201</sup> Την παραγκούπολη συμπλήρωναν οι μικρότερες συνοικίες του Καλοκαιρινού, της Πυριτιδαποθήκης, της Ανάληψης (που κατοικήθηκε κυρίως από Πόντιους), των Σφαγείων, των Λιπασμάτων και της Ανάστασης (γύρω από το νεκροταφείο, που μετά το 1933 ανήκε στο Κερατσίνι).

<sup>202</sup> Ζαννίνο χ.χ.: 15. Γεννημένος στο Γαλατά της Πόλης (1923), ο Γιάννης Παπαδόπουλος, όπως είναι το όνομά του, έφτασε με την οικογένειά του στη Δραπετσώνα το 1924.

για της Δικτατορίας του Μεταξά, τέθηκε ως στόχος «η απάλειψη των συνθηκών ακραίας φτώχειας»· ανεγέρθηκαν Πολυϊατρεία (1937) και τέσσερις προσφυγικές πολυκατοικίες (ώς το 1939) για να δοθεί κάποιο λαϊκό έρεισμα στο καθεστώς. Για τον ίδιο λόγο η Δραπετσώνα ονομάστηκε Συνοικισμός της 4ης Αυγούστου και ο ίδιος ο Μεταξάς τον επισκεπτόταν συχνά (Κυραμαργιού 2019: 224-26).

\*\*\*

Επιμείναμε λίγο περισσότερο στην παρουσίαση των βιοτικών συνθηκών της Δραπετσώνας μια και ένας ιστορικός του θεάτρου θα μπορούσε κάλλιστα να προσπεράσει την περιοχή να υποθέσει, δηλαδή, ότι η ύπαρξη θεατρικής ζωής εντεύθεν του Άη-Διονύση μοιάζει μάλλον με παρατραβηγμένο ανέκδοτο· και, ακολουθώντας τη φωνή της κοινής λογικής να μην προχωρήσει επί ματαίω την έρευνά του. Γιατί, εάν η εικόνα για τη θεατρική ζωή της Κοκκινιάς είναι πολύ συχνά θολή και αποσπασματική, σε ποιο σαθρό έδαφος μπορεί να χτίσει ένας ιστορικός την αφηγηματική κατασκευή του για τη θεατρική Δραπετσώνα; Τη στιγμή, μάλιστα, που, στην τελευταία περίπτωση έχει παρατοποθετηθεί στα βιβλιοστάσια της Εθνικής Βιβλιοθήκης η μία και μόνη τοπική εφημερίδα που κυκλοφόρησε το 1930-1931.<sup>203</sup> Το γεγονός βέβαια ότι σε όλη την περίοδο που εξετάζουμε εκδόθηκε μία εφημερίδα (και μάλιστα από κοινού και για τη Δραπετσώνα και για τα Ταμπουριά) προδίδει ήδη μια διαφορά ως προς το βαθμό εξαστισμού με την Κοκκινιά.

<sup>203</sup> Πρόκειται για την εφημερίδα *Το Βήμα Δραπετσώνας-Ταμπουριών*, που άρχισε μάλλον να κυκλοφορεί στις 21 Δεκ. 1930. Η Κυραμαργιού, στην εργασία της για τη Δραπετσώνα, παραπέμπει σε διάφορα φύλλα της εφημερίδας από το πρώτο εξάμηνο του 1931. Σε τηλεφωνική επικοινωνία που είχα με την ερευνήτρια το 2019, με πληροφόρησε ότι την αποδελτίωσε στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Έκτοτε, όλες οι προσπάθειές μου να εντοπιστεί απέτυχαν παταγωδώς. Από τη θέση αυτή, πάντως, θέλω να ευχαριστήσω την Ελένη Κυραμαργιού για την αποστολή σχετικού υλικού που πρόλαβε να φωτογραφίσει πριν η εφημερίδα εξαφανιστεί στα σκοτεινά έγκατα της Βαλλιανείου.



**Εικόνα 22.** Η συμβολή των Μικρασιατών προσφύγων στην ανάπτυξη της πυγμαχίας στον Μεσοπόλεμο (και ως άθλημα και ως θέαμα) ήταν καθοριστική.

Πηγή: Ιδιωτικό αρχείο Βασιλείας Μαρσέλλου <https://www.facebook.com/photo/?fbid=19282452>

Η τελευταία διαπίστωση υποδεικνύει στον ιστορικό διαδρομές που τον οδηγούν σε άλλες μορφές ψυχαγωγικών θεαμάτων· όπως οι αγώνες πάλης και μποξ που είχαν μεγάλη απήχηση στον εργατικό πληθυσμό των πειραιϊκών συνοικιών. Βέβαια, θεάματα αυτού του είδους δίνονταν, όπως είδαμε, και στον υπόλοιπο Πειραιά· ωστόσο, μεταγενέστερες, κυρίως, αναφορές κάνουν λόγο για μια «ιδιαίτερη προτίμηση» των κατοίκων της Δραπετσώνας (και των Ταμπουριών) τόσο σε αγώνες πυγμαχών όσο και πεχλιβάνηδων· η δε λιθογραφία με τον θρυλικό Κουταλιανό να σκοτώνει μια τίγρη με «τα ατσάλινα μπράτσα του» ήταν κρεμασμένη «στα κουρεία και τα καφενεία της περιοχής» τουλάχιστον μέχρι τη δεκαετία του 1960 (Κουτελάκης-Φωσκόλου 1992: 269). Επιπλέον, υπήρχε

εδώ ειδικά διαμορφωμένο παλαιστήριο που «βρισκόταν στην οδό Θερμοπυλών», σε σχετικά κεντρικό σημείο δηλαδή της συνοικίας (ό. π.). Πυγμαχικοί και παλαιστικοί αγώνες, διεξάγονταν συχνά και σε θεατρικές μάντρες· συνήθως δίνονταν πρωινά Κυριακής, με το τέλος της θερινής σαιζόν, και διοργανώνονταν από κάποιους παλαιστές ως εργοδότες (Χρυσοστομίδης 2005: 73). Επρόκειτο, ασφαλώς, για θεάματα που απευθύνονταν στο αντρικό κοινό της περιοχής: εδώ, η σωματική, μυϊκή δύναμη, «ως θεμελιακή διάσταση του ανδρισμού», ήταν τοποθετημένη στην κορυφή του αξιακού συστήματος του αντρικού εργατικού πληθυσμού (Bourdieu 2015: 426).

Υπάρχουν ελάχιστες, σύγχρονες των γεγονότων, πληροφορίες για τους θεατρικούς χώρους και τις παραστάσεις που φιλοξενούσαν.<sup>204</sup> Το 1926, για παράδειγμα, ο φακίρης Ego, έπειτα από τις εμφανίσεις του στην Κοκκινιά, θα έδινε μια παράσταση «εις το Πολυθέαμα της συνοικίας Αγίου Διονυσίου».<sup>205</sup> Από τους μεταγενέστερους πληροφοριοδότες, ο Ζαννίνο, όταν αφηγείται τις πρώτες – και καθοριστικές όπως φαίνεται – θεατρικές εμπειρίες που δοκίμασε ως θεατής (κάπου στις αρχές της δεκαετίας του 1930) αναφέρεται σε μια υπαίθρια σκηνή κοντά στα Λιπάσματα:

Εκεί που τελείωνε ο κινηματογράφος [Αστήρ] υπήρχε μια μεγάλη αλάνα, που στο βάθος της φιλοξενούσε μια μάντρα, την οποία είχανε μετατρέψει σε υπαίθριο θεατράκι. Έπαιζε ο θίασος της Κούλας Λαμπάκη, που πρωταγωνιστούσε κι ο γιός της, Χρηστάκης Αραβαντινός, ένας μεγάλ-

<sup>204</sup> Ενίοτε συσκοτίζουν κι άλλο το τοπίο. Το Μάρτη του 1930 οι *Νέοι Καιροί* του Πειραιά αναφέρονταν σε παράσταση οπερέτας που δόθηκε «εις το συνοικιακό θεατράκι της Δραπετσώνος» από «το θίασο του 'Βαριετέ'». Δε γνωρίζουμε ούτε το θέατρο ούτε το θίασο. Μπορούμε μόνον να εικάσουμε ότι πρόκειται για το ίδιο συγκρότημα που έπαιζε στο Βαριετέ Κοκκινιάς αλλά δεν πρέπει να αποκλείσουμε το ενδεχόμενο τυπογραφικού λάθους («Μια νέα οπερέττα», 5 Απρ. 1930).

<sup>205</sup> «Θεατρικά», *Χρονογράφος*, 28 Αυγ. 1926, Μαρ. «Ο φακίρης Eγκό», *Χρονογράφος*, 30 Αυγ. 1926.



λος κωμικός της νούτικης κωμωδίας. Στο θίασο παίζουν ακόμα ο Λαμπάκης, ο Κλέωπας κι η Χ. Κέλλερ. Κάθε απόγευμα σκαρφάλωνα στη μάντρα κι έβλεπα την πρόβα. Το βράδυ έπρεπε να πάω στη παράσταση. Αρχίζω πάλι να ζω σ' έναν άλλο κόσμο, εκτός του κινηματογράφου. Τώρα πια δε μ' ενδιαφέρει τίποτε άλλο στη ζωή μου. Έχω μαγευτεί κι έχω διαλέξει και το επάγγελμα του θεατρίνου!<sup>206</sup>

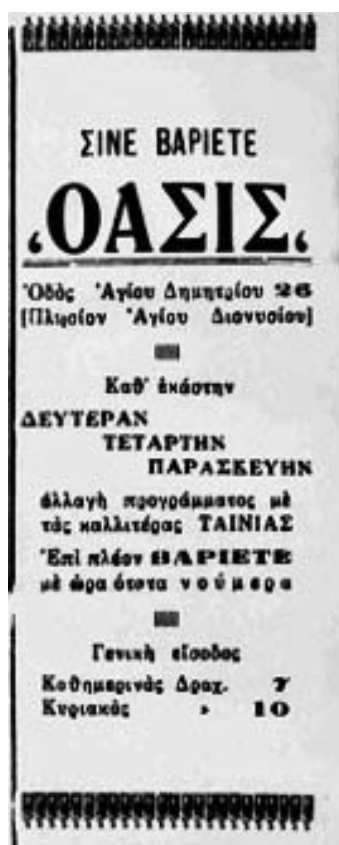
Στην πραγματικότητα, μαρτυρίες σαν κι αυτήν, αντί να φωτίζουν την κατάσταση, αποκαλύπτουν το μέγεθος του παγόβουνου που παραμένει κρυμμένο (αν όχι χαμένο): το μόνο που επιτρέπουν είναι η διατύπωση κάποιων βάσιμων υποθέσεων. Η γειτνίαση της θεατρικής μάντρας με το σινεμά Αστήρ στα Λιπάσματα προδίδει ίσως μια μικρή πιάτσα λαϊκών θεαμάτων για τους προλετάριους κατοίκους (πρόσφυγες και μη) αυτής της κατεξοχήν βιομηχανικής γειτονιάς. Σ' αυτό συνηγορεί και ο τρόπος με τον οποίο μάζευε το χαρτζιλίκι του ο νεαρός θεατής για να αποκτήσει το πολυπόθητο αντίτιμο του εισιτηρίου.<sup>207</sup> Συνηγορεί επίσης και το είδος του θεάματος: όπως και στην περίπτωση των παλαιστών και των φακίρηδων, προσιδιάζει κι αυτό σ' ένα κοινό, ως επί το πλείστο, αναλφάβητο ή/και τουρκόφωνο. Η Κούλα Λαμπάκη ήταν ηθοποιός της Παντομίμας ενώ ο Αλέκος Χρυσοστομίδης συγκαταλέγει τον Χρηστάκη Αραβαντινό (1907-1968) ανάμεσα στους ονομαστούς κωμικούς «των λαϊκών θεάτρων που παίζανε τη νούτικη κωμωδία» (Χρυσοστομίδης 1986: 167). Ο Σταύρος Κλέωπας (1910-1988) θα πρέπει να πραγματοποιούσε τότε τα πρώτα του βήματα στην πειραϊκή σκηνή. Τέλος, η Χρύσα Κέλλερ συνεργαζόταν επίσης με θιάσους των πειραϊκών συνοικισμών (Δραπετσώνα, Ταμπούρια, Κοκκινιά, Κα-

<sup>206</sup> Ζαννίνο χ.χ.: 21-22. Σε άλλο σημείο αναφέρει πως «ο Χρηστάκης ήταν ο βασιλιάς της κωμωδίας εκείνη την εποχή [1936]» (σ. 25).

<sup>207</sup> «Η ανάγκη να βλέπω θέατρο καθημερινά μ' έσπρωξε σ' άλλες πηγές, για να εξασφαλίζω το ανάλογο χαρτζιλίκι». Όπως αφηγείται, μάζευε πρόκες χαλκού και τις πούλαγε με την οκά σε παλιατζήδες (ό. π., σ. 22).



μίνια) και ήταν μόνιμη κάτοικος Αμφιάλης (Χρυσοστομίδης 1986: 49). Βρισκόμαστε και πάλι μπροστά σε τοίχο: σ' ένα άγνωστο δίκτυο λαϊκών θεατρίνων που, όπως θα φανεί στη συνέχεια, μετακινούνταν όχι μόνον από συνοικία σε συνοικία αλλά και ειδολογικά, από την αυτοσχέδια κωμωδία και την παντομίμα στο μουσικό θέατρο ή το θέατρο πρόζας.



Εικόνα 23. Πηγή: εφ. Θάρρος (Πειραιά) 1 Σεπτ. 1939.

Προς τα τέλη της δεκαετίας του 1930 έκαναν την εμφάνισή τους κάποια σινεμά σε κεντρικότερα σημεία της συνοικίας της Δραπετσώνας, όπως το Όασις και το Ρεξ, που φιλοξε-

νούσαν και θεατρικές παραστάσεις. Ενδεχομένως, η εξέλιξη να συνδέεται και με την ολοκλήρωση της ανέγερσης των λαϊκών πολυκατοικιών που αναφέραμε παραπάνω. Όπως και να 'χει, πάντως, φαίνεται πως είχε διαμορφωθεί ένα κοινό που μπορούσε να στηρίξει μικρούς μουσικούς θιάσους.<sup>208</sup> Την ίδια εποχή, οι κινηματογράφοι στέγαζαν και με διαφορετικό τρόπο τους καλλιτέχνες της σκηνής. Πρόκειται για την επανεμφάνιση των Σινέ-Βαριετέ που γνώρισαν μια νέα συγκυριακή ακμή στα χρόνια λίγο πριν την είσοδο της χώρας στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Η κατάσταση όμως έχει αλλάξει άρδην από τα χρόνια του Πρώτου, όταν τα λαϊκά θέατρα ενσωμάτωναν σαν ατραξιόν το λαϊκό θέαμα του σινεμά. Η κατάσταση αυτή κράτησε περίπου ως τα μέσα της δεκαετίας του 1920, οπότε είχε πλέον εκφυλιστεί.<sup>209</sup> Έπειτα όμως από την εντυπωσιακή ανάπτυξη της κινηματογραφικής τέχνης, στα τέλη της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας, ήταν πλέον ο κινηματογράφος εκείνος που φιλοξενούσε (λόγω πολέμου) τον κόσμο των λαϊκών θεαμάτων:

Και ο τελευταίος συνοικιακός κινηματογράφος για να τονώσει το πρόγραμμά του, ή καλλίτερα για να αυξήσει τις εισπράξεις του, επρόσθεσε λίγα νούμερα βαριετέ, δηλαδή ένα ντιζέρ, ή μια ντιζέζ μια χορεύτρια, έναν κλακετίστα, έναν ακροβάτη, ή έναν υπνωτιστή – φέτος ήταν πολύ αν βόγκ, το είδος αυτό – και το πρόγραμμα συμπληρώνεται μ' ένα χαβανέζικο συγκρότημα, με κανένα παιδί-θαύμα, κι απαραίτητως μ' ένα επιθεωρησιακό ντουέττο [...] Τα βαριετέ, λοιπόν, είναι πολύ ενδιαφέροντα για τους θεατάς, ιδίως των συνοικιών. Γιατί μ' ένα φτηνό εισιτήριο 8-10 δραχμών βλέπει

<sup>208</sup> Για παραστάσεις στο θερινό Ρεξ, βλ. «Η κίνησης εις το θέατρον», *Τύπος*, 25 Μαρ. 1938. Για παραστάσεις οπερέτας «εις το αριστοκρατικόν οικογενειακόν κινηματοθέατρον Όασις» βλ. «*Η άμυαλη πεταλούδα εις την Όασιν*», *Θάρρος*, 5 και 7 Οκτ. 1940. Τέλος, για το μουσικοδραματικό θίασο «εις το κινηματοθέατρον Αστήρ», βλ. «Η κίνησης εις το θέατρον», *Τύπος*, 13 Οκτ. 1940.

<sup>209</sup> Βλ. Ενδεικτικά «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Β', τχ. 23, 7 Ιουν. 1925, σ. 5.

κάνεις το φιλμ και τα νούμερα που είναι αξιόλογα. Γιατί κανένα σκάρτο νούμερο δεν μπορεί να σταθή στα σινεμά-βαριετέ. Σφυρίζεται κι' απολύεται το ίδιο βράδυ.<sup>210</sup>

Μια σειρά από εξειδικευμένους στο είδος ατζέντηδες προγραμματίζαν τις εμφανίσεις των καλλιτεχνών στα κινηματοθέατρα των προσφυγικών συνοικισμών του λεκανοπεδίου ώστε αφενός να υπάρχει σωστός συντονισμός και αφετέρου ν' αλλάζει το πρόγραμμα συχνά. Έτσι, «βλέπετε σήμερα τον κ. Φέρμα να παίζει στην Κοκκινιά, αύριο στον Βύρωνα, την άλλη εβδομάδα στα Ταμπούρια, κατόπιν στην Καισαριανή κ.λπ.».<sup>211</sup> Σύμφωνα με στοιχεία που αντλήθηκαν από τις στήλες θεαμάτων, η συντριπτική πλειοψηφία των Σινέ-Βαριετέ στις προσφυγικές συνοικίες του Πειραιά ήταν στη Δραπετσώνα. Όπως φαίνεται, η παράδοση που είχε χτίσει το λιμάνι στα λαϊκά θεάματα και το φτηνό τους εισιτήριο την έκαναν πιο ανθεκτική στο εργατικό και προσφυγικό κοινό της παραγκούπολης. Συγκεκριμένα, από τις 99 καταγεγραμμένες ταινίες, η προβολή των οποίων συνοδεύτηκε με νούμερα βαριετέ, οι 89 προβλήθηκαν στη Δραπετσώνα, οι 9 στην Κοκκινιά και μία στα Ταμπούρια. Το φαινόμενο ξεκίνησε πιο συστηματικά προς το τέλος της θερινής σαιζόν του 1937 στον κινηματογράφο Όασις. Μάλιστα, το Σεπτέμβρη, μαζί με τις ταινίες *Πέερ Γκυντ* (*Peer Gynt*, 1934), *Τζένυ Τζεράρ* (*Jennie Gerhardt*, 1933) και *Γκολέμ* (*Le golem*, 1936), εμφανιζόταν ο γνωστός ηθοποιός, θιασάρχης και συγγραφέας Ζάχος Θάνος.<sup>212</sup> Την επόμενη χρονιά, η μόδα ξεκίνησε από τις αρχές της θερινής σαιζόν και δίπλα στο Όασις προστέθηκε το σινεμά Τιτάνια. Τον Αύγουστο του 1938 εμφανίζονταν στο τελευταίο ο καλλιτέχνης των

<sup>210</sup> Χρ. Πύρπασος, «Είνε πάλι της μόδας. Τ' αθηναϊκά βαριετέ. Και ολίγη επαρχιακή κίνησις», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 13, 6 Αυγ. 1938, σ. 7. Βλ. και «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΙΓ', τχ. 11, 28 Ιουν. 1936.

<sup>211</sup> Χρ. Πύρπασος, «Είνε πάλι της μόδας», ό. π.

<sup>212</sup> Βλ. στήλη θεαμάτων, εφ. *Θάρρος*, 18-26 Σεπ. 1937.

βαριετέ και του μουσικού θεάτρου Ντόριαν Ντρούλη [Θεόδωρος Ανδρουλής, 1905-1968], «ο περίφημος υπνωτιστής και πειραματιστής Οχανά Γιαγκόρ, [το] Ντούο Γιουβανώφ-Πέτροβιτς, ο τενόρος Σταυρόφσκυ κ. ά.».<sup>213</sup>

\*\*\*

Πριν κλείσουμε αυτό το κεφάλαιο θα πρέπει να αναφερθούμε σε ένα ακόμη ενδιαφέρον φαινόμενο που δεν αφορά τη Δραπετσώνα αποκλειστικά αλλά, ίσως, πρώτιστα: πρόκειται για παραστάσεις οργανωμένες για εργάτες και εργάτριες μεγάλων βιομηχανικών μονάδων της περιοχής οι οποίες δίνονταν συνήθως στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά από το Εργατικό Θέατρο Πειραιώς. Το τελευταίο αποτέλεσε μια από τις πρώτες προσπάθειες του μεταξικού καθεστώτος να χειραγωγήσει το λαϊκό θεατρικό κοινό προσφέροντάς του ‘υψηλή’ τέχνη.<sup>214</sup> Έτσι, στην πρεμιέρα του Εργατικού Θεάτρου, τον Οκτώβρη του 1937, το κοινωνικό δράμα *Μια ζωή ξαναρχίζει* του Πειραιώτη λογοτέχνη Νίκου Μαράκη παραστάθηκε για 800 εργάτες και εργάτριες των κλωστοϋφαντουργείων του Ν. Φαλήρου. Ακολούθησαν επαναλήψεις με διαφορετικό, αλλά πάντα εργατικό, θεατρικό κοινό. Στις 13 Νοε. 1937 δόθηκαν μια απογευματινή παράσταση για τους εργάτες της Στάνταρ και μια βραδινή για τους μαθητές της σχολής μηχανικών

<sup>213</sup> Χρ. Πύρπασος, «Είνε πάλι της μόδας», ό. π. και στήλη θεαμάτων εφ. *Τύπος και Θάρρος* 4-7 Αυγ. 1938. Γενικότερα για την ακμή του Βαριετέ εκείνη την εποχή βλ. Αθ. Σαράφης, «Ελληνες καλλιτέχναι εις τα θέατρα ποικιλιών», *Τύπος*, 1 Ιουλ. 1938.

<sup>214</sup> Βλ. και Πρακτικά Δημαρχιακής Επιτροπής Δήμου Πειραιώς, Συνεδρίαση υπ. αριθ. 518, 29 Οκτ. 1937 «Περί δωρεάν παραχωρήσεως του Δημοτικού Θεάτρου εις τον Καλλιτεχνικόν Διευθυντήν του Εργατικού Θιάσου Πειραιώς κ. Ν. Ι. Μαράκην δια 4 μορφωτικής υπέρ των εργατών παραστάσεων» (Ιστορικό Αρχείο Πειραιά). Ως γνωστόν, η πιο ολοκληρωμένη εκδήλωση του παραπάνω εγχειρήματος αποτέλεσε, λίγο αργότερα, το Άρμα Θέσπιδος. Βλ. Γλυτζουρή 2002: 29-39.

Ο Αρχιμήδης.<sup>215</sup> Δυο μέρες αργότερα, το έργο του Μαράκη παρακολούθησαν «αι εργάτριαι και οι εργάται της καπνοβιομηχανίας Παπαστράτου καθώς και το προσωπικόν των γραφείων».<sup>216</sup> Τέλος, έπειτα από πρωτοβουλία του Δημάρχου Κερατσινίου, η παράσταση επαναλήφθηκε στις 21 Ιαν. 1938 «χάριν του εργατικού, επαγγελματικού και βιοτεχνικού κόσμου της περιφέρειάς του γειτονικού Δήμου».<sup>217</sup>

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η συνεργασία των τοπικών εργοστασίων με το εγχείρημα της Εργατικής Εστίας, μια ακόμα πατερναλιστική πολιτική θεατρικής διασκέδασης της εργατικής τάξης σχεδιασμένη από την 4η Αυγούστου. Την άνοιξη του 1938 ο οργανισμός συγκρότησε θίασο που θα περιόδευε στις εργατικές συνοικίες (κατά το πρότυπο του Άρματος Θέσπιδος που περιόδευε στην ελληνική επαρχία).<sup>218</sup> Σ' ένα επόμενο στάδιο, η Εργατική Εστία έθεσε υπό την προστασία της τον θίασο του Εργατικού Θεάτρου.<sup>219</sup> Τέλος, τον Φλεβάρη του 1939 αποφασίστηκε η κρατικοποίηση των περιοδειών των αθηναϊκών θιάσων μέσω της Εργατικής Εστίας· αποφασίστηκε, δηλαδή, να δοθούν στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά «θεατρικά παραστάσεις από όλους τους αθηναϊκούς θιάσους προς ψυχαγωγίαν των εργατών» και με τιμές εισιτηρίων «ειδικώς δια τους εργάτας».<sup>220</sup>

Στο ίδιο περίπου πνεύμα κινήθηκαν και οι εκπολιτιστικές πολιτικές ορισμένων μεγαλοβιομηχάνων είτε ανεξάρτητα από το μεταξικό κράτος είτε σε συνεργασία μαζί του. Το εργοστάσιο Παπαστράτος – λίγα μόλις οικοδομικά τετράγωνα από τη Δραπετσώνα – οργάνωνε, μεταξύ άλλων καλλι-

<sup>215</sup> «Θεατρικό ρεπορτάζ», *Νέοι Καιροί*, 11 Νοε. 1937.

<sup>216</sup> «Θεατρικό ρεπορτάζ», *Νέοι Καιροί*, 15 Νοε. 1937.

<sup>217</sup> «Μια καλλιτεχνική μυσταγωγία. Η χθεσινή εξαιρετική παράσταση του Εργατικού Θεάτρου Πειραιώς», *Θάρρος*, 22 Ιαν. 1938.

<sup>218</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 7 Απρ. 1938 και 27 Μαΐου 1938.

<sup>219</sup> Ζ., «Το ρωμάντζο της Φανής. Η πρώτη του Εργατικού Θεάτρου Πειραιώς», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 22, 8 Οκτ. 1938, σ. 6.

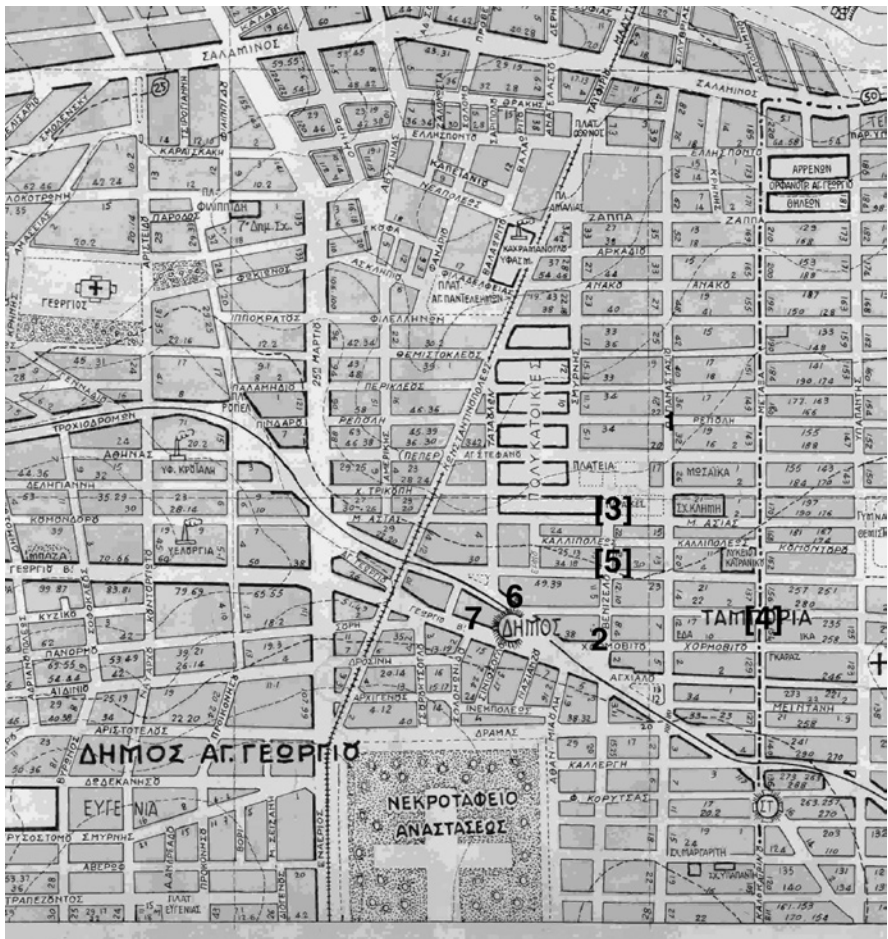
<sup>220</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 15 Φεβ. 1939.

τεχνικών εκδηλώσεων, και «παραστάσεις για το προσωπικό σ' ένα απ' τα θέατρα Ανδρεάδη, Βασιλικό». Στο παραπάνω πλαίσιο, η Κούλα Πράτσια μάθαινε «στις εργάτριες ρυθμική γυμναστική, χορούς κι' άλλα τέτοια». <sup>221</sup> Ακόμα πιο ενδιαφέρουσα ήταν η πρόσκληση «της Διευθύνσεως του Εργοστασίου Παπαστράτου» στη Λαϊκή Σκηνή του Κάρολου Κουν και του Γιάννη Τσαρούχη να παρουσιάσει τη δουλειά της στους εργαζόμενους της καπνοβιομηχανίας. Όντως, στις 17 Σεπ. 1936 ο θίασος «έδωσεν εις το προαύλιον του Εργοστασίου τα Παντρολογήματα του Γκόγκολ. Την παράστασιν παρηκολούθησε μετ' ενθουσιασμού ολόκληρον το προσωπικόν του Εργοστασίου». <sup>222</sup> Παρόμοια πολιτική καλλιέργειας της θεατρικής παιδείας των εργατών ακολουθούσε και η μεγαλύτερη βιομηχανική μονάδα της περιοχής, το εργοστάσιο Λιπασμάτων στη Δραπετσώνα· όπως το έθετε η αρμόδια διεύθυνση: «Πηγαίνουνε σε διάφορα θεάματα. Άλλα οργανώνει το εργοστάσιο κι άλλα η Εργατική Εστία. Πολύ συχνά το εργοστάσιο διαθέτει εισιτήρια για διάφορες παραστάσεις και τα μοιράζει δωρεάν στους εργάτες». <sup>223</sup> Καθώς το ζήτημα έχει, βέβαια, ενδιαφέρουσες ιδεολογικές προεκτάσεις θα επανέλθουμε σ' αυτό στο τελευταίο μέρος της εργασίας.

<sup>221</sup> Τ. Θεοδοσόπουλος, Α. Φραγκιάς, «Για τη μόρφωση και φυγαγωγία του εργάτη. Γ'. Μια έρευνα των Παρασκηνίων στο εργοστάσιο Παπαστράτος», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 89, 27 Ιαν. 1940, σ. 3, 6.

<sup>222</sup> «Παράστασις δια τους εργάτας», *Ακρόπολις*, 18 Σεπ. 1936. Σύμφωνα με τη στήλη θεαμάτων της ίδιας εφημερίδας, ο θίασος της Λαϊκής Σκηνης παρουσίασε το έργο και στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά στις 3 Οκτ. 1936.

<sup>223</sup> Θεοδοσόπουλος, Φραγκιάς, «Για τη μόρφωση...», ό. π.



**Χάρτης III.** Η θεατρική και κινηματογραφική πιάτσα των Ταμπουριών στο Μεσοπόλεμο αποτυπωμένη σε πολεοδομικό χάρτη του 1955 (<https://www.cityofathens.gr/istorikoarxheio/content/1955>). 1. Κιν/φος Παλλάς (Χ). 2. Θέατρο Ξύλας αργότερα Κιν/φος Λουξ (Θ). 3. Κιν/θέατρο Αθήναιον (Χ). 4. Κιν/φος Αίγλη (Θ). 5. Κιν/θέατρο Ορφεύς (Θ). 6. Κιν/θέατρο Φοίβος; (Χ). 7. Θέατρο Βαριετέ (Χρυσοστομίδα).



## Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ ΣΤΑ ΤΑΜΠΟΥΡΙΑ

### Τα πρώτα βήματα

Από ένα σημείο κι έπειτα, η εγκατάσταση των προσφύγων στην περιοχή γύρω από τα Ταμπούρια προσιδίαζε περισσότερο με την περίπτωση της Κοκκινιάς παρά της Δραπετσώνας. Μολονότι (σε αντίθεση με την Κοκκινιά) υπήρχε εδώ ένας πρώτος οικιστικός πυρήνας (ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα), η περιοχή δεν διέθετε ούτε σημαντικό πληθυσμό γηγενών ούτε κακή φήμη. Και εδώ είχαν προηγηθεί Αρμένηδες πρόσφυγες, που είχαν εγκατασταθεί στα χρόνια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου γύρω από το νέο νεκροταφείο της Ανάστασης. Ωστόσο, η περιοχή μεταμορφώθηκε σε συνοικισμό μετά το 1922· αρχικά, με αυτοσχέδιους οικισμούς μικρής κλίμακας και στη συνέχεια κάπως πιο οργανωμένα (Μπελαβίλας 2021: 337-39). Η απογραφή του 1928 έδινε ένα σύνολο 27.000 περίπου ψυχών κατανεμημένων σε έξι συνοικίες, εκ των οποίων οι σημαντικότερες ήταν τα Ταμπούρια (8.500) και η Ανάσταση (3.200). Στα Ταμπούρια παρατηρείται η πλειονότητα της οργανωμένης κρατικής δόμησης με πρόσφυγες κυρίως από την Πόλη και τη Σμύρνη ενώ την Ανάσταση κατοίκησαν κυρίως πρόσφυγες από τον Πόντο. Επίσης, η προσφυγική εγκατάσταση εδώ δεν χαρακτηριζόταν από τον υψηλό βαθμό αυθαιρεσίας και πυκνότητας της Δραπετσώνας. Η Ανάσταση και τα Ταμπούρια δεν ήταν παραγκουπόλεις. Όπως και η Κοκκινιά, η περιοχή άρχισε να αποκτά σχέδιο και δίκτυο υδροδότησης μετά το 1932 και έγινε ανεξάρτητος Δήμος το 1934 (ΕΙΕ/ΕΜΠ 2018: 166-68, Κυραμαργιού 2019: 185, 197). Τέλος, ακόμα πιο σημαντική για το θέμα μας ήταν η μικρή βελτίωση της συγκοινωνίας με το γειτονικό Πειραιά εξαιτίας της επέκτασης της γραμμής του τραμ μετά το 1936 που ένωσε το λιμάνι με το Πέραμα (Μπελαβίλας 2021: 199).

Η διαφορά με τη Δραπετσώνα ξεπροβάλλει ήδη από την πρώιμη θεατρική κίνηση στα Ταμπούρια. Εκδηλώθηκε το Νο-

έμβρη του 1927 όταν ο επιχειρηματίας Γ. Καλογιούος έκτισε «πολυτελέστατον θέατρον ωνομασθέν Αθήναιον». <sup>224</sup> Δεν έχουμε πληροφορίες για την ακριβή θέση του θεάτρου, γνωρίζουμε, ωστόσο, ότι φιλοξένησε το θίασο της πειραιώτισσας πρωταγωνίστριας Ανθής Δρόσου (γεν. 1892). <sup>225</sup> Στο συγκρότημα συμμετείχαν ηθοποιοί που είχαν εργαστεί σε θέατρα του Πειραιά και των συνοικισμών, όπως οι Μάρθα Κοντολέοντος, Σταύρος Κλέωπας και Ιβάν Νικολάιεφ, και οι πιο έμπειροι Ηλίας Θεοδώρου (γεν. 1881), Κωνσταντίνος Πολίτας (γεν. 1882) και Ευάγγελος Κουμαριώτης (γεν. 1837;). <sup>226</sup> Όπως φαίνεται, οι Μάρθα Κοντολέοντος, Σταύρος Κλέωπας και Ηλίας Θεοδώρου είχαν αποχωρήσει από το θίασο Χρυσοστομίδη στο Πασαλιμάνι και, σε συνεργασία με τους υπόλοιπους και κάποια νέα φιντάνια, ξεκίνησαν την κατάκτηση της Δύσης. <sup>227</sup> Δεν γνωρίζουμε αν η απόπειρα είχε επιτυχία αλλά

<sup>224</sup> «Σύντομα. Θέατρα Πειραιώς», *Το ελληνικόν θέατρον*, τχ. 53, 15 Δεκ. 1927.

<sup>225</sup> Η Ανθή Δρόσου (μαζί με τον σύζυγό της Ιωάννη) εμφανίζεται ως πρωταγωνιστικό στέλεχος του θιάσου Σπ. Παντόπουλου τουλάχιστον από το καλοκαίρι του 1912 στο θέατρο Διονυσιάδου και ως θιασάρχης, στο ίδιο θέατρο, τουλάχιστον από το επόμενο (Μπρεντάνου 2010: 507). Σύμφωνα με το δημοσίευμα του *Ελληνικού θεάτρου* (ό. π.), στο συγκρότημα συμμετείχαν οι: Ανθή Δρόσου, Σάσα Κυριακίδου, Χρύσα Γρηγορίου, Μάρθα Κοντολέοντος, Ανθή Βόδενα, Ε. Κουμαριώτη, Κ. Πολίτα, Ηλ. Θεοδώρου, Ε. Ξένος, Στ. Κλέωπας, Ι. Νικολάιεφ, Ιάκ. Καντώνης, Γ. Νικολόπουλος, Ζαχ. Χαλκούνης κ.ά.

<sup>226</sup> Σύμφωνα με τον Έξαρχο, ο Θεοδώρου είχε εργαστεί στον Πειραιά από τον χειμώνα του 1920/21 έως και το καλοκαίρι του 1922 στους θιάσους της Μαρίας Βεάκη, της Τιτίκας Σοφιάδου και των Ρούσσου-Προβελέγγιου (1997: 66-67). Τη σαιζόν 1929/30 τον συναντάμε στο Βαριετέ της Κοκκινιάς. Ο Κουμαριώτης εργάστηκε (μαζί με τα παιδιά του) στις αρχές της δεκαετίας του 1920 με τους θιάσους του Στέφανου Χρυσοστομίδη, της Τιτίκας Σοφιάδου και του Άγγελου Προβελέγγιου (Έξαρχος 1997: 86). Γνωρίζουμε ότι υπέγραψε ως μάρτυρας το συμβόλαιο με το οποίο ο Χρυσοστομίδης αγόρασε την εκμετάλλευση του θεάτρου Κεντρικόν στο Πασαλιμάνι τον Οκτώβρη του 1922 (Χρυσοστομίδης 1986: 38). Η κόρη του, Τασία Κουμαριώτου, ήταν πρωταγωνίστρια του θιάσου Χρυσοστομίδη στη Δραπετσώνα το καλοκαίρι του 1934 (Χρυσοστομίδης 2005: 47). Τέλος, ο Πολίτας γεννήθηκε στον Πειραιά και πρωτοεμφανίστηκε στη σκηνή το 1900 (Έξαρχος 1997: 144).

<sup>227</sup> Και οι τρεις εμφανίζονται ως μέλη του θιάσου Χρυσοστομίδη (*Το ελληνικόν θέατρον*, τχ. 52, 15 Νοε. 1927).

η σιωπή των πηγών, στη συγκεκριμένη περίπτωση, σημαίνει μάλλον ότι δεν είχε. Το «νεόδημητον θέατρον του κ. Γ. Καλογιουίου» το συναντάμε για μια ακόμα φορά, το Δεκέμβρη του 1927, να φιλοξενεί ερασιτεχνική παράσταση.<sup>228</sup> Στα επόμενα χρόνια χάνεται από τον χάρτη μας.

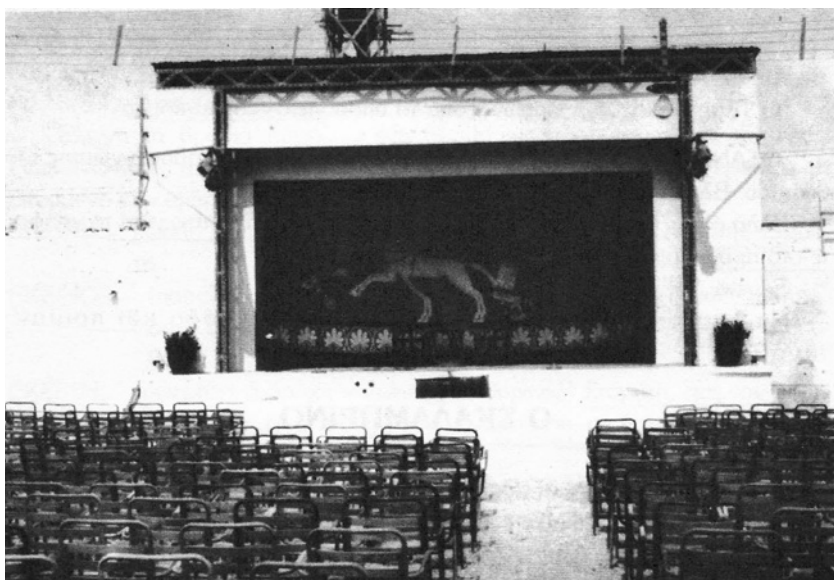
Δεν γνωρίζουμε εάν το Αθήναιον του Καλογιουίου σχετιζόταν με το υπαίθριο θεατράκι του Ξυλά το οποίο αναφέρει στις αναμνήσεις του ο Χρυσοστομίδης· το τοποθετεί στη γειτονιά της Ανάστασης, στην κεντρική πλατεία των Ταμπουριών· και, όπως ισχυρίζεται, λειτουργούσε ήδη, πριν από την εγκατάσταση του πατέρα του, δηλαδή, πριν το 1933: «Έπαιζε το θέατρο αυτό μόνο σαββατοκύριακα. Ο κόσμος ακόμη δεν μπορούσε να συντηρήσει ένα θέατρο που έδινε παραστάσεις καθημερινώς» (Χρυσοστομίδης 2005: 11, 51). Σύμφωνα με τον Χρυσοστομίδα, ο θίασος και η επιχείρηση ανήκαν σε μια πολύ ενδιαφέρουσα μορφή του πειραιϊκού θεάτρου: τον Παναγιώτη Παναγόπουλο που, εκτός από ηθοποιός και θιασάρχης, συνέθετε και θεατρικά έργα. Όταν το πανελλήνιο, σοκαρισμένο, συζητούσε επί μήνες την πολύκροτη δολοφονία του Αθανασόπουλου (αρχές του 1931), ο Παναγόπουλος δημιούργησε ένα σχετικό δράμα που παίχτηκε στο θέατρο του Ξυλά. Σύμφωνα πάντα με τον Χρυσοστομίδα, έκανε τόσο «καταπληκτικές πιένες» ώστε ο θιασάρχης-συγγραφέας αγόρασε σπίτι. Ο ίδιος πληροφοριοδότης αναφέρει ότι με το θίασό του έπαιζε συνήθως δικά του έργα. Είχε γράψει θεατρικό έργο με τίτλο *Αγία Βαρβάρα*, είχε διασκευάσει την *Γκόλφω*, την *Κυρά-Φροσύνη* ακόμα και την *Κάρμεν*. Μια αγγελία τιμητικής του ηθοποιού σε εφημερίδα του Πειραιά επιβεβαιώνει, κατά κάποιον τρόπο, τον Χρυσοστομίδα: στο εν λόγω δημοσίευμα ανακοινωνόταν «το έξοχον καινούργιο έργο του [Παναγόπουλου] *Μαρία η Μαγδαληνή*, εις πράξεις τρεις και εικόνας δέκα».<sup>229</sup> Στη διανομή της παράστασης του έργου για

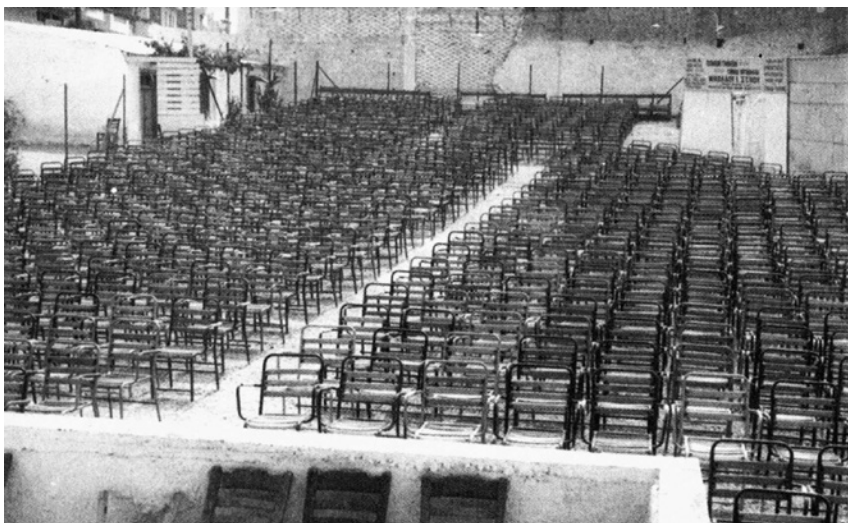
<sup>228</sup> «Μία προσφυγική θεατρική παράστασις», *Προσφυγικός Κόσμος*, 11 Δεκ. 1927.

<sup>229</sup> «*Μαρία η Μαγδαληνή*», *Θάρρος*, 18 Σεπ. 1940. Βλ. και «Τα θεάματα»,

τον Αθανασόπουλο που δημοσιεύει ο Χρυσοστομίδης συνα-  
ντάμε γνωστά ονόματα της πειραϊκής σκηνής και των εργατι-  
κών συνοικισμών της (Ειρήνη Κέλλερ, Χρύσα Κέλλερ, Πάνος  
Παναγόπουλος, Σταύρος Κλέωπας, Κούλα Λαμπάκη, Γιώρ-  
γος Πετράκης) ενώ σε άλλο σημείο αναφέρεται και η γνωστή  
σουμπρέτα της περιοχής Σεβασμία Παναγιωτοπούλου.

Όπως φαίνεται, κάποια στιγμή στη δεκαετία του 1930, το  
θεατράκι του Ξυλά μετατράπηκε στο θερινό κινηματογράφο  
Λουξ. Η μορφή του Παναγόπουλου, το γεγονός ότι ο θίασός  
του έδινε παραστάσεις μόνον τα Σαββατοκύριακα (όπως και  
το ότι το θεατράκι πέρασε εντελώς απαρατήρητο από τον  
Τύπο) συνηγορούν εμμέσως ότι, σε αντίθεση με την Κοκκινιά,  
στις αρχές της δεκαετίας του 1930, η θεατρική δραστηριότη-  
τα στα Ταμπούρια βρισκόταν ακόμα στα σπάργανα. Συνο-  
λικότερα, άλλωστε, ο εν λόγω προσφυγικός συνοικισμός βρι-  
σκόταν ακόμα σε μια αδιαμόρφωτη κατάσταση.





**Εικόνες 24 - 25.** Μεταπολεμικές φωτογραφίες της σκηνής και της πλατείας του Θεάτρου Βαριετέ (Χρυσοστομίδα) στα Ταμπούρια. Πηγή: Χρυσοστομίδης.

### Ο θίασος Χρυσοστομίδα

Η θεατρική κίνηση άρχισε να τσουλάει σε πιο στέρεες ράγες αφότου η εγκατάσταση των προσφύγων του συνοικισμού ακολούθησε κάποιο στοιχειώδη σχεδιασμό. Χρειαζόταν όμως κάποιος έμπειρος επιχειρηματίας που θα τις τοποθετούσε. Αν ο Σμυρνιός Μέρτικας αποτέλεσε την εμβληματική μορφή της θεατρικής ιστορίας της Κοκκινιάς, ο Πειραιώτης Στέφανος Χρυσοστομίδης στάθηκε η ανάλογη περίπτωση στα Ταμπούρια. Ίσως θα πρέπει να υπενθυμίσουμε στον αναγνώστη ότι και ο Χρυσοστομίδης έκανε μια αθέλητη, σχεδόν αναγκαστική, επανεκκίνηση στην καριέρα του. Τόσο ο ίδιος όσο και ο γιος του (επίσης ηθοποιός και 'διάδοχος' της επιχείρησης) αναφέρουν ότι λίγο-πολύ υποχρεώθηκαν να φύγουν από το Πασαλιμάνι επειδή δεν μπορούσαν να αντιμετωπίσουν τον ανταγωνισμό των βαριετέ.<sup>230</sup> Δεν είμαστε σε θέση να γνωρί-

<sup>230</sup> Το 1939, σε συνέντευξή του στο Νίκο Μαράκη, για λογαριασμό της εφημε-



ζουμε την έκταση του φαινομένου που περιγράφει ο Χρυσοστομίδης αν και υπάρχουν κάποιες σύμφωνες και σύγχρονες μαρτυρίες.<sup>231</sup> Σε κάθε περίπτωση, πατήρ και υιός Χρυσοστομίδης αντιμετώπιζαν τη μετακόμιση του θεάτρου τους ως αποτέλεσμα οικονομικής καταστροφής, «μια εξορία στο Κερατσίνι» (Χρυσοστομίδης 1986: 173, 79)· ως υποβάθμιση απ' το κέντρο της πειραϊκής θεατρικής ζωής στο περιθώριο μιας υπό διαμόρφωση προσφυγικής συνοικίας στα σύνορα με τη Δραπετσώνα.

Από αυτόν τον υποβιβασμό, όμως, προέκυψε μια σημαντική διαφορά σε σχέση με το παρελθόν: το 1932 ο Χρυσοστομίδης δεν αγόρασε μόνον την εκμετάλλευση μιας θεατρικής επιχείρησης – όπως είχε συμβεί δέκα χρόνια νωρίτερα στο Πασαλιμάνι. Εξαιτίας της νέας κατάστασης που διαμόρφωσε το προσφυγικό ζήτημα, τόσο στην αγορά γης όσο και στη θεατρική πελατεία, είχε τη δυνατότητα να είναι και θιασάρχης και θεατρώνης (κάτι που, κατά πάσα πιθανότητα, δεν κατόρθωσε ο Μέρτικας). Το καλοκαίρι του 1932, την εποχή που ανακοινώνονταν στον πειραϊκό Τύπο η μετατροπή του Κεντρικών σε γκαράζ, υπογράφονταν τα συμβόλαια αγοραπωλησίας ανάμεσα στο Δημ. Κατράκη ως πωλητή του οικοπέδου και στον Χρυσοστομίδα ως αγοραστή.<sup>232</sup> Το οικοπέδο που αγορά-

---

ρίδας Χρόνος, ο Στέφανος Χρυσοστομίδης υποστήριζε: «Ήρθαν οι ταραντέλες στο Πασαλιμάνι και άρχισε το κατακύλισμα του θεάτρου. Όταν μπορούσε κανείς μ' ένα ποτό μονάχα να παρακολουθεί νούμερα στο ύπαιθρο γιατί να 'ρθει στο δικό μου θέατρο όπου ήταν υποχρεωμένος να πληρώσει εισιτήριο;» (πρβλ. Χρυσοστομίδης 2005: 72-73).

<sup>231</sup> Πρόκειται για το υπαίθριο θεατράκι του καφενείου Αι Βερσαλλίαι του Γ. Κορωναίου (όπου μεταξύ άλλων εμφανιζόταν «ο Έλλην μεταμορφωτής κ. Γ. Χριστοδούλου») το Καφεζαχαροπλαστείο Πάνθεον του «ρέχτου συμπολίτου» Μάντη και το Σινέ-Βαριετέ Ολύμπια με εντυπωσιακά ακροβατικά νούμερα. Βλ. «Η ζωή που διαβαίνει. Dolley's Sisters - Γ. Χριστοδούλου», *Σφαίρα*, 9 Αυγ. 1929, «Η ζωή που διαβαίνει. Λαϊκαί τέρφεις», *Σφαίρα*, 22 Αυγ. 1928 και διαφημιστική καταχώρηση *Χρονογράφος*, 8 Ιαν. 1930. Για τον Χριστοδούλου βλ. Μαυρογένη 2010: 273-283.

<sup>232</sup> Για το Δημ. Κατράκη, γιατρό, μεγαλοκτηματία και δημοτικό σύμβουλο του Δήμου Πειραιά, βλ. Κουτελάκης-Φωσκόλου 1992: 117.

στηκε για να διαμορφωθεί σε θεατρική μάντρα βρισκόταν σε καλό σημείο κοντά στη συνοικία της Ανάστασης· μπορούσε να έχει πελατεία όχι μόνον τους Πόντιους της γειτονιάς αλλά και τους Πολίτες και τους Σμυρνιούς από τη διπλανή συνοικία των Ταμπουριών, ή ακόμα και πρόσφυγες που ζούσαν στην Ευγένεια, στην Ανάληψη, στο νότιο τμήμα της Αμφιάλης και, φυσικά, τη Δραπετσώνα. Το 1934, μάλιστα, ο θιασάρχης με το Θόδωρο Κεφαλόπουλο παρουσίασαν τη «χυμώδη» Ρένα Πασχαλίδου «με το καλλιτεχνικό όνομα Ρενέ Χανούμ, λόγω του μεγάλου προσφυγικού στοιχείου που υπήρχε στο Κερατσίνι» (Χρυσοστομίδης 1986: 137). Στα επόμενα χρόνια, ακριβώς δίπλα από το θέατρο Χρυσοστομίδα θα περνούσε το τραμ που συνέδεε τον Πειραιά με το Πέραμα προσφέροντας νέες δυνατότητες στην προσέλκυση της πελατείας.

Το θέατρο ξεκίνησε τις παραστάσεις του το Πάσχα του 1933. Σε αντίθεση με το παρελθόν της επιχείρησης στο Πασαλιμάνι (αλλά και σε αντίθεση με το Μέρτικα), ο Χρυσοστομίδης δεν συνήθιζε να κάνει «μεγάλες αλλαγές στη σύνθεση του θιάσου» (Χρυσοστομίδης 1986: 70). Διατηρούσε ένα σχετικά σταθερό πυρήνα συνεργατών: ο Θόδωρος Κεφαλόπουλος (σε θέση καλλιτεχνικού διευθυντή), ο χορευτής Ραμασώφ με το μπαλέτο του και οι Νίκος Γιαννούλης (1911-1992), Γιάννης Ισιγώνης ή Ισογώνης (1901-1944), Σταύρος Κλέωπας (1910-1988), Μήτσος Μονδέλος (γεν. 1903), Διονύσης Παλλικαρόπουλος (1903-1992), Γιάννης Χαλκιόπουλος (1903-1965), Χρύσα Δόξα (1898-1975), Χρυσούλα Κέλλερ, Ειρήνη Κέλλερ, Σεβασμία Παναγιωτοπούλου (γεν. 1904), Νίτσα Ρούσσου (γεν. 1893) κ.ά.

Αυτό δεν σημαίνει σε καμιά περίπτωση ότι η σύνθεση του θιάσου ήταν μόνιμη. Η κατάσταση όμως ήταν διαφορετική από εκείνη στον Πειραιά. Οι ηθοποιοί, όπως θα δούμε, έπρεπε να μένουν κοντά στον χώρο δουλειάς τους αφού, ακόμα και λίγο πριν την είσοδο της χώρας στον πόλεμο, όταν οι συγκοινωνίες είχαν κάπως βελτιωθεί, το να πάει κανείς στην Ανάσταση ισοδυναμούσε μ' ένα μικρό ταξίδι. Όταν, τον Αύγουστο του 1940, οργανώθηκε μια εορταστική παράσταση για το



Χρυσοστομίδη, οι Πειραιώτες δημοσιογράφοι, όπως δήλωναν, «εξεστράτευσαν έως εκεί πάνω» για να τιμήσουν τον παλαιμάχο ηθοποιό.<sup>233</sup> Αν και υπάρχει πολύ σοβαρό πρόβλημα τεκμηρίωσης για τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του θεάτρου στα Ταμπούρια, αυτό που έχει, τελικά, σημασία είναι πως το θέατρο είχε απήχηση στο κοινό της ευρύτερης περιοχής: από τα στοιχεία που διαθέτουμε, σε αντίθεση με το θέατρο του Ξυλά, οι παραστάσεις δίνονταν καθημερινά. Τη διαφορά που υπήρχε ανάμεσα στα λαϊκά θεάματα της Δραπετσώνας και το θέατρο Χρυσοστομίδη αισθάνθηκε ξεκάθαρα ένας νεαρός τότε θαμώνας των θεάτρων της περιοχής:

Σήμερα έμαθα ότι στα Ταμπούρια υπάρχει κι άλλο ένα θέατρο, του Χρυσοστομίδη. [...] Άλλος κάθομαι στα πρώτα καθίσματα. Αυτό το θέατρο δεν έχει καμιά σχέση με το άλλο που έχω πρωτοδεί. Διαθέτει μια μεγάλη σκηνή, φανταχτερά σκηνικά, ωραία καθίσματα, αλλά κι ορχήστρα. Γύρω γύρω είναι σπαρμένες μαργαρίτες, καλαμιώνες κι άλλα λουλούδια, καθώς και ήλιοι. Το κοινό παρακολουθεί ενθουσιασμένο. Ζω σ' ένα όνειρο. [...] Από τότε έγινα τακτικός θεατής του θεάτρου Χρυσοστομίδη (Ζαννίνο χ.χ. 23).

Στα χρόνια της 4ης Αυγούστου προστέθηκε και η επίσημη αναγνώριση του θεάτρου από το δήμαρχο του Αγ. Γεωργίου Κερατσινίου και το δήμαρχο Πειραιά για την προσφορά του στην «καλλιτεχνική ψυχαγωγία» των θεατών της περιοχής.<sup>234</sup>

<sup>233</sup> Μαρ., «Η χθεσινή τιμητική παράσταση εις το θέατρον Βαριετέ», *Σημαία*, 23 Αυγ. 1940.

<sup>234</sup> Μετά το τέλος της παράστασης ο τελευταίος «συνεχάρη θερμώς» τον παλαιμάχο «συμπολίτην, ηθοποιόν και θιασάρχην κ. Στέφ. Χρυσοστομίδη» («Ο κ. Μανούσκος εις τα συνοικιακά θέατρα», *Σημαία*, 16 Ιουλ. 1940). Σε τιμητική του θιασάρχη είχε στείλει την φιλαρμονική του Δήμου να παινίζει στην έναρξη της παράστασης (Χρυσοστομίδης 2005: 11).

## Κινηματοθέατρα

Στο μεταξύ, οι θεατρικές δραστηριότητες στα Ταμπούρια είχαν πυκνώσει μετά την αναβάθμιση του συνοικισμού σε ανεξάρτητο δήμο. Μία σημαντική εξέλιξη ήταν η αύξηση των χώρων για παραστάσεις αν και, στην πραγματικότητα, επρόκειτο για αύξηση των κινηματογράφων του συνοικισμού που στέγαζαν και παραστάσεις. Ο Χρυσοστομίδης αναφέρει ότι στο σινεμά Παλλάς παρουσίασε ακατάλληλο Αριστοφάνη για αντρικό κοινό (*Λυσιστράτη και Θεσμοφοριάζουσες*) ο θίασος του Μάνου (Χρυσοστομίδης 2005: 33). Στην ίδια αίθουσα, το Σεπτέμβρη του 1934, ένας περαστικός θίασος βετεράνων παρουσίασε μία έκτακτη «καλλιτεχνική» παράσταση με τους *Ληστές του Σίλερ* και μια «μονόπρακτη κωμωδία με τον αμίμητον κωμικόν Χριστάκην»<sup>235</sup> πρόκειται, προφανώς, για το λαοφιλή *Χρηστάκη Αραβαντινό* που εμφανιζόταν και στο θέατρο του Ξυλά. Το θεατράκι φαίνεται πως είχε ήδη μετατραπεί στο θερινό σινεμά Λουξ, όταν ο Αραβαντινός, γύρω στα 1937, έδινε παραστάσεις με τον επίσης πετυχημένο κωμικό Μάρκο Λύρα (γεν. 1912).<sup>236</sup> Καθώς πρόκειται για το θίασο με τον οποίο συνδέεται το ντεμπούτο του χορευτή Ζαννίνο στη σκηνή, διαθέτουμε λίγες λεπτομέρειες από τις δημοσιευμένες αναμνήσεις του. Γνωρίζουμε, για παράδειγμα, ότι το 1938 ο θίασος του Αραβαντινού έδινε παραστάσεις σε άλλο χώρο της συνοικίας της Ανάστασης που, κατά πάσα πιθανότητα, ήταν (ή επρόκειτο να γίνει) ο θερινός κινηματογράφος Ορφεύς.<sup>237</sup>

<sup>235</sup> Η παράσταση δόθηκε «προς τιμήν του παλαιμάχου δραματικού ηθοποιού κ. Νικολάου Αλεξίου [γεν. 1884] με το αριστούργημα του Σίλλερ *Λησταί*». Στην παράσταση εμφανίστηκαν και «οι παλαιμάχοι επίσης ηθοποιοί [Ευάγγελος] Κουμαριώτης και [Ιονύσιος] Βενιέρης [γεν. 1869]».

<sup>236</sup> Ζαννίνο χ.χ.: 25-26. Ο Λύρας εμφανιζόταν το 1930 στο θεατράκι της Φρεαττύδας και το 1932 στο θίασο της Τιτίκας Σοφιάδου επίσης στη Φρεαττύδα. Τελικά, εγκατέλειψε το θέατρο και έγινε εργοστασιάρχης παιχνιδιών.

<sup>237</sup> Βρισκόταν στην «οδό Βενιζέλου, λίγο πριν φτάσεις στα λουτρά του Παλατζιάν» (Ζαννίνο χ.χ.: 28). Βλ. Κουτελάκης-Φωσκόλου 1992: 270. Ο κινηματογράφος, σύμφωνα με τον Γαϊτάνο, λειτούργησε το 1938 (2016: 435). Οι πρώτες τεκμηριωμένες προβολές που κατέγραψε η παρούσα έρευνα πραγμα-

Και ότι στις 10 Σεπ. 1938 ο ‘διονυσιασμένος’ Ζαννίνο χόρευε για πρώτη φορά πάνω σε παλκοσένικο σ’ ένα νούμερο με τίτλο «Ρώσικος γάμος».

Κατά τη διάρκεια της ίδιας καλοκαιρινής σαιζόν, ο επίσης διακεκριμένος κωμικός της αυτοσχέδιας κωμωδίας Φάνης Σταθόπουλος (1898-1972) αποχώρησε από το θίασο του Στέφανου Χρυσστομίδη, συγκρότησε δικό του θίασο και «τον εγκατέστησε το υπόλοιπο καλοκαίρι στον κινηματογράφο Ορφεύς στην οδό Βενιζέλου» (Χρυσστομίδης 1986: 143, 167). Δεν είμαστε, βέβαια, σε θέση να γνωρίζουμε εάν ο Σταθόπουλος προέβη σ’ αυτήν την κίνηση για «αντίποινα», όπως ισχυρίζεται στα απομνημονεύματά του ο γιος του θιασάρχη. Η πρωτοβουλία του όμως προδίδει ενδεχομένως ότι είχε διαμορφωθεί πλέον μια θεατρική πιάτσα ικανή να στηρίξει περισσότερους θιάσους, έστω κι αν επρόκειτο για μικρά συγκροτήματα λαϊκής αυτοσχέδιας κωμωδίας. Τον Αύγουστο της επόμενης χρονιάς (1939), στον Ορφέα πάλι, εμφανίστηκε δραματικός θίασος με πρωταγωνίστρια τη Νίτσα Αφεντάκη (γεν. 1914).<sup>238</sup>



**Εικόνα 26.** Πηγή: *Νέοι Καιροί*  
(Πειραιά) 25 Μαρ. 1930.

τοποιήθηκαν το καλοκαίρι του 1939.

<sup>238</sup> Στο συγκρότημα συμμετείχαν επίσης η Φωφώ Γραικού[ση;] και η Ρωμάιου καθώς και οι Χρέλιας, Μελέτης (;) Ρούσσοι, Γεώργιος (;) Βλαχόπουλος, Γιώργος Βενέτης κ.ά. Ο θίασος ξεκίνησε τις παραστάσεις του με τη *Γκόλφω* (Τύπος, 5 Αυγ. 1939).

Όλα τα παραπάνω στοιχεία προδίδουν ότι ο χαρακτήρας της θεατρικής ζωής στα Ταμπούρια θύμιζε λιγότερο εκείνον της Κοκκινιάς και περισσότερο το λαϊκό θέατρο του Πειραιά και των εργατικών συνοικιών του. Αλλά και οι ίδιοι οι χώροι των παραστάσεων (το Παλλάς, το Λουξ, ο Ορφεύς) πρόδιδαν έναν πιο λαϊκό χαρακτήρα καθώς ήταν πρώτιστα σινεμά που φιλοξενούσαν περιστασιακά μικρούς θιάσους. Αυτό το φαινόμενο, ότι δηλαδή το σινεμά πλέον στεγάζει το θέατρο, έχει, βέβαια, τη σημασία του για την αλματώδη ανάπτυξη του κινηματογράφου στην περιοχή. Με την πύκνωση πάντως των λαϊκών παραστάσεων εμφανίστηκε μια ακόμα μάντρα αφιερωμένη όμως όχι στην έβδομη τέχνη αλλά στην τέχνη του θεάτρου. Τον Ιούλη του 1937, λοιπόν, συναντάμε για πρώτη φορά στη στήλη θεαμάτων το θεατράκι Ζέφυρος – απέναντι από το χαμάμ του Αρμένιου Παλατζιάν στην Ανάσταση. Στο θέατρο έδινε παραστάσεις τότε «ο γνωστός και αμίμητος караγκιοζοπαίκτης Κώστας Δισλούδης» γνωρίζουμε, μάλιστα, ότι ξεκίνησε τις παραστάσεις του στο «δροσόλουστον κέντρον» στις 16 Ιουν. «με το πατριωτικόν έργον *Η φλογέρα του Γέρω-Δήμου*» και τις ολοκλήρωσε στις 4 Αυγούστου.<sup>239</sup> Στο διάστημα από τις 5 Αυγ. έως τις 15 Σεπ. 1937 τον διαδέχτηκε ο Αθηναίος караγκιοζοπαίκτης Τόλιας.<sup>240</sup> Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία που έδωσε το 1940 ο μηχανικός του θεάτρου Ζέφυρος στο Γιάννη Σιδέρη, το θεατράκι στέγασε καλλιτέχνες του Θεάτρου Σκιών και την επόμενη σαιζόν, ενώ το καλοκαίρι του 1939 στη σκηνή του «έπαιζε βαρετέ».<sup>241</sup> Όταν, μάλιστα, δόθηκαν οι παραπάνω πληροφορίες, σωζόταν

<sup>239</sup> «Θεάματα», *Θάρρος*, 15 και από 17 Ιουλ. έως και 4 Αυγ. 1937.

<sup>240</sup> «Θεάματα», *Θάρρος*, από 5 Αυγ. έως και 15 Σεπ. 1937. Για τον Τόλια βλ. και την ανακοίνωση της Ανθής Χοτζάκογλου, «Εξ αγχιστείας συγγένειες στο ελληνικό θέατρο σκιών (Καραγκιόζη): *Η ωραία του Πέραν και Ο επαίτης της Σταμπούλ*» στα πρακτικά του συνεδρίου *Το Κωνσταντινουπολίτικο και το Μικρασιατικό θέατρο έως το 1922*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 12-15 Οκτ. 2022 (υπό έκδοση).

<sup>241</sup> Σιδ., «Μια Κυριακή πολύ αλλοιώτικη. Το άγνωστο θέατρο», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 120, 31 Αυγ. 1940, σ. 6. Βλ. και Λεμός 1989: 35-36.

από την περίοδο που το θέατρο φιλοξενούσε τις περιπέτειες του Καραγκιόζη «το απάνω μέρος» της σκηνής που είχε «ζωγραφισμένα κατά τρόπο παλαιό, βελούδινα χρυσοπάρυφα, κυματιστά παραπετάσματα».<sup>242</sup> Ας σημειώσουμε, τέλος, κάτι τελευταίο αλλά όχι λιγότερο σημαντικό: όταν, ως θεατρικός ρεπόρτερ, ο νεαρός Σιδέρης, επισκέφτηκε για πρώτη φορά την περιοχή, δεν μπορούσε να κρύψει τον ενθουσιασμό του για τη ζωντάνια των διασκεδάσεων της προσφυγικής συνοικίας: «πιο κάτω είνε κι εν' άλλο θέατρο, του παλαιάμαχου του Χρυσοστομίδη. Πρέπει να το δω κι αυτό. Ξεκινάω λοιπόν. Τι κόσμος! Τι κίνηση! Κινηματογράφοι, ωδικά κέντρα, πυγμαχικοί αγώνες!».<sup>243</sup>

### Ένα θέατρο τέχνης για τον λαό στα Ταμπούρια

Αφήσαμε για το τέλος αυτής της ενότητας μια κάπως αναπάντεχη πρωτοβουλία νέων καλλιτεχνών της σκηνής που ούτε κατάγονταν ούτε σχετίζονταν με τον προσφυγικό και εργατικό κόσμο του νεόκοπου δήμου Αγ. Γεωργίου Κερατσινίου. Την εξετάζουμε χωριστά σ' αυτό το τελευταίο κεφάλαιο όχι μόνον επειδή σημειώθηκε στα τέλη της περιόδου που εξετάζουμε, δηλαδή λίγο πριν την είσοδο της χώρας στον πόλεμο, αλλά, κυρίως, επειδή παρουσιάζει πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά από όλα τα εγχειρήματα που έχουμε εξετάσει ως τώρα.

<sup>242</sup> Σιδέρης, «Μια Κυριακή...», ό. π. Τις πληροφορίες του Σιδέρη εμπλουτίζει ο Λεμός: «Τούτος ο μαντρότοιχος είχε μέσα του κι άλλες σπουδαίες εκπλήξεις. Ένα πατάρι παράγκας και πάνω του κουρελιασμένα υπολείμματα από μπερντέ του καραγκιόζη. Γύρω από την υποτιθέμενη αυτή σκηνή παρατήρησα, εδώ κι εκεί, ξεθωριασμένα ίχνη από καραγκιοζίστικες φιγούρες. Μα το πιο ωραίο ήταν η παραστατική ζωγραφική απεικόνιση του γνωστού λαϊκού θρύλου της Γοργόνας και του Μεγαλέξανδρου, στο κάτω μέρος του παλκοσένικου» (1989: 36). Τέλος, και ο Αλέκος Χρυσοστομίδης αναφέρει ότι νοίκιαζαν και το δικό τους θέατρο «σε διάφορους Καραγκιοζοπαίχτες» αλλά δεν δίνει συγκεκριμένες πληροφορίες (2005: 73).

<sup>243</sup> Σιδέρης, «Μια Κυριακή...», ό. π.

Πρωτεργάτης της προσπάθειας ήταν ο Πειραιιώτης ηθοποιός Αδαμάντιος Λεμός (1916-2006). Συστηματικός θαμώνας των θεάτρων της Φρεαττύδας στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και τις αρχές της δεκαετίας του 1930, είχε ως θεατρικά του ινδάλματα ηθοποιούς τα ονόματα των οποίων έχει ξανασυναντήσει ο αναγνώστης αυτού του βιβλίου: την Τιτίκα Σοφιάδου, τον Θόδωρο Κεφαλόπουλο, τον Αντώνη Σάνδη, την Τασία Κουμαριώτου, την Γκόλφω Μπίνη, τη Σεβασμία Παναγιωτοπούλου κ.ά. (Λεμός 1989: 14-15). Παράλληλα, όμως, ο Λεμός είχε έρθει σε επαφή με αστούς καλλιτέχνες και διανοούμενους της πόλης και φοιτούσε στη δραματική σχολή του Πειραιϊκού Συνδέσμου (παράλληλα μ' εκείνη των ραδιοτηλεγραφητών που απαιτούσε η οικογένεια). Το 1939 απέκτησε δίπλωμα της δραματικής σχολής του Εθνικού Ωδείου (υπό τη διεύθυνση του Κουνελάκη).<sup>244</sup> ως μέλος ενός πειραιϊκού παιδικού θιάσου έκανε τις πρώτες εμφανίσεις του στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά και, στη συνέχεια, συνεργάστηκε με σχήματα του Κουνελάκη και του Λίνου Καρζή.<sup>245</sup>

Η κρίσιμη για τα δικά μας ενδιαφέροντα στιγμή του Λεμού ήρθε την άνοιξη του 1940 όταν, μαζί με μια ντουζίνα περίπου ηθοποιούς, συγκρότησε το θίασο Νεοελληνική Σκηνή.<sup>246</sup> Σε αντίθεση με τους αμόρφωτους λαϊκούς θεατρίνους της πειραιϊκής πιάτσας που έχουμε δει ως τώρα, πρόσφυγες ή γηγενείς, τα περισσότερα στελέχη της Νεοελληνικής Σκηνής ήταν διπλωματούχοι δραματικών σχολών (του Βασιλικού Θε-

<sup>244</sup> «Η κίνησης εις το θέατρον», *Τύπος και Σημαία*, 18 Απρ. 1939. Βλ. και «Πρώτον βραβείον δραματικής εις Πειραιώτην καλλιτέχνην», *Θάρρος*, 16 Μαΐου 1939.

<sup>245</sup> «Μαθητική παράστασις» *Σημαία*, 8 Μαΐου 1940, Λεμός 1989: 5, 21-24.

<sup>246</sup> Νίκος Ευθυμίου (1917-), Φάνης Καμπάνης (1916), Γιάννης Μαρινάκης (1903), Πέτρος Ντούγκας (1906), Γιάννης Φύριος (1914), Λέλα Αγαπητού (1914-1946), Μαίρη Γιατρά (1915-1989), Σούλα Δημητρίου (1917-1988), Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου (1893-1972), Λολότα Φιντάνη (1905-1965) και Μαρία Γιαννακοπούλου (1918-1967). Αργότερα προστέθηκαν και οι Γιάννης Αργύρης (1918-1993), Μιχάλης Μάστορας (1910) και Κώστας Μπαλαδήμας (1909-1988).



άτρου, του Καραντινού και των Ωδείων). Κάποια από αυτά τα φιντάνια είχαν μόλις ντεμπουτάρει σε αθηναϊκούς θιάσους βουλευβάρτου (Κοτοπούλη, Κατερίνας, Αργυρόπουλου, Αλί-κης)· κάποια άλλα ήταν προσηλωμένα σε καλλιτεχνικότερα ιδανικά δίπλα σε σκηνοθέτες όπως ο Κουνελάκης, ο Καρζής και ο Κάρολος Κουν. Ο Φάνης Καμπάνης ήταν, μάλιστα, ο Τροφίμωφ και η Μαίρη Γιατρά ήταν η Βάρια στην εμβληματική παράσταση του *Βυσσινόκηπου* (1939) σε σκηνοθεσία του Κουν.<sup>247</sup> Η ίδια παράσταση είχε παίξει καθοριστικό ρόλο και στην επαγγελματική και καλλιτεχνική διαμόρφωση του Λεμού.<sup>248</sup> Δραματικές σχολές, αναβίωση αρχαίας τραγωδίας, Τσέχωφ, καταστάσεις, ζητήματα και πρόσωπα που δεν τα έχουμε θίξει στην εργασία μας επειδή ακριβώς συνέβαιναν σε άλλο γαλαξία.

Όπως όλα δείχνουν, οι ενθουσιώδεις αυτοί νέοι είχαν πάρει την απόφαση να γυρίσουν την πλάτη τους στη θεατρική ζωή του κέντρου και να προσφέρουν καλλιτεχνικό ρεπερτόριο πρόζας στους συνοικισμούς. Αναζητούσαν, λοιπόν, στέγη για τα καλλιτεχνικά τους όνειρα «στις απομακρυσμένες συνοικίες της Αθήνας και στα εργατικά και προσφυγικά ‘γκέτο’ του Πειραιά» (Λεμός 1989: 35)· κάπως έτσι καταλήξανε στο θεατράκι Ζέφυρος στα Ταμπούρια, τον περιμαντρωμένο χώρο 400 το πολύ θέσεων στη συνοικία της Ανάστασης, που, όπως είπαμε, είχε φιλοξενήσει έως τότε Καραγκιόζη και Βαριετέ. Ο Αρμένης θεατρώνης πληροφόρησε το Λεμό ότι είχε σκοπό να κάνει το Ζέφυρο «κανονικό θέατρο, ξέρεις, βαριετέ ... με καφεσαντανίστες και θεατρίνους» αλλά δε διέθετε σχετικά κεφάλαια (Λεμός 1989: 36). Η δήλωση του θεατρώνης έρχεται να επιβεβαιώσει τις διαπιστώσεις μας για το είδος του θεάτρου που καλλιεργούνταν στην περιοχή αλλά και το χάσμα του τελευταίου από τους νεαρούς σταυροφόρους της

<sup>247</sup> Πλ. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, σελ. 60.

<sup>248</sup> Λεμός 1989: 25-35. Βλ. επίσης συνέντευξη του Λεμού στην εκπομπή *Περισκόπιο* της ΕΡΤ (1986) <https://archive.ert.gr/69835/> (24/12/2022).



τέχνης που εφορμούσαν για τον εκπολιτισμό των προλετάριων προσφύγων και γηγενών της εργατικής συνοικίας. Τελικά, θιασάρχης και θεατρώνης δώσανε τα χέρια, συμφωνώντας, μάλλον σιωπηλά, ότι ανάμεσά τους υπήρχε «βάθος αμέτρητο» (Λεμός 1989: 38). Διότι, οι διπλωματούχοι ηθοποιοί είχαν άλλη άποψη για το «κανονικό θέατρο». Όπως θυμόταν αργότερα ο Λεμός,

ουσιαστικά η περιοχή ήτανε παρθένα. Ζήτημα αν στους δέκα ανθρώπους, οι δυο είχανε ποτέ δει κανονικό θέατρο, εκτός από κινηματογράφο, καρνακιόζη και βαριετέ της κακιάς ώρας, σαν αυτό που λειτουργούσε πεντακόσια περίπου μέτρα από δω, στην άλλη πλατεία, που περνάει το τρενάκι του Αγίου Γεωργίου-Περάματος. Το θέατρο Ποικιλιών του παλαίμαχου Χρυσοστομίδη (ό. π., 36).

Ο θίασος ξεκίνησε τις παραστάσεις του την 1η Ιουνίου του 1940 και συνέχισε καθ' όλη τη διάρκεια της σαιζόν (τουλάχιστον έως τις 29 Σεπτεμβρίου). Δεν έχουμε καθαρή εικόνα της ανταπόκρισης που είχε στο κοινό της συνοικίας. Γενική εντύπωση πάντως είναι ότι, τουλάχιστον τις πρώτες βδομάδες, οι παραστάσεις δεν πήγαν καλά.<sup>249</sup> Οι πηγές επιβεβαιώνουν επίσης πως εκείνοι που ανταποκρίθηκαν στο καλλιτεχνικό προσκλητήριο ήταν διανοούμενοι και καλλιτέχνες παρά «την μακρυνή εκστρατεία» που έπρεπε να κάνουν

<sup>249</sup> Σε αυτή τη διαπίστωση συνηγορούν τόσο η αγορά 400 εισιτηρίων και η υποστήριξη από το Δήμαρχο Αγ. Γεωργίου Κερατσινίου (Λεμός 1989: 41-42) όσο και κάποια δημοσιεύματα εφημερίδων που διαφήμιζαν την προσπάθεια και προσκαλούσαν τους αναγνώστες τους να ταξιδέψουν ως την Ανάσταση για να στηρίξουν το εγχείρημα. Όταν «άναψαν τα φώτα της εξώθυρας και μοιράστηκαν τα πρώτα φέι-βολάν», αναφέρει χαρακτηριστικά ο Μαράκης, «οι θεαταί που προσήγγισαν το γκισέ ήταν μετρημένοι στα δάχτυλα. Πήγανε μάλλον για να ειρωνευθούν και να πειράξουν. Είχανε την υποψία στα μάτια και την αμφιβολία στα πρόσωπα...» (Νίκος Ι. Μαράκης, «Ένα θέατρο τέχνης σε μια πειραϊκή συνοικία. Η Νεοελληνική Σκηνή», *Σημεία*, 28 Ιουν. 1940). Βλ. επίσης Νίτσα Φιντικόγλου, «Γράμματα προς τα Παρασκήνια», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 109, 15 Ιουν. 1940, σ. 2.

«εις την απόμερη αυτή συνοικία του Πειραιώς».<sup>250</sup> Ο Λεμός αναφέρει στις αναμνήσεις του τους Πειραιώτες καλλιτέχνες και διανοούμενους Χρήστο Λεβάντα, Νίκο Χατζίνη και Μελή Νικολαΐδη· από την Αθήνα ήρθαν ο Γιάννης Ρίτσος, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Αντώνης Γιαννίδης καθώς και άλλοι που «διάβασανε, μάθανε για τον πειραματισμό μας και κατέβηκαν στα Ταμπούρια για να μας δουν» (1989: 44)· τέλος, ο Γιάννης Σιδέρης δημοσίευσε ένα σημαντικό εκτενές άρθρο στα *Παρασκήνια*.<sup>251</sup>

Τα πράγματα στη συνέχεια δεν εξελίχθηκαν τόσο ρόδινα. Ο Λεμός αποχώρησε στα μέσα Ιουλίου καθώς δέχτηκε πρόταση να εργαστεί στο θίασο Κοτοπούλη. Το συγκρότημα συνέχισε «με κύριους στυλοβάτες και πρωταγωνιστές» τον Ευθυμίου και τη Γιατρά αλλά «χωρίς πια τον πρώτο εκείνον πυρετό του ενθουσιασμού» (Λεμός 1982: 50). Από τα τέλη του Ιούλη άρχισαν οι υποχωρήσεις σε λαϊκό ρεπερτόριο ενώ στις αρχές του επόμενου μήνα η διεύθυνση πέρασε στα χέρια του Πέτρου Ντούγκα.<sup>252</sup> Όταν ο Λεμός επισκέφθηκε τον θίασο, η Γιατρά ομολόγησε «κουρασμένη και με πολλή θλίψη» ότι η δουλειά είχε γίνει «σκέτη ρουτίνα» (Λεμός 1982: 50). Το πεσμένο ηθικό συμπορευόταν με τη σωματική κόπωση, καθώς ο παράγοντας της απομόνωσης της προσφυγικής συνοικίας δεν αφορούσε μόνον τους θεατές αλλά και τους ηθοποιούς. Σε αντίθεση με τους Πειραιώτες συναδέλφους τους, οι ηθοποιοί της Νεοελληνικής Σκηνης, μετά από κάθε βραδινή παράσταση ήταν αντιμέτωποι με το πρόβλημα της συγκοινωνίας.<sup>253</sup> Παρ' όλα αυτά, ο θίασος των νεαρών ιδεαλιστών δι-

<sup>250</sup> Μαράκης, «Ένα θέατρο τέχνης», ό. π.

<sup>251</sup> ΣΙΔ. [= Γιάννης Σιδέρης], «Μια Κυριακή πολύ αλλοιώτικη», ό. π.

<sup>252</sup> Π. Βόρειος, «Αγάπη μετ' εμποδίων, Χρ. Πύρπασου - Λ. Λυμπεριάδη», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 116, 3 Αυγ. 1940, σ. 2.

<sup>253</sup> Εάν η παράσταση δεν ξεκινούσε καθυστερημένα, έπρεπε να πάνε «με τα πόδια τρία χιλιόμετρα περίπου πορεία ως τον ηλεκτρικό σταθμό» καθώς τα δρομολόγια σταματούσαν στις δώδεκα (Μαράκης, «Ένα θέατρο τέχνης», ό. π.). Εάν υπήρχε καθυστέρηση (το πιο σύνηθες), ο θίασος είτε «ξέμενε στον Πειραιά» είτε ανηφόριζε την «ερμηική οδό Πειραιώς, ώσπου να μας πάρει

έθετε, όπως φαίνεται, αξιοθαύμαστες αντοχές. Στα μέσα του Σεπτεμβρη τέθηκε «υπό την νέαν διεύθυνσιν του εκλεκτού καλλιτέχνου κ. Νίκου Ευθυμίου και της συμπαθούς τραγωδού δεσποινίδος Μαίρης Γιατρά».<sup>254</sup> Προγραμματίζε, μάλιστα, να συνεχίσει τις παραστάσεις του (άγνωστο όμως με τι είδους ρεπερτόριο) στα Ταμπούρια το δύσκολο χειμώνα του 1940/1. Αυτή τη φορά σκόπευε να στεγαστεί στον Φοίβο, έναν ακόμα κινηματογράφο της συνοικίας (μετά το Παλλάς, το Λουξ και τον Ορφέα) που φιλοξενούσε την πλανόδια θεατρική τέχνη.<sup>255</sup>

## ΛΙΓΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΓΙΑ ΑΛΛΕΣ ΠΕΡΙΟΧΕΣ

Όπως έχουμε αναφέρει, οι πρόσφυγες κατευθύνθηκαν και σε εργατικές περιοχές του Πειραιά που κατοικούνταν ήδη από παλαιότερα μεταναστευτικά κύματα. Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, όσο κρυσταλλωνόταν ο βιομηχανικός χαρακτήρας του λιμανιού, άλλο τόσο αναπτύσσονταν στην περιφέρειά του κι άλλες εργατικές συνοικίες: η Γούβα του Βάβουλα, τα Καμίνια, η Παλιά Κοκκινιά και, δυτικότερα, τα Μανιάτικα κι η Αγιά-Σοφιά. Όταν λοιπόν, στις παραπάνω περιοχές, εγκαταστάθηκαν πρόσφυγες μετά το 1922 η κατάσταση επιδεινώθηκε τραγικά. Παρ' όλα αυτά, ούτε και εδώ έλλειψε η διάθεση για θεατρικές διασκεδάσεις. Η μόνη γνωστή σε μας πρωτοβουλία δημιουργίας θεάτρου στην Αγιά Σοφιά ήταν εκείνη του Μέρτικα. Η Αγιά Σοφιά διέθετε επίσης το σινεμά Ιντεάλ και λίγο αργότερα απέκτησε το κινηματοθέατρο Καλιφόρνια (βλ. επόμενο κεφάλαιο) στο οποίο έδιναν παραστάσεις συνοικιακοί θίασοι, όπως εκείνος του Θόδωρου Κεφαλόπουλου το 1940.<sup>256</sup> Στην πραγματικότητα, το σινεμά φιλοξενούσε μια μεγάλη ποικιλία θεαμάτων· την ίδια χρονιά

---

κανένα καμιόνι που ανέβαινε προς την Ομόνοια» (Λεμός 1982: 43).

<sup>254</sup> «Εις το θέατρον Ζέφυρος», *Θάρρος*, 12 Σεπ. 1940.

<sup>255</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 27 Οκτ. 1940.

<sup>256</sup> «Η Γκόλφω», *Σημαία*, 22 Ιουν. 1940.

εμφανίστηκε Τούρκος φακίρης «εις δύο εκτάκτους παραστάσεις» με πρόγραμμα που περιλάμβανε «εξαιρετικά πειράματα και θαυμάσια νούμερα». <sup>257</sup> Τέλος, από τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, «εις το Καλλιφορνιακόν ριγκ της αγίας Σοφίας» διεξάγονταν και παλαιστικοί αγώνες «δια το πανελλήνιον επαγγελματικόν πρωτάθλημα». <sup>258</sup>

Τα Καμίνια ήταν η μία από τις δύο πιο «εκτεταμένες φτωχογειτονιές» (η άλλη ήταν το Γκάτζι) που υπήρχαν στην ευρύτερη περιοχή της πρωτεύουσας στις αρχές του 20ού αιώνα· ήταν, δηλαδή, ήδη ένας θύλακας ανθρώπινης εξαθλίωσης σε μια εποχή που «το προλεταριάτο ήταν ολιγάριθμο και το βιομηχανικό τοπίο ήταν ακόμη αποκεντρωμένο». <sup>259</sup> Σημαντικός προσφυγικός οικισμός ήταν εδώ η πυκνοκατοικημένη περιοχή του Απόλλωνα (στα σύνορα με το Ρέντη) που φαίνεται πως διέθετε κάποιου είδους κοινωνική ζωή (ΕΙΕ/ΕΜΠ 2018: 162). Το 1928 απογράφηκαν στα Καμίνια γύρω στους 12 χιλιάδες κάτοικοι - αριθμός διόλου ευκαταφρόνητος. <sup>260</sup> Σε δημοσιευμένο κατάλογο καταστημάτων της περιοχής δεν εμφανίζεται όμως ούτε ένα κέντρο διασκέδασης (πέρα από τα συνήθη καφενεία και κρασοπουλειά). <sup>261</sup>

Κατά πάσα πιθανότητα, η κατάσταση αυτή δεν άλλαξε στα επόμενα χρόνια. Μόλις προς το τέλος της δεκαετίας του 1930 θα πρέπει να λειτούργησαν το σινεμά Λουξ και το Θέατρο του Λαού. Συγκεκριμένα, το 1939 έχουμε μια έμμεση

<sup>257</sup> «Ο Κιαμήλ Βέης», *Σημεία*, 19 Οκτ. 1940.

<sup>258</sup> Θάνος Ν. Μεταξάς, «Ο χθεσινός δραματικός αγών», *Χρονογράφος*, 16 Αυγ. 1932.

<sup>259</sup> Λεοντίδου 2013: 81-82, 128. Πέρα από την εξαθλίωση που μοιράζονταν με τις άλλες περιοχές, ένα επιπλέον πρόβλημα στα Καμίνια ήταν ότι μετατρέπονταν σε λίμνες λάσπης την εποχή των βροχών καθώς δεν υπήρχαν αντιπλημμυρικά έργα. Βλ. Μπαφούνη-Μέλιος 2005: 39.

<sup>260</sup> «Ο Πειραιεύς», *Μέγας Οδηγός Πειραιώς 1928-1929*, σ. 65.

<sup>261</sup> Μπαφούνη-Μέλιος 2005: 40-42. Είναι ίσως ενδεικτικό της εγκατάλειψης της περιοχής ότι το δημοτικό σχολείο συστάθηκε μόλις το 1934, στεγάστηκε αρχικά σε καφενείο και στη συνέχεια σε ιδιωτική οικία έως το 1937. Μπαφούνη-Μέλιος 2005: 44.

μαρτυρία που αναφέρει πως «και τα Καμίνια ακόμα» διέθεταν θερινό θέατρο και διατηρούσαν θιάσο το καλοκαίρι.<sup>262</sup> Τον Ιούλη του 1940 τοποθετούνται δίπλα σε άλλες εργατικές συνοικίες όπου «το θέατρο συναγωνίζεται επιτυχώς το σινεμά».<sup>263</sup> Από την ίδια χρονιά εμφανίζεται μια πιο συγκεκριμένη πληροφορία:

Ο δήμαρχος Πειραιώς κ. Μιχ. Μανούσκος συνεχίζων τας περιοδείας του εις τας πειραιϊκάς συνοικίας, επεσκέφθη χθες το παρά τα Καμίνια θέατρον του θιάσου Πετράκη και παρηκολούθησε την δοθείσαν οπερέτταν *Χορός της Τύχης*. Ο κ. δήμαρχος εξεφράσθη με ενθουσιασμόν δια τας καταβαλλομένας εκ μέρους των μικρών θιάσων φροντίδας δια την ψυχαγωγίαν του εργαζομένου λαού των πειραιϊκών συνοικιών.<sup>264</sup>

Δύο μήνες αργότερα, «εις το θέατρον Λαού των Καμινίων» αναγγέλθηκε «έκτακτος τιμητική παράσταση του καλού ηθοποιού και θιασάρχου κ. Γ. Πετράκη με το αριστούργημα του Μπισσόν η Άγνωστος. Εις τον ρόλον της Ζακελίν εμφανίζεται η καλλιτέχνης κ. Μαρίκα Βεάκη. Την παράστασιν θα τιμήση ο δήμαρχος κ. Μανούσκος».<sup>265</sup>

Σύμφωνα με τον Χρυσστομίδα, πάντως, η μορφή που ήταν συνδεδεμένη με το θέατρο στα Καμίνια ήταν εκείνη του Παναγιώτη Παναγόπουλου: «θεατρώνης, ηθοποιός, θιασάρχης και συγγραφέας διεύθυνε προπολεμικά το θέατρο Λαού στα Καμίνια του Πειραιά» (Χρυσστομίδης 1986: 25). Ενδεχομένως, έπειτα από την εγκατάσταση του Χρυσστομίδα στα Ταμπουρία, ο Παναγόπουλος δοκίμασε την τύχη του στα Καμίνια μια περιοχή επίσης εργατική αλλά πολύ πιο υποβαθμισμένη.

<sup>262</sup> Ν. Ι. Μαράκης, «Από την ζωή. Θερινόν θέατρον», *Σημαία*, 27 Ιουλ. 1939.

<sup>263</sup> Μαρ., «Η πειραιϊκή συνοικία διασκεδάζει. Ένα βιαστικό ρεπορτάζ», *Σημαία*, 5 Ιουλ. 1940.

<sup>264</sup> «Τα συνοικιακά θέατρα», *Σημαία*, 26 Ιουλ. 1940.

<sup>265</sup> «Η Άγνωστος», 3 και 4 Σεπ. 1940.

\*\*\*

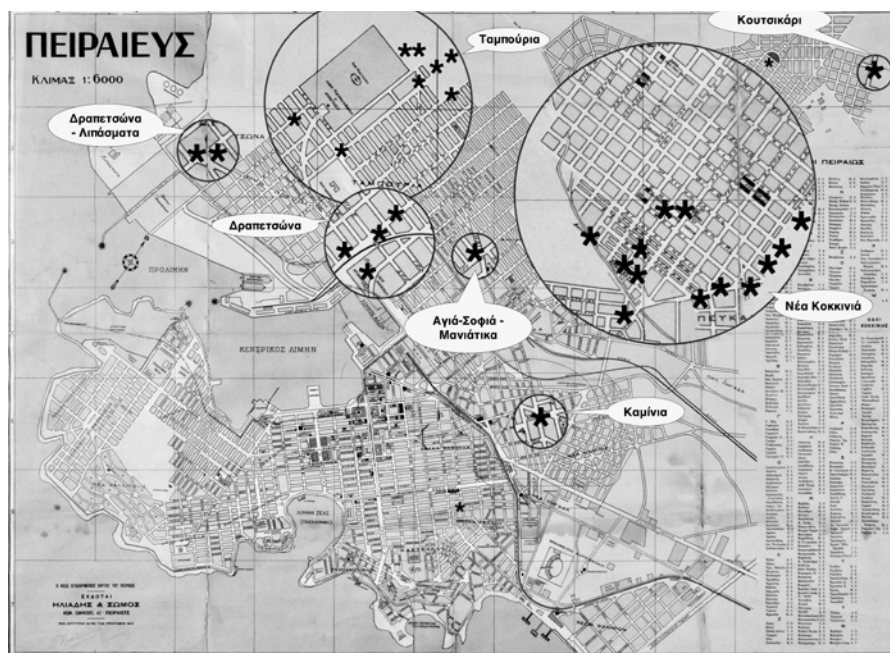
Η είσοδος της χώρας στο Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο βρήκε ακμάζουσα τη θεατρική ζωή στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά. Το απόσπασμα από ένα σχετικό δημοσίευμα (πιθανόν του Νίκου Μαράκη) στην πειραιϊκή εφημερίδα *Σημαία* είναι αντιπροσωπευτικό αυτής της άνθισης:

Η πειραιϊκή συνοικία διασκεδάζει με τα όλα της: θέατρα, κινηματογράφοι, Καραγκιόζης, καλοκαιρινές πίστες, χορευτικά κέντρα με ορχήστρες και ντιζέρ αξιοπρόσεκτους. Η κεντρική πόλις κοιμάται μόλις σουρουπώσει. Η συνοικία όχι πριν από τα μεσάνυχτα. Ο λαουτζίκος διασκεδάζει φτηνά, πρόχειρα, αλλά διασκεδάζει. Επιχειρήστε έναν περίπατο αν αμφιβάλλετε. Θα το καταλάβετε από της πρώτης στιγμής. Στα Ταμπούρια, στην Κοκκινιά, στα Καμίνια το θέατρο συναγωνίζεται επιτυχώς το σινεμά. Ο Χρυσοστομίδης – παλῆος πειραιῶτης θεατρικός επιχειρηματίας και ηθοποιός – έχει στήσει το λημέρι του στην οδό Περάματος και κάνει χρυσές δουλειές μα την αλήθεια με το ελαφρό μουσικό συγκρότημά του. Ο Ζέφυρος στην Ανάσταση σημειώνει πιέννες με έργα πρόζας. Ο θίασος Μέρτικα στην Κοκκινιά με επικεφαλής την γοητευτική Μπέμπα Δόξα χαλάει κόσμο. Οι κινηματογράφοι δεν αδειάζουν να κόβουν εισιτήρια. Ταινίες περσινής και προπέρσινης παραγωγής προβάλλονται βέβαια. Αλλά μ' ένα τάληρο τι αξιώσεις ημπορεί νάχη ο θεατής; Αλλά εκεί που ο λαουτζίκος σκοτώνεται να εξασφαλίση μια θέση – ιδίως τα Σαββατοκύριακα, είναι ο Καραγκιόζης. Σκορπάει βλέπετε σπάταλα τα πιπεράτα του αστεία και τα απλοϊκά καλαμπούρια του κι οι θεαταί ξεκαρδίζονται. [...] Εν πάση περιπτώσει. Το γεγονός είναι ότι οι άνθρωποι διασκεδάζουν. Εμείς εδώ στην κεντρική πόλι τι κάνουμε; [...] Ζούμε μέσα σε μίαν αδιάκοπη και ανεξήγητη μελαγχολία σα να χάσαμε τις μετοχές των εργοστασίων μας. Θέλετε μια συμβουλή; Επι-



σκεφθήτε την πειραϊκή συνοικία. Θα ξεσκάσετε και θα διασκεδάσετε με την καρδιά σας ...

Όπως φαίνεται και από το παραπάνω παράθεμα, το θέατρο, στις διάφορες εκδοχές του, ήταν μία μόνον από τις επιλογές που είχε ένας κάτοικος της περιοχής για να 'ξεσκάσει'. Αναφορικά με τον χώρο του θεάματος, ο αυτοκράτορας της διασκέδασης στα χρόνια του Μεσοπολέμου ήταν αναμφίβολα ο κινηματογράφος.



**Χάρτης IV.** Οι πιάτσες θεαμάτων των προσφυγικών συνοικιών του Πειραιά αποτυπωμένες σε μεσοπολεμικό χάρτη της περιοχής (π. 1933).

Πηγή: Ιστορικό Αρχείο Πειραιά.



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

---

**Ο κινηματογράφος  
στις προσφυγικές συνοικίες  
του Πειραιά**

## ΟΙ ΜΙΚΡΑΣΙΑΤΙΚΕΣ ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ

**Η** συνύπαρξη κινηματογραφικής, θεατρικής, και μουσικής διασκέδασης στην ίδια αγορά ψυχαγωγίας ή ακόμα και στον ίδιο χώρο δεν ήταν ασύνηθες φαινόμενο στα αστικά κέντρα της πολυπολιτισμικής οθωμανικής δημόσιας σφαίρας. Το σμυρνέικο συνοικιακό θέατρο Μέλης, για παράδειγμα, δεν φιλοξενούσε μόνον τις παραστάσεις του Μέρτικα: «Κι ήβγα στη δουλειά και τραγουδούσα – ένα μικρό κοριτσάκι – στο Μέλης, το σινεμά ήτανε δίπλα μύρα. Γωνιακό», θυμόταν αργότερα η Σμυρνιά τραγουδίστρια Αγγέλα Παπάζογλου (Παπάζογλου 2022: 190): «Το Μέλης ήτανε γωνιά κι ήτανε μύρα, σινεμά και θέατρο. Μεγάλο πράμα... Μιανού Αρμένη ήτανε όλο το χτήμα, του Τζαβαριάν. Πήγαινα και τραγουδούσα και στο σινεμά. Κι ήτανε ένας Σκαντάλης κι είχε δύο πιάνια μέσα χει».<sup>266</sup>

Παρουσιάζει, πιστεύω, ενδιαφέρον ότι οι λιγοστές μαρτυρίες Πειραιωτών προσφύγων που κατορθώσαμε να εντοπίσουμε αναφορικά με τα ψυχαγωγικά θεάματα των μικρασιατικών πόλεων σχετίζονται με το σινεμά παρά με το θέατρο. Ο κινηματογραφικός επιχειρηματίας Λευτέρης Σκλάβος αφηγούταν στο Νίκο Θεοδοσίου πως «στη Σμύρνη, πριν την καταστροφή, πήγαινε πολλές φορές με τον πατέρα του σινεμά. Εκεί οι κινηματογράφοι είχαν ολόκληρες ορχήστρες που συνόδευαν μουσικά τα έργα. Είναι οι πιο γλυκές αναμνήσεις που έχει κρατήσει από την πατρίδα που χάθηκε» (Θεοδοσίου 2022: 20). Η Κοκκινιώτισσα πρόσφυγας Κυριακή Γεωργαλάκη προερχόταν από ευκατάστατη οικογένεια του χωριού Ντεβελίκιοϊ (με πατέρα Μουχτάρη στο χωριό και επίτροπο στην εκκλησία), σε κοντινή απόσταση από τη Σμύρνη. Όταν ήρθε η ώρα να πάει σχολείο, στάλθηκε σε οικοτροφείο στη Σμύρνη: «Όταν ερχότανε [ο πατέρας] πηγαίναμε στον κινη-

<sup>266</sup> Παπάζογλου 2003: 190, 284. Ο Αλέξανδρος Σκανδάλης, πέρα από το Μέλης, είχε και το σινεμά Σιναμπάρ στο Κοκάργυαλι («Θέατρα-Κινηματογράφοι», *Αρμονία Σμύρνης*, 28 Μαΐου 1922).

ματογράφο. Να βγούμε από τον ένα, να πάμε σε άλλον. [...] Τη Κυριακή καροτσάδα, τις καθημερινές Κινηματογράφο» (Γεωργαλαδάκη 2016: 78-85). Ακόμα και στο σκληροτράχηλο περιβάλλον του μυθιστορήματος της Σωτηρίου *Ματωμένα Χώματα* (βασισμένο σε προσωπικές μαρτυρίες προσφύγων), οι λίγες στιγμές χαλάρωσης από τα τάγματα εργασίας, τις κακουχίες και τις σφαγές σχετίζονται με την οθόνη κι όχι με τη σκηνή. Ο ήρωας συναντιέται με τον πατέρα του στη Σμύρνη, όπου έχει έρθει για να πουλήσει τη σοδειά του. Μετά από κάποια ψώνια:

πήγαμε στην προκυμαία σεργιάνι. Κουβεντιάζαμε και προχωρούσαμε όταν μου 'ρθε μια ιδέα. Πήγα στο ταμείο του κινηματογράφου Πατέ κι αγόρασα δυο εισιτήρια. – Πάμε, πατέρα, του είπα, να διασκεδάσεις και λόγου σου λιγάκι. – Τι 'ναι εδώ; με ρώτησε. Μπα κι είναι θέατρο; – Θα δεις, θα δεις! – Μπρε, για στάσου! Μου 'κανε κατακόκκινος από ντροπή. Είκοσι χρόνια κατεβαίνω στη Σμύρνη και δεν πάτησα σε θέατρο και θα πάω, μαθές τώρα, με το παιδί μου! Είδα και έπαθα να τον κάνω να καταλάβει πως συχνάζανε κει οι καλύτεροι φαμελίτες με τις γυναίκες και τα παιδιά τους. Όταν βγήκαμε απ' το θέαμα ήταν αναστατωμένος και μαγεμένος. – Του χρόνου, αν είμαστε καλά, θα φέρω και τη μάνα σου, να το δει τούτο το θάμα, είπε (Σωτηρίου 1983: 70-71).

Και στις τρεις αφηγήσεις η διασκέδαση στο σινεμά συνδέεται με σχετικά ευκατάστατους εκπροσώπους της Ιωνίας. Οι δύο τελευταίες αφορούσαν, μάλιστα, κατοίκους που ζούσαν σε σχετικά κοντινή απόσταση από τη Σμύρνη. Σε αντίθεση με την περίπτωση του Σκλάβου, στις άλλες δύο αναφορές η πρωτοβουλία να επισκεφτούν το σινεμά ανήκε στους εκπροσώπους της νέας γενιάς. Στην περίπτωση της Σωτηρίου, μάλιστα, υπήρχε αρχικά αντίσταση από τον πατέρα. Ακόμα κι αν πρόκειται για το κοινόχρηστο αφηγηματικό μοτίβο που σκιαγραφεί τις διαφορές ανάμεσα στα ήθη δύο γενιών, έχει τη σημασία του. Καταρχάς, μας δίνει μια γεύση από

τα αυστηρά πατροπαράδοτα ήθη, εύκολα ανιχνεύσιμα ακόμα και λίγα χιλιόμετρα έξω από τη μεγαλούπολη. Κατά δεύτερο λόγο, ο πατέρας του ήρωα δεν αντιδρά τόσο απέναντι στον κινηματογράφο – που τού είναι παντελώς άγνωστος. Έχει απαγορεύσει επί είκοσι χρόνια στον εαυτό του να επισκεφτεί το θέατρο. Τον κερδίζει όμως ο κινηματογράφος, ένα σχετικά νέο φρούτο για τα εδάφη της Μικράς Ασίας.

Το κατά πόσο οι παραπάνω σκέψεις ανταποκρίνονται στην ιστορική πραγματικότητα είναι κάτι που μόνον μία εξαντλητική καταγραφή του σχετικού μικρασιατικού υλικού μπορεί να επαληθεύσει. Δυστυχώς, αν η εικόνα που έχουμε για τη θεατρική ζωή των ελληνικών κοινοτήτων της Μικράς Ασίας κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα είναι θολή, εκείνη για την κινηματογραφική τους ζωή είναι σχεδόν ανύπαρκτη.<sup>267</sup> Ο κινηματογράφος όμως είχε κατακτήσει ακόμα και απομακρυσμένες περιοχές της χερσονήσου όπως ο Πόντος. Η παρουσία του κινηματογράφου στην περιφέρεια της Αμάσειας τεκμηριώνεται από μονόφυλλα θεατρικά προγράμματα του 1919-20 που αναδημοσίευσε στη μελέτη του ο Μουρατίδης. Συγκεκριμένα, πληροφορούμαστε ότι στις 16 Οκτ. 1919 θα δινόταν μουσικοδραματική εσπερίδα «εν τη αιθούση του Κινηματογράφου Βοδούρογλου». Άλλο μονόφυλλο πρόγραμμα αναφέρει μουσική εσπερίδα «μετά κινηματογραφικής παραστάσεως» που θα δινόταν στις 29 Απρ. 1920 στον κινηματογράφο Βαριετέ. Στο Βαριετέ, επίσης, είχαν δοθεί δύο ερασιτεχνικές παραστάσεις στις 29 Ιαν. και στις 10 Φεβ. 1920. Και τα τρία μονόφυλλα είναι τυπωμένα στην Αμισό (Μουρατίδης 1991: 208, 209, 447).

<sup>267</sup> Στο ζήτημα αναφέρονται οι Georgelin (2007: 93-96) και Πετροπούλου (2020: 109).



**Εικόνα 27.** Πρόγραμμα μουσικής εσπερίδας «μετά κινηματογραφικής παραστάσεως» στο σινεμά Βαριετέ της Αμάσειας (1920). Πηγή: Μουρατίδης.

Τις παραπάνω πληροφορίες επιβεβαιώνει και εμπλουτίζει μια ανεπίσημη καταγραφή του 1924 για τις τουρκικές θηριωδίες στην ίδια περιοχή, στο σαντζάκι της Αμάσειας. Στην παραπάνω καταγραφή αναφέρονται τρεις κινηματογράφοι στην Αμάσεια κι ένας στην Πάφρα.<sup>268</sup> Τέλος, σύμφωνα με άλλη μαρτυρία, γνωρίζουμε ότι το 1912 λειτούργησε κινη-

<sup>268</sup> Ο Γαβριηλίδης αναφέρει έναν κινηματογράφο στην Πάφρα, των Αδελφών Δελμίτογλου και τρεις ακόμα στην Ἄμισό: ο πρώτος ήταν ιδιοκτησία του Κυριακού Βοδούρογλου, ο δεύτερος του Κωνσταντίνου Παπάζογλου ενώ ο τρίτος ήταν «κινηματογράφος Ἀρμενίων, καταστραφείς κατὰ την εξορίαν παρά της Κυβερνήσεως» (Γαβριηλίδης 1924: 173, 213). Υπενθυμίζω ότι στην περιφέρεια της Αμάσειας στις αρχές του 20ού αιώνα ζούσαν 46.784 Ἕλληνες (Κιτρομηλίδης 2013: 167).

ματογράφος στο κοινοτικό σχολείο στα Κοτύωρα.<sup>269</sup> Εύλογα μπορεί να υποθέσει κανείς ότι θα υπήρχε δυναμική παρουσία του σινεμά και σε άλλες πόλεις της Μικράς Ασίας με ελληνικό πληθυσμό, όπως τα Βουρλά, τα Άδανα και η Αττάλεια.<sup>270</sup> Η διάχυση, δηλαδή, της έβδομης τέχνης θα πρέπει να ήταν πιο έντονη σε ρυθμούς και να κάλυπτε περισσότερες περιοχές από εκείνη του θεάτρου.

Αν το 1912, πάντως, προβάλλονταν ταινίες στα Κοτύωρα, μάλλον δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι η πρωτεύουσα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας διέθετε την ίδια εποχή τουλάχιστον οκτώ κινηματογράφους.<sup>271</sup> Βασισμένη στις αποδελτιωμένες σμυρναϊκές εφημερίδες του 1912 από το αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών, η παρούσα έρευνα κατέγραψε οκτώ κινηματογράφους και στη (πληθυσμιακά μικρότερη) Σμύρνη: Παλλάς (με χωρητικότητα πάνω από 1.000 θεατές), Γκέη, ο κινηματογράφος του Θεάτρου Σμύρνης, δύο κινηματογράφοι Πατέ (ένας στην προκυμαία κι άλλος ένας στο Κορδελιό), ο υπαίθριος κινηματογράφος του Βουρνόβα, το Φως στα Ταμπάχανα κι ένας μεγάλος «εις την Αγγλικήν αποβάθραν» (που ολοκληρωνόταν εκείνη τη χρονιά).

<sup>269</sup> Ξένος Ξενίτας, *Λαογραφικά Κοτυώρων*, τ. 1, σ. 48, πρβλ. Μουρατίδης 1991: 180. Τα Κοτύωρα (σε απόσταση 47 χλμ. από την Κερασούντα) γνώρισαν εμπορική ανάπτυξη μετά τα μέσα του 19ου αιώνα· στις αρχές του 20ού ζούσαν 12 περίπου χιλιάδες ψυχές, βλ. Κιτρομηλίδης 2015α, Ε' : 245.

<sup>270</sup> Ατεκμηρίωτες αλλά ενδιαφέρουσες πληροφορίες για λειτουργία κινηματογράφων στις παραπάνω πόλεις δίνει ο Καπάνταης 2017: 25-27.

<sup>271</sup> Η αποδελτίωση της στήλης Δημοσίων Θεαμάτων της εφημερίδας *Πρόδος* στο αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών για το 1912 κατέγραψε τις εξής κινηματογραφικές αίθουσες: Σαντράλ (Δίοδος Συρίας), Πρόδος (Ταταύλα), Ωδείον, Βαριετέ, Μνηματακίων και μια ακόμα που δεν κατονομάζεται στο Πέραν. Προβολές γίνονταν επίσης στη Ζαχαρώφειο αίθουσα και στη λέσχη Κοραής στο Μακρυχώρι (όπου λειτουργούσε κινηματογράφος Πατέ).



**Εικόνα 28.** Το Καφενείο και Κινηματογράφος των Παρισίων του Αθ. Δημόπουλου στην Προκουμαία της Σμύρνης.

Τα παραπάνω δεδομένα διαμορφώνουν μια εικόνα εισβολής του σινεμά στη μικρασιατική χερσόνησο και το οποίο, είχε αρχίσει να χτίζει την αυτοκρατορία του από τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα. Ενώ στο θέατρο δεν πήγαιναν ημερησίως πάνω από εκατό θεατές, ισχυριζόταν η *Αμάλθεια* το 1912, «τρεις και τέσσερις κινηματογράφοι αριθμούσιν από 300 και 400 έκαστος». Σύμφωνα με το ίδιο δημοσίευμα, κανείς δεν μπορούσε να φανταστεί αυτήν την εξέλιξη όταν, πριν από δέκα μόλις χρόνια «εις το τότε υπαίθριον θέατρον Κοκόλη είχαν έλθη ο πρώτος κινηματογράφος λειτουργών με φως πετρελαίου».<sup>272</sup> Το 1912, επίσης, δεν προβάλλονταν πλέον φιλμ δίλεπτης και τρίλεπτης διάρκειας με αξιοθέατα και αξιοπε-

<sup>272</sup> «Της εποχής», *Αμάλθεια*, 20/2 Μαρ. 1912. Άλλο δημοσίευμα, πάντως, εντόπιζε τα πρώτα βήματα του σινεμά στη Σμύρνη είκοσι χρόνια νωρίτερα, στο αμερικανικό καφενείο Λουκά, (βλ. «Σκοτεινή διασκέδασις», *Αμάλθεια*, 26/8 Αυγ. 1912). Ο Αρκολάκης χρονολογεί την πρώτη προβολή στη Σμύρνη το Δεκέμβρη του 1896 «στη Λέσχη του Μουσικού Κύκλου Απόλλων, αλλά δεν έχει τεκμηριωθεί ακόμη η διάρκεια των προβολών» (2009: 142).



ρίεργα της υψηλίου· προβάλλονταν κωμωδίες και δράματα «διαρκείας ημισείας πολλάκις ώρας. Εν σχέσει προς άλλας πόλεις η Σμύρνη έχει το ρεκόρ των κινηματογράφων και ολονέν αποκτά νέους».<sup>273</sup> Η πρόγνωση της αυξητικής τάσης επαληθεύτηκε με πανηγυρικό τρόπο. Μέσα σε μια δεκαετία πολλέμων, αποκλεισμών και πολιτικών αναταραχών τα 8 σινεμά του 1912 είχαν γίνει τουλάχιστον 17 το 1922. Εντοπίστηκαν 7 στην πόλη (Πάνθεον – πρώην Πατέ, Παλλάς, Λουξ, Παρίσι, θεάτρου Κυβέλης, θεάτρου Σμύρνης, Ετουάλ – πρώην Ολύμπια), 4 στις συνοικίες (Ακρόπολις – συνοικία Αγ. Κωνσταντίνου, Μέλης, Αστήρ, Φοίνικας – συνοικία Αγ. Αικατερίνης) και 6 σε γειτονικά προάστεια (δύο στο Κοκάργυαλι κι από ένα στο Κορδελιό, στην Καραντίνα, στο Καρατάσι και στο Σεβδίτσιο). Τέλος, σινεμά διέθεταν πλέον και γειτονικές κωμοπόλεις όπως τα Βουρλά, η Μαγνησία, ο Κασαμπάς και το Αϊδίνι.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ένα μεγάλο τμήμα του προσφυγικού κοινού ήταν εξοικειωμένο με το σινεμά· και, όπως όλα δείχνουν, ήταν αρκετά μεγαλύτερο από το θέατρο και σε όγκο αλλά και σε βαθμό. Η εξοικείωση αυτή θα αποτελούσε ένα σημείο πρόσδεσης αργότερα στον Πειραιά: καταξιωμένες εταιρείες παραγωγής, αγαπημένα κινηματογραφικά είδη και ταινίες και, προπαντός, ηθοποιοί, παρέμεναν ίδια και στις δύο όχθες του Αιγαίου πελάγους· και διαμόρφωναν αυτομάτως έναν ισχυρό συνδυαστικό κρίκο, έναν ‘οικείο’ χώρο που, θα αποτελούσε τη βάση πάνω στην οποία στήθηκε η παντοκρατορία του σινεμά στους προσφυγικούς συνοικισμούς.

<sup>273</sup> «Της εποχής», ό. π. Ο κινηματογράφος αναγνωριζόταν ήδη από το 1912 ως «μία από τας κυριωτέρας διασκέδασεις σήμερον της Σμύρνης». Από τις 5 μ.μ. το θέρος κι από τις 3 μ.μ. το χειμώνα «άνθρωποι πάσης αποχρώσεως και πάσης τάξεως συναθροίζονται εις ένα σκοτεινόν θάλαμον» («Σκοτεινή διασκέδασις», ό. π.).

## ΑΠΟ ΤΗ ΜΙΚΡΑ ΑΣΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Οι εξελίξεις στην ελληνική πρωτεύουσα

Σε γενικές γραμμές, ως προς την εξάπλωση του σινεμά, οι εξελίξεις στην ελληνική όχθη του Αιγαίου δεν ήταν και πολύ διαφορετικές. Από ένα σημείο κι έπειτα, στη διεθνή επιχειρηματική σκακιέρα, το τρίγωνο που όριζαν η Πόλη, η Σμύρνη και η Αθήνα αποτελούσε, λίγο-πολύ, μια ενιαία αγορά. Έτσι, σ' ένα πρώιμο στάδιο, και στην ελληνική πρωτεύουσα, οι προβολές των ταινιών είτε γίνονταν σε καφενεία είτε όχι ανήκαν περισσότερο στον κόσμο των λαϊκών θεαμάτων.<sup>274</sup> Και εδώ, η όλο και μεγαλύτερη απήχηση της οθόνης στις μάζες (εξαιτίας της τεχνικής βελτίωσης του προϊόντος και, κυρίως, εξαιτίας του φτηνού εισιτηρίου), είχε ως αποτέλεσμα την αύξηση των κινηματογραφικών αιθουσών στη δεύτερη δεκαετία του αιώνα. Και στην αθηναϊκή αγορά θεαμάτων παγιώθηκε η τάση «της μετατροπής της λειτουργίας της ίδιας αίθουσας κατά τους χειμερινούς μήνες ως κινηματογράφου και κατά τους θερινούς ως θεάτρου» (Δελβερούδη 1999: 290). Με λίγα λόγια, όσο πιο έντονος γινόταν ο ανταγωνισμός των εταιρειών διανομής (Πατέ, Γκωμόν, Βίταγκραφ, Μπάιογκραφ κ.ά.) για τον έλεγχο της αγοράς της Ανατολής τόσο ο κινηματογράφος επιτάχυνε τον καλπασμό του, παραγκωνίζοντας το θέατρο· εκθρονίζοντάς το από την πρωταγωνιστική θέση που διατηρούσε για αιώνες.

Οι εξελίξεις ήταν σύμφυτες με την ανάπτυξη της κινηματογραφικής επιχείρησης στην Ελλάδα πριν και μετά το 1922. Οι πρωταγωνιστές ήταν εδώ οι αιθουσάρχες και οι επιχειρηματίες που συνεργάζονταν ως αντιπρόσωποι των μεγάλων ξένων εταιρειών διανομής. Ασχολούνταν, δηλαδή, με την

<sup>274</sup> Η πιο περιεκτική και αξιόπιστη περιγραφή της εξέλιξης του κινηματογράφου τόσο στην περίοδο 1901-22 όσο και στο Μεσοπόλεμο βρίσκεται στα δύο μελετήματα της Δελβερούδη (1999: 389-399, 2003: 217-227) από τα οποία αντλεί υλικό και η παρούσα εργασία.

εμπορική εκμετάλλευση των ταινιών στην Ελλάδα. Επρόκειτο για αθρόα εισαγωγή έτοιμων προϊόντων, μια ‘μεταπρατική’ επιχειρηματική δραστηριότητα που, τηρουμένων των αναλογιών, είχε εφαρμοστεί με επιτυχία και στη θεατρική επιχείρηση από τις αρχές του αιώνα, με τη μαζική είσοδο του ξένου μπουλβάρ στην αθηναϊκή σκηνή.



**Εικόνες 29 – 30.** Κινηματογραφικοί επιχειρηματίες από την Αμάσεια του Πόντου.

Αριστερά: Κυριάκος Ι. Μποδούρογλου. Δεξιά: Κωνσταντίνος Παπάζογλου.

Πηγή: Γαβριηλίδης.

Αν και το θέμα, απ’ όσο γνωρίζω, δεν έχει μελετηθεί επισταμένως, φαίνεται πως οι Μικρασιάτες επιχειρηματίες – ιδιαίτερα οι Σμυρνιοί – είχαν καθοριστικό ρόλο στις παραπάνω εξελίξεις και πριν και μετά την Καταστροφή. Στα τέλη του 1928 το περιοδικό *Κινηματογραφικός Αστήρ* δημοσίευσε ένα αφιέρωμα στην ελληνική κινηματογραφική επιχείρηση παρουσιάζοντας τους σημαντικότερους εκπροσώπους της.<sup>275</sup> Από τα 22 πορτρέτα επιχειρηματιών οι 12 κατάγονταν ή/και ξεκίνησαν τη σταδιοδρομία τους στη Μικρά Ασία· ενώ οι 10 από τους 12 προέρχονταν ή ανέπτυξαν επιχειρηματική δράση

<sup>275</sup> «Κινηματογραφικόν Πάνθεον. Για να γνωριστούμε μεταξύ μας», Έτος Ε΄, αρ. 31/ 105 (30 Δεκ. 1928), σ. 24-28.

στη Σμύρνη.<sup>276</sup> Αν και δεν γνωρίζουμε το βαθμό αντιπροσωπευτικότητας των παραπάνω μετρήσεων, επιβεβαιώνουν τη συμβολή των «Ελλήνων επιχειρηματιών της Κωνσταντινούπολης και της Σμύρνης» στην εξέλιξη του κινηματογράφου στην Ελλάδα (Αρκολάκης 2009: 137-38).

Πριν κλείσουμε αυτήν την – αναπόφευκτα – αποσπασματική παρουσίαση είναι σκόπιμο να προσθέσουμε μια ακόμα παράμετρο (που διευρύνει ακόμα περισσότερο τον ορίζοντα της άγνοιάς μας) καθώς μας φέρνει σε επαφή με την τεχνολογική διάσταση του κινηματογράφου· με όλο εκείνο το επιτελείο τεχνικών και μηχανικών που ήταν εντελώς απαραίτητο για τη λειτουργία του τεχνολογικού εξοπλισμού της προβολής των ταινιών, το στήσιμό του, τη συντήρησή του, την ανανέωσή του. Όπως φαίνεται, και εδώ η συμβολή των Μικρασιατών δεν πρέπει να ήταν αμελητέα. Η Σέρβου εντόπισε πριν από 25 περίπου χρόνια ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον αρχείο στα Γ.Α.Κ. (που ακόμα παραμένει, φυσικά, αταξινομήτο και απροσπέλαστο). Στην παρουσίαση του αρχείου η Σέρβου δημοσίευσε δειγματοληπτικά μια αίτηση του ιταλικής καταγωγής μηχανικού Αιμίλιου Ράτζιο (Emile Raggio) προς το Υπουργείο Σιδηροδρόμων (όπου υπάγονταν τότε τα του κινηματογράφου) με ημερομηνία 17 Απρ. 1937. Ο Ράτζιο ζητούσε από την υπηρεσία να του χορηγήσει πτυχίο «κινηματογραφικών εγκαταστάσεων» (Σέρβου 1996: 202). Η αίτηση συνοδευόταν από μια σειρά πιστοποιητικών: η αστυνομική διεύθυνση Αθηνών βεβαίωνε ότι ο Ράτζιο είχε από το 1932 «εργαστήριο επισκευής και κατασκευής ομιλούντων μηχανη-

<sup>276</sup> Ανάμεσά τους, από τους αρχαιότερους, ο Σμυρνιός Ευάγγελος Μαυροδημάκης, «εισαγαγών πρώτος τον κινηματογράφων εις την Σμύρνην», ο άνθρωπος «που εξόπλισε ειδική κινηματογραφική αίθουσα το 1908»· ο Ιωσήφ Μαργουλής (επίσης «από τούς πρώτους επιχειρηματίας του κινηματογράφου εν Σμύρνη») και ο ξάδελφός του Ε. Κραίμερ· ο Κωνσταντινουπολίτης Τηλ. Σπυρίδης (διευθυντής της Γκωμόν στην Ανατολή)· ο Σμυρνιός Κωνσταντίνος Σουλίδης (ιδιοκτήτης του Παλλάς και του Φοίνιξ στη Σμύρνη)· ο Αλέκος Φωτιάδης (ιδιοκτήτης των κινηματογράφων Πάνθεον και Λουξ)· ο Στάμος Σταμέλος που διεύθυνε «κατά περιόδους τον εν Σμύρνη κινηματογράφων Καφέ ντέ Παρί.» κ.ά. («Κινηματογραφικόν Πάνθεον», ό. π.).

μάτων κινηματογράφων». Υπήρχε επίσης μια βεβαίωση για την ελληνική υπηκοότητά του και τη γέννησή του στη Σμύρνη το 1892. Ακολουθούσαν πιστοποιητικά προϋπηρεσίας καθώς και συμβόλαια της περιόδου 1913-22 από την εργασία του στην Πόλη αρχικά και στη Σμύρνη (Théâtre de Smyrne) στη συνέχεια. Τέλος, σύμφωνα με υπεύθυνη δήλωσή του, ο Ράτζιο είχε εκτελέσει πενήντα περίπου εγκαταστάσεις ομιλούντων κινηματογράφων στην Αθήνα και στην επαρχία.

### Ο κινηματογράφος στον Πειραιά

Στον Πειραιά οι πρώτες κινηματογραφικές προβολές πραγματοποιούνται επίσης στο γύρισμα του αιώνα (Αρκολάκης 2009: 150). Όπως είχε συμβεί με τους θεατρικούς χώρους, τα καφενεία έπαιξαν σημαντικό ρόλο και στην ανάδυση της κινηματογραφικής διασκέδασης. Σύμφωνα με την Μπρεντάνου, κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα, «κινηματογραφικές μηχανές υπάρχουν σε όλα τα μεγάλα καφενεία που σέβονται τον εαυτό τους και τους πελάτες τους» (2010: 770). Την ίδια εποχή, στο θέατρο Διονυσιάδου και το Δημοτικό Θέατρο κάποιες παραστάσεις συνοδεύονταν από προβολές ταινιών. Στη δεύτερη δεκαετία η διάδοση του σινεμά συνεχίστηκε απρόσκοπτα με αποτέλεσμα την εμφάνιση ειδικά διαμορφωμένων αιθουσών. Οι σημαντικότερες από αυτές ήταν το Ολύμπια (1914) του Γ. Συναδινού (επίσης ιδιοκτήτη καφενείου), το Αττικόν (1915) των Καραμάλη και Διονυσιάδου και το Πάνθεον (1918) – όλα στο Πασαλιμάνι – και τα Ηλύσια (1915) κοντά στο λιμάνι (Λεβάντας 1973: 1-3, Μπρεντάνου 2010: 772-92). Καθώς το σινεμά έκανε πλέον ‘χρυσές’ δουλειές στον Πειραιά στα χρόνια του Μεγάλου Πολέμου πρέπει να υπήρχαν κι άλλες αίθουσες. Το ζήτημα απαιτεί ειδική μελέτη αλλά, σύμφωνα με ελαφρώς μεταγενέστερες μαρτυρίες, εμφανίζονται δύο τουλάχιστον περιπτώσεις συνοικιακών σινεμά στον Πειραιά πριν τη Μικρασιατική Καταστροφή. Το 1919 ή 1920 εγκαινιάστηκαν ο κινηματογράφος Σαρλώ κι ένας ακόμα «εις την συνοικίαν Αγίας Σοφίας και επί της οδού Αρτεμισίου 33»

υπό τη διεύθυνση του Σ. Δενδράκη.<sup>277</sup> Και οι δύο επιτάχθηκαν το 1922 για να στεγάσουν πρόσφυγες. Ο πρώτος βρισκόταν στο Πασαλιμάνι και καταστράφηκε από πυρκαγιά τον Απρίλη του 1923· ο δεύτερος μάλλον δεν συνέχισε τη λειτουργία του στο Μεσοπόλεμο.<sup>278</sup>

Κάποιοι από τους Ανατολίτες επιχειρηματίες που αναφέραμε πιο πάνω δραστηριοποιήθηκαν στον Πειραιά. Συγκεκριμένα, ο Σμυρνιός Δημ. Βουλγαρίδης ήταν ο επιχειρηματίας που εγκαινίασε το σινεμά Ηλύσια. Δέκα χρόνια αργότερα απέκτησε και δεύτερο κινηματογράφο, το Φως, στην περιοχή της Τρούμπας.<sup>279</sup> Ο Κωνσταντινουπολίτης Αλέξ. Γιαμαλίδης (διευθυντής του σινεμά Εκλαίρ στην Πόλη στα χρόνια 1918-22) ήταν συνιδιοκτήτης (μαζί με τον αδελφό του) του κινηματογράφου Σπλέντιτ στο Πασαλιμάνι. Ενδιαφέρουσα περίπτωση, τέλος, ήταν ο Εμμανουήλ Κυριακόπουλος. Πριν τη Μικρασιατική Καταστροφή «διετήρει αρκετούς κινηματογράφους εν Κωνσταντινουπόλει, Θράκη και Σμύρνη, διεξήγε δε ευρύτατον εμπόριον ταινιών βωβών, διατηρών προς τούτο Γραφείον και εν Αθήναις».<sup>280</sup> Μετά την Καταστροφή, υποχρεώθηκε, ως ανταλλάξιμος, να εγκατασταθεί στην Ελλάδα και ασχολήθηκε αρχικά με άλλες επιχειρήσεις. Στη συνέχεια, όμως, έστησε και πάλι γραφείο εισαγωγής ταινιών. Έτσι, το 1938 συναντάμε τον Κυριακόπουλο ιδιοκτήτη του θερινού σινεμά Ορφεύς στο Περιστερί και ενός θερινού «εις τα Ταμπούρια Πειραιώς υπό τον αυτόν τίτλον».<sup>281</sup> Πρόκειται, προφανώς, για το κινηματοθέατρο Ορφεύς στην

<sup>277</sup> Αλ. Μούντανος, *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Γ', αρ. 2, 10 Ιαν. 1926.

<sup>278</sup> Η πυρκαγιά ξεκίνησε από την αποθήκη και αποτέφρωσε ολόκληρο το κινηματοθέατρο καθώς και το διπλανό σπίτι όπου διέμεναν 50 πρόσφυγες («Πειραιεύς-Αθήναι», *Σφαίρα*, 12 Απρ. 1923).

<sup>279</sup> Παράλληλα, ο Βουλγαρίδης με συνέταιρο τον καπνέμπορο Αμολοχίτη «ανέλαβε την αποκλειστική διανομή εις την Ελλάδα των ταινιών της Φ. Νάσιοναλ» («Κινηματογραφικόν Πάνθεον», ό. π.).

<sup>280</sup> «Εταιρία και γραφεία εισαγωγής ταινιών εν Αθήναις», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΙΕ', Πανηγυρικόν Τεύχος, Ιαν. 1938, χ.σ.

<sup>281</sup> «Εταιρία και γραφεία εισαγωγής», ό. π.



περιοχή της Ανάστασης που συναντήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο.

Συμπερασματικά: Καταρχάς, διαπιστώνεται ραγδαία εξάπλωση του κινηματογράφου και στις δυο ακτές του Αιγαίου. Ο βωβός κινηματογράφος είχε μεγάλη απήχηση στις ελληνικές κοινότητες της πολύγλωσσης Οθωμανικής Αυτοκρατορίας –ειδικά στην Πόλη και, ακόμα περισσότερο, στη Σμύρνη – ιδιαίτερα στους εκπροσώπους της νέας γενιάς. Κατά τη δεύτερη δεκαετία του αιώνα είχε αναπτυχθεί ένα επιχειρηματικό δίκτυο διανομής ευρωπαϊκών και αμερικάνικων ταινιών που οριζόταν από το τρίγωνο Κωνσταντινούπολη – Αθήνα – Σμύρνη. Πριν αλλά και μετά το 1922 πολλοί Έλληνες επιχειρηματίες μετέφεραν τα γραφεία τους στην Αθήνα, έγιναν αιθουσάρχες και άρχισαν να διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη του ελληνικού κινηματογράφου. Σε αντίθεση, μάλιστα, με το θέατρο, η ακμή της κινηματογραφικής διασκέδασης δεν αφορούσε μόνο την πρωτεύουσα του ελληνικού βασιλείου αλλά και τον Πειραιά. Για την ακρίβεια, το πρώτο λιμάνι της χώρας άρχισε να χτίζει τη δικιά του κινηματογραφική διασκέδαση που παγιώθηκε στα χρόνια του Μεσοπολέμου στο Πασαλιμάνι (πρωτίστως) αλλά και στην περιοχή του λιμανιού και των πρώτων εργατικών συνοικιών του. Μέσα σ' αυτό το ευνοϊκό για το σινεμά πλαίσιο και με τους αέρηδες της διεθνούς συγκυρίας ούριους (ακόμα), ο κινηματογράφος ήταν επόμενο να διαδραματίσει έναν πρωταγωνιστικό ρόλο στην ψυχαγωγία των προσφυγικών συνοικισμών του Πειραιά στον Μεσοπόλεμο.

## Ο ΒΩΒΟΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΟΝ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ

Σύμφωνα με επίσημη απογραφή, το 1934 οι επιχειρήσεις θεαμάτων στην Ελλάδα («Θεατρικάί επιχειρήσεις, Κινηματογράφοι, Ιπποδρόμια-Βαριετέ») εκπροσωπούσαν αριθμητικά τη μικρότερη ομάδα των εμπορικών επιχειρήσεων (0,2%) και το προσωπικό τους το 0,5% του συνολικού προσωπικού στον



κλάδο του εμπορίου. Συγκεκριμένα, είχαν απογραφεί 159 καταστήματα που εμπορεύονταν θεάματα στα οποία εργάζονταν 853 άτομα. Από αυτά μόλις 21 (13,2%) ήταν θεατρικές επιχειρήσεις που απασχολούσαν 207 (24,2%) άτομα (156 άντρες και 51 γυναίκες), 130 (81,8%) ήταν κινηματογραφικές που απασχολούσαν 582 (68,2%) άτομα (500 άντρες και 82 γυναίκες) και 8 ήταν Ιπποδρόμια-Βαριετέ με 8 (5%) επιχειρήσεις όπου εργάζονταν 64 (7,5%) άτομα (48 άντρες και 16 γυναίκες) (ΓΣΥΕ 1934: ξστ', 146).

Η μεγάλη εξάπλωση του κινηματογράφου και ο πολλαπλασιασμός του κοινού του στο Μεσοπόλεμο ήταν φαινόμενο άρρηκτα συνδεδεμένο με τη διαμόρφωση των συνοικιών του πολεοδομικού συγκροτήματος της πρωτεύουσας. Δεν αφορούσε μόνον τα κεντρικά σινεμά της Αθήνας. Από μια άποψη, μάλιστα, αφορούσε κυρίως τις λαϊκές συνοικίες της καθώς το εισιτήριο παρέμενε «σχετικά προσιτό» ενώ, επιπλέον, το σινεμά της γειτονιάς εξοικονομούσε τα χρήματα της μετακίνησης (Δελβερούδη 2003: 217). Η επέλαση του κινηματογράφου στο Μεσοπόλεμο ήταν μια μεγάλη επανάσταση στη διασκέδαση όχι της αθηναϊκής αλλά της ελληνικής κοινωνίας. Δεν ήταν καν μόνον ο Πειραιάς, η Θεσσαλονίκη και οι συνοικίες τους που απέκτησαν τους δικούς τους κινηματογράφους και είχαν – θεωρητικά τουλάχιστον – τη δυνατότητα να βλέπουν τη Μαίρη Πίκφορντ και τον Ντάγκλας Φαίρμπανκς την ίδια σαιζόν με τα σινεμά της πρωτεύουσας ή ακόμα και μεγαλουπόλεων του εξωτερικού. Τα φαμπρικαρισμένα προϊόντα της βιομηχανικής Δύσης ταξίδευαν από τα Επτάνησα έως τη Μυτιλήνη και τη Σάμο και από τη Φλώρινα και τη Δράμα έως τα Χανιά και το Ρέθυμνο (χωρίς να αναφέρει κανείς τους πλανόδιους προβολατζήδες σε καφενέδες δυσπρόσιτων κωμοπόλεων ή χωριών).

Το 1928 ο νεαρός, τότε, διανοούμενος Σπύρος Μαρχεζίνης, συνεργάτης του *Κινηματογραφικού Αστέρου* (με το ψευδώνυμο Ro-Ma) παρουσίαζε την ανατροπή που είχε συντελεστεί στα κινηματογραφικά ζητήματα της χώρας κατά την τελευταία πενταετία. Σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του,

ενώ πριν το 1923 τα κινηματοθέατρα που λειτουργούσαν σε κεντρικές πόλεις της χώρας δεν ξεπερνούσαν τα 40, το 1928 πλησίαζαν τα 250 «με συνεχή τάσιν αυξησεως» ακόμα και «εις χωρία».<sup>282</sup> Μια κάπως πιο ισοροπημένη εκτίμηση βασισμένη στις ετήσιες αναφορές του *Κινηματογραφικού Αστέρρα*, δίνει την εξής εικόνα για την εξέλιξη των αιθουσών στα χρόνια του βωβού κινηματογράφου:

	ΑΘΗΝΑ	ΠΕΙΡΑΙΑΣ	ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ	ΕΠΑΡΧΙΑ	ΣΥΝΟΛΟ
1926	13	6	7	45	71
1929	24	14	12	99	149
Αύξηση	45,83%	57,14%	41,66%	54,54%	52,34%

**Πίνακας 3.** Κινηματογράφοι στην Ελλάδα 1926 και 1929.

(Πηγή: περ. *Κινηματογραφικός Αστήρ*)

Όπως δείχνει ο Πίνακας 3, στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά και στην επαρχία παρατηρείται η μεγαλύτερη αύξηση: ο αριθμός των κινηματογράφων τους υπερδιπλασιάστηκε ανάμεσα στα 1926 και 1929· το επίγειο και οι συνοικίες του παρουσίαζαν το πιο σημαντικό ποσοστό αύξησης πανελλαδικά. Θα πρέπει επίσης να λάβουμε υπόψη ότι οι χώροι κινηματογραφικών προβολών δεν είχαν ακόμα παγιωθεί, πράγμα που σημαίνει ότι οι αριθμοί του Πίνακα 3 είναι κάπως σχετικοί. Το θέατρο Κεντρικόν στο Πασαλιμάνι, για παράδειγμα, όχι μόνον μετατρεπόταν το χειμώνα σε σινεμά αλλά «δούλεψε και μικτά. Δηλαδή, στα διαλείμματα, ή πριν αρχίσει η θεατρική παράσταση έπαιζε κωμωδίες βουβές» (Χρυσοστομίδης 1986: 90). Επίσης, κατά καιρούς, εμφανίζονταν στον Τύπο διάφορες εκτιμήσεις για τον αριθμό των πειραιϊκών κινημα-

<sup>282</sup> Ro-ma, «Οι συντελεσταί της προόδου του κινηματογράφου εν Ελλάδι», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ε', αρ. 23 (177), 4 Νοε. 1928, σ. 2-3.

τογράφων. Τον Μάη του 1926 ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* κάνει λόγο για δέκα σινεμά που λειτουργούσαν «ήδη εις το λεγόμενον επίγειον των Αθηνών» ενώ δυο χρόνια αργότερα κάνει λόγο για είκοσι.<sup>283</sup> Οι αριθμοί πρέπει να είναι σίγουρα πολύ μεγαλύτεροι από εκείνους που παραθέτει ο Πίνακας 3, αλλά και ο κίνδυνος αυθαίρετων εκτιμήσεων είναι επίσης μεγάλος.

Στην ανάλυσή του, ο Μαρκεζίνης στάθηκε σ' ένα καίριο σημείο, που αποτέλεσε μοχλό της ανάπτυξης: τη διεύρυνση του τομέα διανομής και προβολής. Ενώ παλιότερα τα πρακτορεία των κινηματογραφικών εταιρειών ήταν σχετικά σπάνια τώρα «πλείστα όσα γραφεία λειτουργούν» καθώς οι μεγάλες φίρμες αντιλήφθηκαν τις δυνατότητες της ελληνικής αγοράς.<sup>284</sup> Αυτό που αυξήθηκε, βέβαια, στα μέσα της δεκαετίας του 1920 δεν ήταν οι αντιληπτικές ικανότητες των μεγάλων εταιρειών αλλά το μέγεθος της ελληνικής αγοράς: η απότομη αύξηση του πληθυσμού της χώρας κατά 1,5 περίπου εκατομμύριο πρόσφυγες κι ανταλλάξιμους διφασμένους για ψυχαγωγία. Οι παραπάνω εξελίξεις βρέθηκαν συντονισμένες μ' εκείνες που συντελούνταν στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού· όταν, δηλαδή, ο επιχειρηματικός κολοσσός της Fanamet (καρτέλ των Paramount, Metro-Goldwin και First National) ίδρυσε ελληνικό παράρτημα το 1926 αλλάζοντας τους όρους του ανταγωνισμού. Ακολούθησε ο συνασπισμός της επίσης κολοσσιαίας Triangle (American Film, Eastern Film, Cine-Orient).

Από μια άλλη οπτική, πρόκειται για μια διεύρυνση και αναδιανομή της εγχώριας αγοράς θεάματος, τόσο στην επαρχία όσο και στις συνοικίες. Ως προς τον προσφυγικό Πειραιά, θα πρέπει να εντάξει κανείς στην παραπάνω αναδιανομή τόσο τους διάφορους θιάσους που είδαμε σε προηγούμενα κεφάλαια όσο και τους κινηματογράφους που άρχισαν να ξε-

<sup>283</sup> «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Γ', τχ. 18, (2 Μαΐου 1926) σ. 14-15 και Έτος Ε', αρ. 17, (5 Αυγ. 1928), σ. 12.

<sup>284</sup> Ro-ma, «Οι συντελεσταί της προόδου», ό. π.

φυτρώνουν στην ίδια περιοχή. Άλλωστε, διόλου σπάνια, όπως είδαμε, στέγαζαν αυτούς τους θιάσους. Το σίγουρο είναι ότι η κινηματογραφική κίνηση του λιμανιού, κατά κάποιο τρόπο, ισοσκελίζε τη θεατρική του φτώχεια. Η μεγάλη απεργία των κινηματογράφων το φθινόπωρο του 1927 'έτσουξε' τους Πειραιώτες περισσότερο από τους Αθηναίους: «Η αδημονία του Πειραιϊκού κοινού και η πλήξις αυτού εκ του κλεισίματος των κινηματογράφων είναι πολύ μεγαλύτερα των Αθηνών καθόσον εν Πειραιεί δεν υφίστανται ούτε θέατρα αρκετά ούτε άλλα κέντρα διασκέδασεως».<sup>285</sup> Το Δεκέμβρη του 1929 λειτουργούσαν πέντε κινηματογράφοι στο κέντρο του Πειραιά: Τα Ηλύσσια και το Φως κοντά στο λιμάνι, το Χάι-Λάιφ στην πλατεία Κοραή, τα Ολύμπια και το Σπλέντιτ στο Πασαλιμάνι. Σύμφωνα με τα στοιχεία της παρούσας έρευνας, όμως, μειοψηφούσαν πλέον σε σχέση με τους συνοικιακούς.

<sup>285</sup> «Η πρωτοφανής απεργία των κινηματογράφων της Ελλάδος. Πώς ήρχισε και πώς εξελίσσεται», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Δ', αρ. 29, 13 Νοε. 1927, σ. 4-6.



**Εικόνα 31.** Ενδεχομένως, το πρώτο σινεμά του προσφυγικού Πειραιά. Ο κινηματογράφος Ήλιος του Γ. Μποζατζίδη στην αρχή της οδού Χαριλάου (νυν Παναγή Τσαλδάρη). Πηγή: εφ. *Η Ελληνική*, 18 Ιουλ. 1926.

## Η ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ ΣΤΙΣ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΕΣ ΣΥΝΟΙΚΙΕΣ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΒΩΒΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ (1923-1929)

Κοκκινιά

Το ότι η ψυχαγωγία ήταν μια βασική ανάγκη για τους πρόσφυγες επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι ο πρώτος χειμερινός κινηματογράφος στην Κοκκινιά άνοιξε το 1923: δύο μήνες πριν τοποθετηθεί ο θεμέλιος λίθος του συνοικισμού, σε μια εποχή που οι κάτοικοί του (γύρω στους 15 χιλιάδες) ζούσαν ακόμα στις υποτυπώδεις κατασκευές του Ταμείου Περιθάλψεως Προσφύγων κι ενώ ο μητροπολιτικός ναός του Αγ. Νικολάου ήταν ακόμα τσαντίρι. Τον Απρίλη εκείνης της χρονιάς λοιπόν, ο πρόσφυγας επιχειρηματίας Γ. Μποζατζίδης (ή Ποζατζίδης) «με μηχανικόν τον κ. Τάσσον Δεβένακαν ήνοιγε εις την συνοικίαν της Κοκκινιάς τον Κινηματογράφον Ήλιος».<sup>286</sup> Ο κινηματογράφος βρισκόταν, όπως έχουμε δει, στην αρχική πιάτσα θεαμάτων στο νότιο τμήμα του συνοικισμού και χαρακτηρίστηκε «πελώριος» (είχε χωρητικότητα 600 θέσεων). Από τις αρχές του 1926 συμπεριλήφθηκε στο

<sup>286</sup> «Όταν πρωτόάνοιξε ο κινηματογράφος αυτός προ 4 ετών αν δεν απατώμαι το είχα πληροφορηθή από κάποιον πρόσφυγα ο οποίος είχε έλθη στα γραφεία της εφημερίδος εις την οποίαν ειργαζόμην τότε δια να με παρακαλέση να γράψω δυο λόγια δια το προσφυγικόν επιχειρηματικόν πνεύμα. Και είχα γράψει τότε εις τον Νέον Αγών μερικά πράγματα χωρίς να έχω, το ομολογώ, καλά καλά γνώσιν της καταστάσεως και των συνθηκών υπό τας οποίας ελειτούργει ο κινηματογράφος αυτός», [Θ. Τσακνίδης], «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών Αθηνών-Πειραιώς. Μια μεγάλη δημοσιογραφική έρευνα του 'Κινημ. Αστέρος'», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Δ', αρ. 20, (29 Μαΐου 1927), σ. 10. Βλ. και Έτος Γ', αρ. 2, 10 Ιαν. 1926. Το 1924 έχουμε την πρώτη σύγχρονη με τη λειτουργία του σινεμά, μαρτυρία: Διαφημιστική καταχώρηση *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Α', τχ. 13, 7 Σεπ. 1924, σ. 30. Έπειτα από λίγους μήνες, το σινεμά αναφέρεται σε ρεπορτάζ της *Βραδυλής*: «Αρκετοί πηγαίνουν και στο κινηματοθέατρον Ήλιος. Εις την είσοδον του κινηματογράφου ξύλινα προγράμματα μας αναγγέλλουν: 'Ο άνθρωπος με το μαύρο ντόμινο. Έργον χειροκροτηθέν εις τας Αθήνας'» (Σούκας, «Ένα περίεργο θέατρον», *Βραδυλή*, 11 Ιαν. 1925).

‘μητρώο’ του πανελλήνιου δικτύου αιθουσών που τηρούσε ο *Κινηματογραφικός Αστήρ* και την επόμενη χρονιά πήρε τα εύσημα του περιοδικού.<sup>287</sup> Είναι ίσως χαρακτηριστικό ότι το σινεμά προχώρησε σε ανακαίνιση το Μάρτη του 1928 για να τιμήσει την προβολή του ελληνικού φιλμ *Έρωσ και κύματα*.<sup>288</sup>



**Εικόνα 32.** Γύρω στα 1926, η ανέγερση του μητροπολιτικού ναού του Αγ. Νικολάου δεν είχε ακόμα ολοκληρωθεί. Παρά ταύτα, οι δύο αφίσες στο ξύλινο κουτί (δεξιά κάτω) διαφημίζουν το πρόγραμμα του κινηματογράφου *Ήλιος*.

Πηγή: <https://www.facebook.com/groups/kokkinia1>

Όπως φαίνεται, το 1924 λειτουργούσε ένα ακόμα χειμερινό σινεμά στην Κοκκινιά, ίσως το *Αλάμπρα* που, παράλληλα με παραστάσεις του *Μέρτικα* και διάφορα λαϊκά θεάμα-

<sup>287</sup> [Θ. Τσακιρίδης], «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών», ό. π., σ. 10.

<sup>288</sup> Ν. Βροχίδης, «Κινηματογραφική εβδομάς. Εις τας επαρχίας. Πειραιεύς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ε', αρ. 13, 25 Μαρ. 1928, σ. 12.



τα, γνωρίζουμε ότι πρόβαλε και κινηματογραφικές ταινίες.<sup>289</sup> Πρόκειται όμως για πολύ διαφορετική περίπτωση από εκείνη του Ήλιου. Από τα στοιχεία που διαθέτουμε προκύπτει ότι ήταν λαϊκό κινηματοθέατρο χωρητικότητας 400 θέσεων που ανήκε στον Πειραιώτη επιχειρηματία Κ. ή Π. Τσολάνη. Η κριτική του *Κινηματογραφικού Αστέρα* ήταν αδυσώπητη: «Με λίγα λόγια ο κινηματογράφος αυτός δεν εκπληρεί καμμιά, ούτε τας στοιχειωδεστέρας διατάξεις του διατάγματος περί κινηματογράφων και απορούμεν πώς η αστυνομία επιτρέπη ακόμη την λειτουργίαν του».<sup>290</sup> Στην ίδια γειτονιά, ακριβώς απέναντι από τον Ήλιο, από τον Φλεβάρη του 1926, ξεκίνησε τη λειτουργία του το Εκλαίρ, 500 θέσεων. Όπως και ο Ήλιος ήταν χειμερινός, άνοιξε «από πρόσφυγα επιχειρηματίαν», συγκέντρωνε «όλα τα προσόντα ενός καλού και ευπροσώπου κινηματογράφου» και μπορούσε «να παραβληθῆ με τα καλλίτερα κινηματοθέατρα του Πειραιώς». Το σινεμά ανήκε στα αδέρφια Ηλία και Κυριάκο Σολομωνίδη και είχε μηχανικό προβολής το Μιχάλη Ιακωβίδη.<sup>291</sup> Σύμφωνα με μεταγενέστερη μαρτυρία, οι ιδιοκτήτες ήταν εργολάβοι που ανέλαβαν το χτίσιμο κατοικιών του συνοικισμού· γνωρίζουμε, μάλιστα, πως, αρχικά, αγόραζαν το ηλεκτρικό ρεύμα που απαιτούσε η λειτουργία του σινεμά από ιδιώτη αλλά, από ένα σημείο κι έπειτα, έγιναν οι ίδιοι πάροχοι (Μιχαηλίδης 1993: 27, 57, Καπάντασης 2017: 79). Επίσης, στις περιόδους 1927/8 και 1928/9 λειτουργούσε και ο μικρότερος κινηματογράφος Νέα Σμύρνη (250 θέσεων) αλλά δεν γνωρίζουμε ούτε πού ακριβώς βρισκόταν, ούτε για πόσο διάστημα λειτούργησε ούτε εάν είχε σχέση με το ομώνυμο θέατρο.<sup>292</sup> Όταν, πάντως, το φθινόπωρο του

<sup>289</sup> Υπάρχουν σήμερα στο συνοικισμό και «κινηματογράφοι» αναφέρει το *Αναμνηστικόν Προσφυγικόν Ημερολόγιον* 1925, σ. 76. Ιούλ. 1926: Το Αλάμπρα του συναντάμε στη στήλη θεαμάτων της βραχύβιας εφημερίδας *Κοκκινιά* (1926).

<sup>290</sup> [Θ. Τσακιρίδης], «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών», ό. π.

<sup>291</sup> [Θ. Τσακιρίδης], ό. π. Ο Σίμος Μιχαηλίδης ήταν ανιψιός των αιθουσαρχών και τακτικός θαμώνας μαζί με άλλους δύο φίλους. Ο ένας εξ αυτών ήταν ο Μιχάλης Ιακωβίδης (Μιχαηλίδης 1993: 78-79).

<sup>292</sup> Βλ. και «Κινηματοθέατρα της Ελλάδος», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος

1927, είχε φουντώσει για τα καλά η απεργία των κινηματογράφων, οι τέσσερις αυτές χειμερινές αίθουσες της Κοκκινιάς (Αλάμπρα, Εκλαίρ, Ήλιος, Νέα Σμύρνη) παρέμεναν κλειστές για το κοινό όσο διαρκούσε η απεργία. Στις παραπάνω θα προστεθεί μια πέμπτη, ο κινηματογράφος Κρυστάλ (600 θέσεων), κοντά στο ρέμα ('Γέφυρα'), δίπλα σε ομώνυμο καφωδείο: «Ήτανε το Κρυστάλ, απάνω στη γέφυρα, ωραίο μαγαζί. Την πιο καλή θέση εκείνο το μαγαζί την είχε στην Κοκκινιά» (Παπάζογλου 2022: 366). Η πρώτη χρονολογικά αναφορά που εντοπίσαμε για το σινεμά προέρχεται από δημοσίευμα του *Χρονογράφου*. Μια καλοκαιρινή βραδιά, τον Ιούνιο του 1929, μια παρέα βαριεστημένων Πειραιωτών αποφάσισε να εγκαταλείψει το νυσταλέο επίνειο και πήρε ταξί για να διασκεδάσει στην Κοκκινιά. Τους υποδέχτηκαν, στην περιοχή Τσόχα, κοντά στη Γέφυρα, δύο γνωστοί τους, «εκ Σμύρνης έλκοντες το γένος». Πρόκειται για τους Α. Γεωργιάδη και Δ. Χατζηγευσταθίου, διευθυντές του Κρυστάλ. Σεργιανίζοντας την πιάτσα, ο ρεπόρτερ του *Χρονογράφου* επιβεβαιώνει τις μετρήσεις μας: αναφέρει πέντε κινηματογράφους.<sup>293</sup>

Η εικόνα των κοκκινιώτικων σινεμά στα χρόνια του βωβού κινηματογράφου ολοκληρώνεται με τρεις ακόμα χώρους, η λειτουργία των οποίων ήταν μάλλον βραχύβια: το Πανόραμα, το Βερντέν και το Φοίνιξ. Το Πανόραμα ανήκε στον Κωνσταντίνο Ιορδανίδη και βρισκόταν στην ταράτσα του Θεάτρου Βαριετέ στην πλατεία Αγ. Νικολάου. «Ο μοναδικός αυτός θερινός μας κινηματογράφος» απαντάται το καλοκαίρι του 1931 για πρώτη και τελευταία φορά σε λιγοστά δημοσιεύματα του περιοδικού *Το Παρλάν*.<sup>294</sup> Στην ίδια θέση θα λειτουργήσει στα τέλη της δεκαετίας το Πάνθεον. Επίσης θερινό ήταν το Βερντέν που λειτουργούσε «υπό την διεύθυνσιν

---

ΣΤ', αρ. 222, Πανηγυρικών Τεύχος, Δεκ. 1929, σ. 70.

<sup>293</sup> Παρισινός, «Πειραϊκά σημειώματα. Η Κοκκινιά», *Χρονογράφος*, 15 Ιουν. 1928.

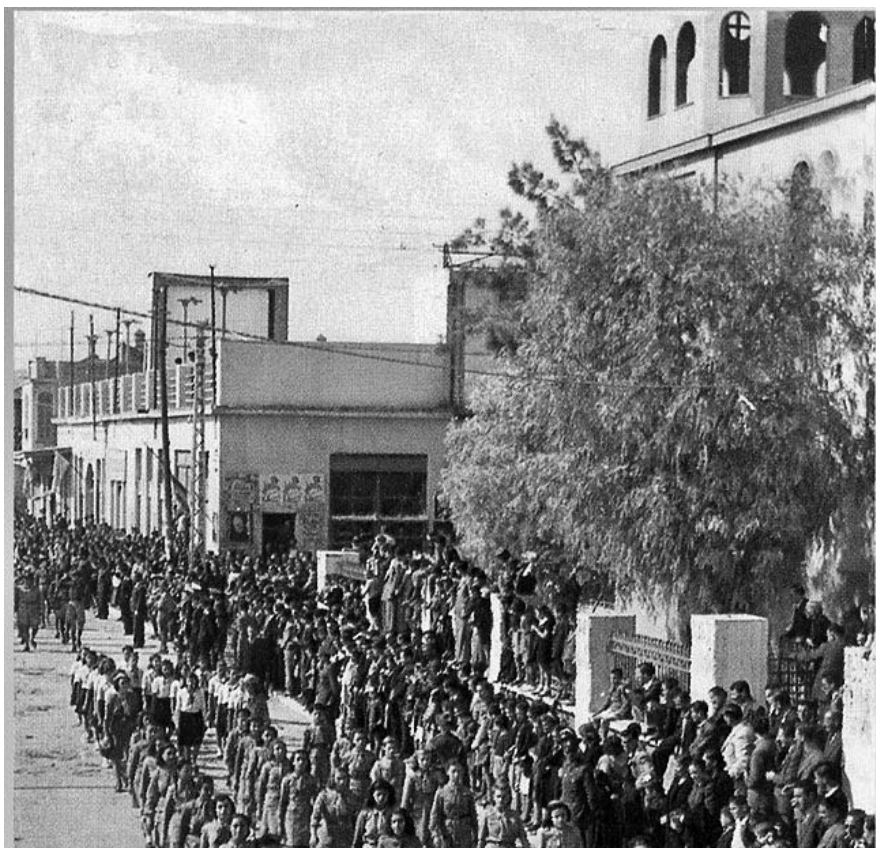
<sup>294</sup> «Επαρχία και εξωτερικόν. Κοκκινιά», *Το Παρλάν*, τχ. 19, 5 Σεπ. 1931, σ. 572.

του κ. Παπαγρηγοριάδη» το πρωτοσυναντάμε να «επισκευάζεται» τον Οκτώβρη του 1928. Στις 13 Μαΐου 1929 «έκαμε έναρξιν των παραστάσεων του» αλλά, στη συνέχεια, χάθηκε το στίγμα του.<sup>295</sup> Τέλος, ο κινηματογράφος Φοίνιξ (300 θέσεων) απαντάται για πρώτη φορά στον *Κινηματογραφικό Αστέρρα* στα τέλη του 1928.<sup>296</sup> Η τοποθεσία του εξακριβώθηκε, μάλλον απροσδόκητα. Τον Μάη του 1929 η προσφυγική στήλη της *Ακροπόλεως* ανακοίνωσε ότι η Ένωση Προσφύγων Γερμανικών Παραπηγημάτων και Κουτσιακαρίου προσκάλεσε τα μέλη της «εις έκτακτον Συνέλευσιν την Κυριακήν 26ην Μαΐου [1929] και ώραν 10 π.μ. εις τον κινηματογράφον Φοίνιξ, τέρμα Μοργκεντάου (παραπλεύρως του Συνοικισμού)».<sup>297</sup> Η περίπτωση του Φοίνικα μας απομακρύνει από το 'κέντρο' του συνοικισμού· και μας φέρνει σε επαφή με τις πιο απόμακρες, ξεχασμένες και εξαθλιωμένες γειτονιές, όπως εκείνη των Γερμανικών. Παράλληλα, επιβεβαιώνει τη δυνατότητα του σινεμά να καταλαμβάνει ακόμα και τις εσχαιές της αστικής ζωής. Ίσως αξίζει, τέλος, να υπενθυμίσουμε ότι κινηματογράφος Φοίνιξ υπήρχε και στη Σμύρνη, στο μαχαλά της Αγίας Αικατερίνης.

<sup>295</sup> I. A. B., «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ε', αρ. 21 (175), 21 Οκτ. 1928, σ. 12· Βιζυηνός, «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΣΤ', αρ. 19 (204), 19 Μαΐου 1929, σ. 12.

<sup>296</sup> Ιωακ. Α. Βιζυηνός, «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ε', αρ. 31 (185), 30 Δεκ. 1928, σ. 33.

<sup>297</sup> «Πρόσκλησις», *Ακρόπολις*, 24 Μαΐου 1929.



**Εικόνα 33.** Το θερινό σινεμά Πάνθεον στην πλατεία Αγ. Νικολάου σε φωτογραφία του 1946. Πάνω αριστερά στο βάθος διακρίνεται η οθόνη του.

Πηγή: Αρχείο Κυριάκου Νικολαΐδη. <https://www.facebook.com/groups/kokkinia1>

Παρά τα προβλήματα τεκμηρίωσης, ο απολογισμός είναι εντυπωσιακός. Από το 1923 έως την έλευση του ομιλούντος κινηματογράφου στην Ελλάδα (μέσα σε έξι μόλις χρόνια) λειτούργησαν στην Κοκκινιά οκτώ τουλάχιστον χώροι βωβού σινεμά (Αλάμπρα, Βερντέν, Εκλαίρ, Ήλιος, Κρυστάλ, Νέα Σμύρνη, Πανόραμα, Φοίνιξ)· δηλαδή, όσα περίπου είχε εκείνα τα χρόνια η Θεσσαλονίκη και περισσότερα από άλλες, επίσης μεγαλύτερες πόλεις, όπως ο Πειραιάς ή η Πάτρα. Είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ το 1924 τα σινεμά της Κοκκινιάς

δεν εντοπίζονταν καν από το ραντάρ του *Κινηματογραφικού Αστέρρα*, τη σαιζόν 1928/9 συγκροτούσαν στη στήλη «Κινηματογραφικής εβδομάδας» μια αυτοτελή κατηγορία, διαφορετική από εκείνη του Πειραιά (μολονότι η Κοκκινιά υπαγόταν ακόμα στο δήμο Πειραιά). Ο απολογισμός γίνεται ακόμα πιο αξιοθαύμαστος εάν συνυπολογίσει κανείς ότι, σε αντίθεση με τις παραπάνω πόλεις, ο κινηματογράφος στην Κοκκινιά ήταν εντελώς ανύπαρκτος πριν το 1923. Το επίτευγμα οφείλεται στο γεγονός ότι, στην πραγματικότητα, η κινηματογραφική ζωή στην Κοκκινιά δεν ξεκινούσε από μηδενική βάση. Το προσφυγικό στοιχείο που εγκαταστάθηκε στον χερσότοπο ήταν φορέας κινηματογραφικής πείρας και τεχνογνωσίας. Το ίδιο ίσχυε και για το θέατρο βέβαια. Για να στηθεί μια θεατρική επιχείρηση όμως οι δυσκολίες ήταν περισσότερες. Το σινεμά, ακριβώς εξαιτίας της μεγαλύτερης ευκολίας στη διάδοσή του, είχε σημειώσει όπως είδαμε μεγαλύτερη διείσδυση στις ελληνικές κοινότητες της Μικρασίας. Κάτι τέτοιο σήμαινε, αυτόματως, μεγαλύτερη επιχειρηματική ακτίνα δράσης και στους προσφυγικούς συνοικισμούς. Η πιάτσα της Κοκκινιάς μπορεί να υστερούσε ποσοτικά, αφού δεν διέθετε τον πληθυσμό μιας Πάτρας ή ενός Πειραιά αλλά πλεονεκτούσε ως προς τα ποιοτικά της στοιχεία. Ήταν επόμενο λοιπόν για όποιον ήθελε να επενδύσει στον χώρο του θεάματος να στραφεί στο σινεμά. Τέσσερα, τουλάχιστον, από τα πρώτα επτά σινεμά της Κοκκινιάς τα άνοιξαν πρόσφυγες. Και, πάντως, πρόσφυγες ή γηγενείς δεν θα έπαιρναν τις σχετικές πρωτοβουλίες εάν δεν βασιζόνταν στις εμπειρίες και στις ανάγκες του προσφυγικού στοιχείου. Υπήρχε όμως και ένα (τουλάχιστον) σοβαρό μελανό σημείο αλληλένδετο με την τέχνη που εμπορεύονταν: σε αντίθεση με τις θεατρικές επιχειρήσεις, οι κινηματογραφικές ήταν πολύ περισσότερο εκτεθειμένες στο διεθνή ανταγωνισμό, πολύ πιο εξαρτημένες από τεχνολογικές εξελίξεις και οικονομικούς σχεδιασμούς που γίνονταν ερήμην τους και χιλιάδες μίλια μακριά από τα συνοικιακά μαγαζιά τους.





**Εικόνα 34.** Ο κινηματογράφος Παλλάς στα Ταμπούρια. Πηγή: Κουτελάκης 1994.

### Δραπετσώνα, Ταμπούρια, Αγιά-Σοφιά

Καθώς η προσφυγική εγκατάσταση στη Δραπετσώνα και στα Ταμπούρια ήταν σε χειρότερη κατάσταση σε σύγκριση με την Κοκκινιά, η εμφάνιση των πρώτων σινεμά εδώ ήρθε με μικρή καθυστέρηση. Η σημαντική χρονιά για την κινηματογραφική ζωή στα Ταμπούρια ήταν το 1926. Τον Φλεβάρη εκείνης της χρονιάς ο Πόντιος πρόσφυγας Κυρ. Κορολής ή Καρολής άνοιξε το μεγάλο κινηματογράφο Παλλάς (το Δεκέμβρη του 1929 είχε χωρητικότητα 700 θέσεων).<sup>298</sup> Από ένα συνηθισμένο ατύχημα της εποχής (πυρκαγιά από ανάφλεξη ταινίας στην καμπίνα) το Γενάρη του 1929 πληροφορούμαστε το όνομα του άτυχου μηχανικού του: Λάζαρος Καμουράς<sup>299</sup>. Αξίζει,

<sup>298</sup> Θ. Τσακιρίδης, «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών Αθηνών-Πειραιώς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Δ', αρ. 19, 15 Μαΐου 1927, σ. 5, «Κινηματοθέατρα της Ελλάδος», ό. π. Στο *Μέγα Οδηγό Πειραιώς 1928-1929*, εμφανίζεται ως κινηματογραφικός επιχειρηματίας ο Χ. Καρολής στο συνοικισμό Ταμπουρίων (1929: 260).

<sup>299</sup> «Πυρκαϊά εις κινηματογράφον του Πειραιώς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΣΤ', αρ. 1/186, 6 Ιαν. 1929, σ. 11.

πάντως, να σημειωθεί, ότι, σε αντίθεση με τους κινηματογράφους στην πιάτσα διασκέδασης της Κοκκινιάς, στη μοναδική φωτογραφία του σινεμά που έχει σωθεί, υπάρχει μια αίσθηση απομόνωσης και ερημιάς γύρω από το κτίριο (βλ. εικ. 34). Βρισκόταν στο βόρειο τμήμα του συνοικισμού και, σύμφωνα με μεταγενέστερη πηγή, δίπλα του λειτουργούσε «μικρό εργοστάσιο υφαντών» που διατηρούσε ένας Αρμένης επιχειρηματίας (Κουτελάκης-Φωσκόλου 1992: 111). Παρ' όλ' αυτά, το Παλλάς εντάχθηκε από νωρίς στο δίκτυο ενημέρωσης του *Κινηματογραφικού Αστέρα*. Ένα ρεπορτάζ του τελευταίου το 1927 αποτυπώνει με γλαφυρό τρόπο το περιβάλλον:

Δια να μεταβή κανείς εις τον συνοικισμόν Ταμπουρίων Πειραιώς, πρέπει εν πρώτοις να συντάξη την διαθήκην του, δεύτερον να κοινωνήση των ακράντων μυστηρίων και τρίτον να οπλισθή με Ιώβιον υπομονήν. Ένα ταξείδι από Αθηνών μέχρι Ταμπουρίων ισοδυναμεί με ένα ανάλογον ταξείδιον από Πειραιώς μέχρις Αυστραλίας. Τι δρόμος, Θεέ μου, τι σκόνη και τι λάκκοι! Εάν δε την στιγμήν αυτήν καθ' ην γράφεται η παρούσα περιγραφή του Παλλάς ευρισκόμεθα σώοι, τούτο ασφαλώς οφείλεται εις κάποιο θαύμα. [...] Εις τα Ταμπούρια εις την ακροτάτην αυτήν συνοικίαν του Πειραιώς παρά τον Άγιον Γεώργιον και ιδίω[ς] εντός του συνοικισμού, ένας πρόσφυξ εκ Πόντου ήλθε και ίδρυσε το Παλλάς χάρις των πέριξ προσφύγων και γηγενών κατοίκων [...] Ίδρυσε πραγματικόν κινηματογράφον εις τα 'Ταμπούρια' με όλα τα μέσα της ανέσεως που χρειάζονται δια να τον κατατάξουν εις την σειράν των καλών κινηματογράφων.<sup>300</sup>

Το ίδιο δημοσίευμα μας πληροφορεί επίσης ότι, καθώς ο αιθουσάρχης διέθετε «ιδιόκτητον μηχανήν παραγωγής ηλεκτρικού ρεύματος», μπορούσε να θέσει σε λειτουργία τον κινηματογράφο όποτε ήθελε.

<sup>300</sup> Θ. Τσακίριδης, «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών», ό. π.



Το Νοέμβριο του 1928 ιδρύθηκε το μικρής χωρητικότητας σινεμά Αθήναιον (μόλις 100 θέσεων) από τον παλαιόμαχο επιχειρηματία Σωκράτη Χατζηδήμο.<sup>301</sup> Ο Κινηματογραφικός Αστέρης καταγράφει λίγες προβολές του Αθήναιον από την άνοιξη του 1929 αλλά, στη συνέχεια, χάνονται τα ίχνη του. Από τον παραπάνω κινηματογράφο, πάντως, ξεκίνησε, όπως θα δούμε, η σχέση του Συμυριού Λευτέρη Σκλάβου (1915-2007) με τις κινηματογραφικές επιχειρήσεις και, συγκεκριμένα, από την ενοικίαση του μπαρ του εν λόγω σινεμά.<sup>302</sup> Ο Σκλάβος δίνει μια ακόμα ενδιαφέρουσα πληροφορία: «Το Αθήναιον ήταν ένα σινεμά της γειτονιάς αλλά ήθελε να φαντάζει μεγάλο. Για τις βουβές ταινίες, όλες τότε ήταν βουβές, δεν είχε γραμμόφωνο, όπως οι περισσότεροι συνοικιακοί, αλλά πιάνο και βιολί. Οι πρόσφυγες, που πλημμύριζαν κι αυτή τη γειτονιά, ήταν συνηθισμένοι από την πατρίδα τους σε τέτοιες πολυτέλειες. Κι ο πονηρός ιδιοκτήτης σκέφτηκε να τους το προσφέρει» (Θεοδοσίου 2022: 18-19).

Ο σημερινός αναγνώστης δεν θα δυσκολευτεί να συνειδητοποιήσει τι σήμαινε η λειτουργία αυτών των πρώτων κινηματογράφων για τη δημόσια σφαίρα της εργατικής συνοικίας για τα στενά και βρώμικα σοκάκια των Ταμπουριών, όπου δεν υπήρχε δημόσιος φωτισμός, ακόμα και η φωτεινή επιγραφή του σινεμά ήταν από μόνη της μια ατραξιόν: «Αραιοί σαν πυγολαμπίδες στο σκοτεινό διάστημα φέγγουνε κάμποσοι γλόμποι. Οι γλόμποι του κινηματογράφου, του υπαίθριου χοροδιδασκαλείου και λιγοστών μεγάλων καταστημάτων».<sup>303</sup>

<sup>301</sup> Ο Χατζηδήμος ήταν συν-διευθυντής με τον Γ. Συναδινό του Ολύμπια στο Πασαλιμάνι μετά το 1924 ενώ το καλοκαίρι του 1928 ανέπτυξε επιχειρηματική δραστηριότητα στο Αθήναιον της οδού Πατησίων που λειτουργούσε κάποιες σαϊζόν ως Σινέ-Βαριετέ. Το σινεμά Αθήναιον στα Ταμπούρια είναι πολύ πιθανό να αποτελεί συνέχεια του θεάτρου Αθήναιον του Καλογυιού (βλ. κεφ. 4). «Μικρά Αθηναϊκά». *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ε', αρ. 23 (177), 4 Νοε. 1928, σ. 6.

<sup>302</sup> Θεοδοσίου 2022: 18-19. Ο Σκλάβος έκανε και χρέη βοηθού μηχανικού προβολής και μερικές φορές συνόδευε στο πιάνο τις ταινίες.

<sup>303</sup> Σ. Μ. Παπαδόπουλος, «Εις τους καταυλισμούς των ταπεινών και κατα-

Η χρήση των κινηματογραφικών αιθουσών για άλλου είδους κοινωνικές εκδηλώσεις προδίδει επίσης τη σημασία που είχαν αποκτήσει ως χώροι συνάθροισης και διασκέδασης στο δημόσιο βίο των προσφυγικών συνοικισμών. Τον Οκτώβρη του 1928, για παράδειγμα, πραγματοποιήθηκε στο Παλλάς συνέλευση των προσφύγων της περιοχής ενώ τον Μάρτη του 1929 δόθηκε χοροεσπερίδα.<sup>304</sup>

Από μια τέτοια συνέλευση, που συνέβη τον Ιούλη του 1928, πληροφορούμαστε την ύπαρξη του μεγάλου σινεμά Αστήρ στη Δραπετσώνα.<sup>305</sup> Ο κινηματογράφος είχε χωρητικότητα 600 θέσεων και λειτουργούσε σε μια ιδιαίτερα υποβαθμισμένη συνοικία της, τα Λιπάσματα.<sup>306</sup> Κατόρθωνε πάντως να σαγηνεύει τη νεολαία της: «Την πρώτη φορά που πήγα στον κινηματογράφο Αστήρ, που ήταν στην συνοικία μας, στο τέλος της οδού Κανελλοπούλου, έπαθα σοκ. Μαγεύτηκα. Κατάλαβα ότι ένας καινούριος κόσμος γεννήθηκε μέσα μου» (Ζαννίνο χ.χ.: 21).

Σε όχι πολύ μακρινή απόσταση από τη Δραπετσώνα, στην εργατική συνοικία της Αγιά-Σοφιάς στα Μανιάτικα, υπήρχε, όπως είδαμε, κινηματογράφος και πριν το 1922. Στα τέλη Φεβρουαρίου του 1926 άνοιξε τις πύλες του το Σαλόν Ιντεάλ (ή Ιντεάλ) «υπό την διεύθυνσιν των αδελφών Κιάφα», το οποίο επίσης συμμετείχε στην απεργία των αιθουσαρχών την επόμενη χρονιά.<sup>307</sup> Στα τέλη του 1929 ο Κινηματογραφικός Αστήρ το συμπεριλαμβάνει στην καταγραφή των πειραιώτικων σινεμά δίνοντας την πληροφορία ότι διαθέτει χωρητικό-

---

φρονεμένων», *Προσφυγικός Κόσμος*, 11 Αυγ. 1929.

<sup>304</sup> «Συνέλευσις των προσφύγων Ταμπουριών», *Προσφυγικός Κόσμος*, 28 Οκτ. 1928· «Χορός εις τα Ταμπούρια», *Αχρόπολις*, 8 Μαρ. 1929.

<sup>305</sup> «Η Γεν. Συνέλευσις της ΠΟΑΔΑ εις Δραπετσώνα-Λιπάσματα», *Προσφυγικός Κόσμος*, 1 Ιουλ. 1928.

<sup>306</sup> «Κινηματοθέατρα της Ελλάδος», ό. π.

<sup>307</sup> «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Γ', τχ. 5, 31 Ιαν. 1926, σ. 27, τχ. 9, 28 Φεβ. 1926, σ. 7-8 και τχ. 10, 7 Μαρ. 1926, σ. 5-6.

τητα 400 θέσεων.<sup>308</sup> Για τα αμέσως επόμενα χρόνια (1930-31) δεν έχουμε πληροφορίες. Είναι, όμως, πολύ πιθανό να πρόκειται για την αίθουσα την οποία εκμεταλλευόταν ο Μέρτικας το ίδιο διάστημα (βλ. εδώ κεφ. 4).

\*\*\*

Ο ιστορικός μπορεί ίσως να συμφιλιωθεί κάπως με τα σοβαρά κενά που παρουσιάζει η πληροφόρησή του για τις χειμερινές αίθουσες του προσφυγικού Πειραιά την περίοδο του βωβού κινηματογράφου. Ωστόσο, η προβληματική εικόνα που προκύπτει για τα θερινά σινεμά που στήνονταν σε αυτοσχέδιες μάντρες και ταράτσες, πρέπει μάλλον να τον οδηγήσει σε απόγνωση. Προς το τέλος αυτής της περιόδου, το μεσοκαλόκαιρο του 1930, ο Πειραιάς δεν διέθετε ούτε ένα θερινό κινηματογράφο «εκτός των λειτουργούντων εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς, οι σύννοικοι των οποίων εννοούν οπωσδήποτε να έχουν τον κινηματογράφον τους».<sup>309</sup> Κάποια μισοσβησμένα ίχνη αποτυπώνονται στις πηγές μας απλά για να κάνουν ακόμα πιο επώδυνη την άγνοιά μας. Στις 4 Ιουν. του 1926, για παράδειγμα, η στήλη Δημοσίων Θεαμάτων της εφημερίδας *Η Κοκκινιά* αναφέρει το σινεμά *Αύρα* στη Δραπετσώνα. Λίγες βδομάδες αργότερα, δημοσίευμα της πειραιώτικης *Σημαίας* πληροφορούσε τους αναγνώστες της ότι στον κινηματογράφο *Παράδεισος* του Κ. Κουτσουλέντη «εγκατεστημένον εις την ταράτσαν νεοδημητίου οικίας επί της οδού Τζαβέλλα εσημειώθη ανάφλεξις μιας ταινίας, εκάη δε το ξύλινον διαμέρισμα των μηχανών».<sup>310</sup> Από αστυνομικό ρε-

<sup>308</sup> «Κινηματοθέατρα της Ελλάδος», ό. π.

<sup>309</sup> «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ζ', αρ. 20, 13 Ιουλ. 1930, σ. 12. Σύμφωνα με το παραπάνω δημοσίευμα, ένας μόνο κινηματογράφος τόλμησε να εγκατασταθεί στο Πειραιϊκόν της Καστέλλας αλλά δεν κατόρθωσε να κρατήσει πάνω από δυο βδομάδες.

<sup>310</sup> «Πυρκαϊά εις ταράτσαν κινηματογράφου», *Σημαία*, 19 Αυγ. 1926. Θερινό σινεμά με το όνομα *Παράδεισος* υπήρχε και στην περιοχή ανάμεσα στη Γούβα του Βάβουλα και την Ευαγγελίστρια (οδ. Πύλης & Δεληγιώργη), *Σημαία*, 4

πορτάζ μαθαίνουμε ότι το Μάη του 1928 υπήρχε κινηματογράφος Πάνθεον στην Δραπετσώνα.<sup>311</sup> Τέσσερις χειμερινοί κινηματογράφοι και, τουλάχιστον, τρεις θερινοί στο διάστημα 1926-29 είναι ένας διόλου ευκαταφρόνητος απολογισμός. Και, *summa summarum*, αν προσθέσουμε σ' αυτόν και τα σινεμά της Κοκκινιάς μπορούμε να κάνουμε λόγο για ένα εντυπωσιακό ξεκίνημα (βλ. Πίνακα 4). Η συνέχεια όμως δεν ήταν καθόλου ομαλή.

	<b>ΧΕΙΜΕΡΙΝΟΙ</b>	<b>ΘΕΡΙΝΟΙ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>
<b>ΑΓ. ΣΟΦΙΑ</b>	1	-	<b>1</b>
<b>ΔΡΑΠΕΤΣΩΝΑ</b>	1	<b>2</b>	<b>3</b>
<b>ΚΟΚΚΙΝΙΑ</b>	4	<b>4</b>	<b>8</b>
<b>ΤΑΜΠΟΥΡΙΑ</b>	2	<b>1</b>	<b>3</b>
<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	8	<b>6</b>	<b>15</b>

**Πίνακας 4.** Βωβοί κινηματογράφοι στον προσφυγικό Πειραιά ως το 1931.

---

Ιουν. 1927.

<sup>311</sup> «Συνελήφθη ο υποδηματοκαθαριστής Ι. Καραλής διότι αφήρεσε εκ του παρά την Δραπετσώνα Κινηματογράφου Πάνθεον μίαν κινηματογραφικήν ταινίαν αξίας 4.000 δραχ. και δύο φακούς της μηχανής αξίας 2.000 δραχμών» («Σύλληψις κλέπτου», *Χρονογράφος*, 10 Μαΐου 1928).



**Εικόνα 35.** Διαφημιστικό στιγμιότυπο από τη μαζική προσέλευση του αθηναϊκού κοινού στην προβολή της ταινίας *Μαζούρκα* (*Mazurka*, 1935) του Willi Forst στο Τιτάνια της Αθήνας. Πηγή: εφ. Ακρόπολις, 13 Ιαν. 1936.

## Ο ΟΜΙΛΩΝ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΣΤΟΝ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟ ΠΕΙΡΑΙΑ (1930-1940)

### Εισαγωγικά

Όπως είναι γνωστό, η εισαγωγή του ομιλούντος σινεμά προκάλεσε πολύ σοβαρές αναταράξεις στην κινηματογραφική βιομηχανία (και ως προς την παραγωγή και ως προς την προβολή των ταινιών). Σε γενικές γραμμές, στις αρχές της δεκαετίας

του 1930 οι επιχειρήσεις προσπαθούσαν να συντονίσουν το βηματισμό τους με το σκληρό ανταγωνισμό που διεξαγόταν για τις σχετικές πατέντες· αλλά και να εξοικονομήσουν τα κεφάλαια που απαιτούσε ο ακριβός εξοπλισμός των συστημάτων προβολής του ομιλούντος. Γύρω στα μέσα της δεκαετίας, η αμερικάνικη βιομηχανία είχε κατορθώσει να επιβληθεί ενισχύοντας περαιτέρω τους δύο βασικούς πυλώνες της επιτυχίας της: το σταρ-σύστημα (που ανανεώθηκε), και τα ολιγοπώλια (που ενισχύθηκαν). Η παγκόσμια αγορά ελεγχόταν από λίγες εταιρείες ενώ το Χόλυγουντ, συνολικά μιλώντας, ενίσχυσε περισσότερο τη θέση του στο διεθνή καταμερισμό αγοράς μέσα από μια ακόμα επιτυχή καθετοποίηση: οι μεγάλες βιομηχανικές μονάδες παραγωγής ταινιών έλεγχαν πλέον τόσο τον τομέα της διανομής όσο και της προβολής τους.

Στην Ελλάδα οι παραπάνω εξελίξεις συνέπεσαν με τις επιπτώσεις της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης που έγιναν έντονα αισθητές γύρω στα 1931.<sup>312</sup> Ήταν, βέβαια, διάχυτη η πεποίθηση ότι οι βουβές ταινίες θα εξαφανίζονταν. Το Μάρτη του 1930 λειτουργούσαν ήδη οκτώ ομιλούντες (από τρεις στην Αθήνα και στη Θεσσαλονίκη κι από ένας σε Πειραιά και Καβάλα). Σε γενικές γραμμές, όμως, ακόμα και με την έναρξη της σαιζόν του 1931/32, με την οικονομία της χώρας να έχει μπει για τα καλά σε ύφεση, οι Έλληνες επιχειρηματίες δίσταζαν να επενδύσουν στο νέο εξοπλισμό. Οι αιθουσάρχες γνώριζαν καλά ότι η τεράστια διάδοση του σινεμά στις λαϊκές μάζες ήταν συνυφασμένη με το φτηνό εισιτήριο. Η γενική κρίση όμως δεν είχε επιδράσει μόνο στα είδη πολυτελείας «αλλά και εις τα πρώτης ανάγκης, όπως είναι ο συνοικιακός θερινός κινηματογράφος, που με το ταλληράκι του ο κοσμάκης επήγαινε και ξεχνούσε λίγο της πίκρες της βιοπάλης».<sup>313</sup> Όσοι

<sup>312</sup> Εκτός από το κλείσιμο επιχειρήσεων, τον περιορισμό εργασιών και εισαγωγών ή την ανεργία, η κρίση είχε, βέβαια, αρνητική επίδραση και στα μεροκάματα. Στην κλωστοϋφαντουργία τα ονομαστικά ημερομίσθια πρέπει να ελαττώθηκαν κατά 40-50% σε σχέση με τα επίπεδα του 1928 (Παπαστεφανάκη 2011: 267).

<sup>313</sup> «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ζ', αρ. 18,

κεντρικοί, κυρίως, κινηματογράφοι έσπευσαν να μετατραπούν σε ομιλούντες, βρέθηκαν υποχρεωμένοι να αυξήσουν το εισιτήριό τους – σε κάποιες περιπτώσεις ακόμα και πάνω από 40% – κάτι που οδήγησε σε θεαματική πτώση της πελατείας.

Η κατάσταση εξομαλύνθηκε κάπως στα μέσα της δεκαετίας του 1930. Πολλές επιχειρήσεις που δεν μπόρεσαν να αντέξουν τον ανταγωνισμό είχαν κλείσει βέβαια και οι μεγάλες εταιρείες διανομής έλεγχαν πλέον και τον τομέα της προβολής, κατέχοντας σημαντικές αίθουσες. Ως προς το κοινό, πάντως, αν και τα μεροκάματα των θεατών δεν αυξήθηκαν, «η εφαρμογή των συλλογικών συμβάσεων εργασίας από το 1936 θα σταθεροποιήσει το εργατικό εισόδημα σε ορισμένα στοιχειώδη επίπεδα, με τον καθορισμό των κατώτατων ορίων αμοιβών» (Παπαστεφανάκη 2011: 269). Αυτό ήταν σε πολύ γενικές γραμμές το πλαίσιο στο οποίο σημειώθηκε η μεγάλη προπολεμική ακμή του ομιλούντος σινεμά στην Ελλάδα στα χρόνια 1934-1938. Η αλήθεια είναι ότι, κατά την τελευταία διετία του Μεσοπολέμου, προέκυψαν κάποια νέα προβλήματα στην κινηματογραφική αγορά, τα οποία δημιούργησε το ξέσπασμα του Β΄ Παγκόσμιου Πόλεμου. Πολλοί κινηματογράφοι υποχρεώθηκαν να προβάλουν παλιότερες ταινίες.<sup>314</sup> Αλλά και οι όροι του ανταγωνισμού άλλαξαν, όπως είδαμε αλλού, με την εκ νέου εισαγωγή του Σινέ-Βαριετέ.<sup>315</sup>

---

8 Ιουν. 1930, σ. 12.

<sup>314</sup> «Η ανώμαλος εξωτερική κατάσταση θα έχη άμεσον αντίκτυπον και εις την παραγωγήν ταινιών. Αι αγγλικαί, αι γαλλικαί και αι γερμανικαί κινηματογραφικαί εταιρείαι διέκοψαν τας εργασίας των. Οι προσφιλείς ηθοποιοί της οθόνης επιστρατεύθησαν [...] Δεν θα καταστή δυνατόν κατά συνέπειαν να γυρισθούν καινούργιες ταινίες» (Νίκος Ι. Μαράκης, «Τα ζητήματα της πόλεως. Πώς θα περάσουν οι θεατρόφιλοι συμπολίται τον χειμώνα τους;» (Σημεία, 5 Οκτ. 1939). «Η θεατρική κίνησης προμηνύεται ζωηρά κατά τον χειμώνα εις τας Αθήνας. Ο αριθμός των θεάτρων θ' αυξηθή, εν αντιθέσει με τους κινηματογράφους οι οποίοι θα περιορισθούν λόγω της ελλείψεως νέων ταινιών εις την Γαλλίαν, την Γερμανίαν και την Αγγλίαν» («Η κίνησης εις το θέατρον», Τύπος, 7 Σεπ. 1940).

<sup>315</sup> Ήδη από το καλοκαίρι του 1938 υπήρχαν πολλά κεντρικά και συνοικιακά σινεμά που θα ενίσχυαν «το πρόγραμμά των με διαφόρους ακροβάτας, χο-



	1929	1931	1934	1937	1938
<b>ΑΘΗΝΑ</b>	24	21	21	29	39
<b>ΠΕΙΡΑΙΑΣ</b>	14	10	12	20	23
<b>ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ</b>	12	13	14	16	15
<b>ΕΠΑΡΧΙΑ</b>	99	72	78	110	134
<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	149	116	125	175	211

**Πίνακας 5.** Κινηματογράφοι στην Ελλάδα 1929-1938.

(Πηγή: Κινηματογραφικός Αστήρ)

	1926	1938	ΑΥΞΗΣΗ (%)
ΑΘΗΝΑ	13	39	300
<b>ΠΕΙΡΑΙΑΣ</b>	<b>6</b>	<b>23</b>	<b>383</b>
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ	7	15	214
ΕΠΑΡΧΙΑ	45	134	298
ΣΥΝΟΛΟ	71	211	297

**Πίνακας 6.** Η αύξηση των κινηματογράφων στην Ελλάδα (1926-1938).

Ως κατακλείδα: στον Πίνακα 5 αποτυπώνεται η κρίση και η ανάκαμψη της δεκαετίας 1929-1938. Στον Πίνακα 6 μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι στον Πειραιά και στους προσφυγικούς του συνοικισμούς σημειώθηκε η μεγαλύτερη αύξηση των κινηματογράφων πανελλαδικά (σχεδόν τετραπλασιάστηκαν) από το 1926 έως το 1938. Ο κατεξοχήν υπεύθυνος για τον παραπάνω τετραπλασιασμό ήταν ο προσφυγικός πληθυσμός του Πειραιά (μόνον στο διάστημα 1920-28 είχε σημειωθεί στην περιοχή αύξηση του πληθυσμού της κατά 46%). Η αύξηση των αιθουσών όμως δεν ήταν τόσο ζήτημα αριθμών, επενδύσεων, κέρδους και χασούρας: ήταν ο νέος ρόλος που έπαιζε το σινεμά στη διαμόρφωση μιας ελληνικής λαϊκής, μαζικής και βιομηχανοποιημένης κουλτούρας. Κι αυτό δεν αφορούσε μόνον

---

ρευτάς και ηθοποιούς του μουσικού θεάτρου, οι οποίοι θα εκτελούν κατά το διάλειμμα διάφορα 'νούμερα'» («Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 23 Ιουν. 1938).

το κοινό του σινεμά. Αν πιστέψουμε το Μάρκο Βαμβακάρη, οι πρώτοι καλλιτέχνες του Ρεμπέτικου, ζώντας στο περιθώριο του περιθωρίου του προσφυγικού Πειραιά, δεν πατούσαν το πόδι τους σε σινεμά: «Καθόμουνα στο καφενείο μου και πέραγα η ώρα μου. Να πω ότι θα πήγαινα στον κινηματογράφο; Όχι, δεν πήγαινα. Δεν πηγαίνανε αυτοί οι αθρόωποι. Μάλλον πιο πολύ πηγαίναν στα μπουρδέλα. Μαστουριασμένοι».<sup>316</sup> Παρ' όλ' αυτά, γύρω στα 1935, στο γνωστό ρεμπέτικο «Αν μ' αξιώσει ο Θεός», με διάθεση 'σουρεαλιστικής' ανατροπής, οι αστέρες του Χόλυγουντ αποκοτούσαν νέους ρόλους: ο Βίλλυ Φριτς θα σκαρώνει «αφράτους ναργιλέδες», η Γκρέτα Γκάρμπο «θ' ανάβει το τσιμπούκι», ο Ζακ Κιεπούρα «στη γωνιά θα παίζει το μπουζούκι» κι η Λίλιαν η Χάρβει «θα διώχνει τις μπασκίνες».



**Εικόνες 36 – 37.** Η ανέγερση και η ολοκλήρωση (1937) του κινηματογράφου Ορφεύς στην οδό Γεωργίου Κονδύλη (πρώην Κουτσικαρίου και νυν 7ης Μαρτίου).

Πηγή: Αρχείο Γιώργου Βεράνη.

<sup>316</sup> Βαμβακάρης 1978: 121. Παρόμοια ήταν και η απόσταση του νεαρού Μάρκου από το θέατρο στη Σύρο: «Θέατρα υπήρχανε στη Σύρο αλλά εγώ δεν επήγαινα να πούμε. Αλλά τα ακούγαμε, ερχόντουσαν από δω εκεί τα τραγούδια και τα ακούγαμε» (1978: 57).

## Κοκκινιά

Στην Κοκκινιά, «όσο προχωρεί το βράδυ», παρατηρούσε ο Δεβάρης το καλοκαίρι του 1931, «βλέπει κανείς και περισσότερους εργατικούς ιδία, οι οποίοι εγύρισαν από τη δουλειά των και βγαίνουν με την οικογένειάν των στην πλατεία και στους κεντρικούς δρόμους. Τα καφενεία και οι κινηματογράφοι δεν προσελκύουν πολύν κόσμον. Οι ιδιοκτήται και των δύο κέντρων παραπονούνται πως δεν κάνουν δουλειές. Οι κινηματογράφοι δουλεύουν μόνον το Σαββατοκύριακο [...] Οι άνθρωποι είνε υποχρεωμένοι να οικονομούν και την τελευταία δραχμή».<sup>317</sup> Πριν γίνουν έντονα αισθητές οι επιπτώσεις της κρίσης στη χώρα και πριν προκύψουν τα προβλήματα που δημιούργησε η έλευση του ομιλούντος, υπήρχε διάχυτη η πεποίθηση ότι ο τελευταίος «επεκράτησεν οριστικώς εις την Ελλάδα». Και ότι οι Έλληνες επιχειρηματίες του σινεμά είχαν αποδειχτεί προοδευτικότεροι ακόμα και από τους Γάλλους συναδέλφους τους. Κυκλοφόρησε, μάλιστα, η είδηση πως σχεδιαζόταν «η εγκατάστασις τοιούτων μηχανημάτων αλλά διαφόρων συστημάτων εις την Κοκκινιάν του Πειραιώς υπό του κ. Μποζατζίδη».<sup>318</sup> Η αισιοδοξία ήταν, μέχρις ενός σημείου, δικαιολογημένη αν σκεφτεί κανείς ότι μόλις τον Οκτώβρη του 1929 είχε προβληθεί *Ο τραγουδιστής της τζαζ* στο Αττικόν της Αθήνας και το *Νοέμβρη* παιζόταν στο Χάι-Λάιφ του Πειραιά. Ωστόσο, μόλις στο τέλος της χρονιάς εγκαταστάθηκε ηχητικός (και όχι ομιλών) κινηματογράφος στην Κοκκινιά· όχι όμως στον Ήλιο του Μποζατζίδη αλλά στο Κρυστάλ του Τσόχα. Ενδεχομένως, ήταν ένας από τους πρώτους συνοικιακούς κινηματογράφους που διέθετε εγκατάσταση ηχητικού φιλμ.<sup>319</sup> Στις αρχές του επόμενου έτους εγκαταστάθηκε στο Κρυστάλ

<sup>317</sup> «Η ζωή των συνοικισμών. Κοκκινιά», *Ελεύθερον Βήμα*, 11 Αυγ. 1931.

<sup>318</sup> «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Ζ', 5 (9 Φεβ. 1930) σ. 12.

<sup>319</sup> «Αι εν Ελλάδι εγκαταστάσεις μηχανημάτων ηχητικού κινηματογράφου», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, τομ. Ζ', αρ. 36, 14 Δεκ. 1930, σ. 8 και τομ. Η', αρ. 2, 11 Ιαν. 1931, σ. 6.

(η χωρητικότητα του οποίου είχε αυξηθεί στις 800 θέσεις) και ομιλών (Κινοτόν), ενώ έως τα τέλη του 1931 ηχητικό σινεμά διέθετε και το Εκλαίρ του Σολομωνίδη. Το Αλάμπρα του Τσολάνη και ο Ήλιος παρέμεναν ακόμα στην εποχή του βωβού.<sup>320</sup> Ο κινηματογράφος Λουξ των Δικόπουλου-Μανιάτη ήταν κεντρικός (κοντά στο Εκλαίρ).<sup>321</sup> Αν και προμηθεύτηκε μηχανήμα της Webster Chicago (ανήκε στους ηχητικούς ήδη στα τέλη του 1933), δεν πρόλαβε να παγιωθεί στην κοκκινιώτικη πιάτσα. Από τις αρχές του 1935 χάνεται το στίγμα του από τις πηγές μας.

Άνοιγαν όμως και νέοι κινηματογράφοι, ως ομιλούντες, πλέον, όπως το Αλκαζάρ – δίπλα στο Κρυστάλ – τη σχετική εγκατάσταση του οποίου εκτέλεσε ο Αιμίλιος Ράτζιο στα 1932-33. Στα μέσα της δεκαετίας το κλίμα είχε βελτιωθεί. Το 1935 καταγράφεται η πρώτη εμφάνιση του σημαντικού σινεμά Απόλλων, στο ίδιο κτίριο που στέγαζε τον Ήλιο. Τη λειτουργία του ανέλαβε ο Απόλλων Μαγκλής της Ελληνικής Κινηματογραφικής Ενώσεως (που εμπορευόταν επίσης τους αθηναϊκούς κεντρικούς Τιτάνια, Σπλέντιτ και Απόλλων).<sup>322</sup> Το 1936 εγκατέστησε μηχανήματα ομιλούντος κινηματογράφου Κλαγκ-Φιλμ.

Λίγο πριν ξεκινήσει η σαιζόν 1935/6, ο Κινηματογραφικός Αστήρ διαπίστωνε τη συστηματική λειτουργία τεσσάρων σύγχρονων χειμερινών σινεμά στην Κοκκινιά (όσα και τα κεντρικά του Πειραιά) αλλά και τον «άγριον συναγωνισμόν» μεταξύ τους.<sup>323</sup> Συνοφασμένη με αυτή την άνθιση ήταν η

<sup>320</sup> «Πίναξ των καθ' όλην την Ελλάδα λειτουργούντων κινηματογράφων» και *Παρλάν* (1931), σ. 572, 580, 606, 636. Το Κρυστάλ ήταν ιδιοκτησία του Τσόχα αλλά λειτουργούσε υπό τη διεύθυνση του Ραμανιάλη.

<sup>321</sup> Βλ. διαφημιστική καταχώρηση της σχολής Η Ανατολή (Νικολοπούλου) «πλησίον Κινηματογράφων Λουξ-Εκλαίρ» (*Αναγέννησις*, 3 Ιουν. 1935).

<sup>322</sup> Το 1936 διευθυντής «του κινηματογράφου της πόλεώς μας Απόλλων» ήταν ο Ευάγγελος Σφακιανός («Κοινωνικά», *Νέον Βήμα*, 5 Απρ. 1936).

<sup>323</sup> «Κινηματογραφική εβδομάδα», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΙΒ', τχ. 17, 22 Σεπ. 1935, σ. 13. Σε ριζική ανακαίνιση προχωρούσε το Εκλαίρ.

επαγγελματική δικτύωση των επιχειρηματιών τους και η ενημέρωσή τους γύρω από τις εξελίξεις της έβδομης τέχνης. Ο Σολομωνίδης και ο Γεωργιάδης, όπως και άλλοι συνάδελφοί τους στα Ταμπούρια και τη Δραπετσώνα, ήταν τακτικοί συνδρομητές κινηματογραφικών περιοδικών μετά το 1932/3. Από τον Οκτώβρη του 1935 και μετά, το Εκλαίρ και το Κρυστάλ, αρχικά, και σταδιακά τα υπόλοιπα σινεμά της Κοκκινιάς, θα φιγουράρουν καθημερινά στις στήλες των δημοσίων θεαμάτων των αθηναϊκών εφημερίδων.

ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑΚΟΝ  
ΚΕΝΤΡΟΝ  
ΠΑΤΙΝΑΖ  
ΣΠΟΡΤ - ΚΛΟΥΠ  
Τὸ Εὐαίτερον Καὶ Ρο-  
μαντικὸν Κέντρον ΤΗΣ  
Ν. ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ  
Καθ' ἐκάστην  
Πατιναζ—Χορὸς  
Νούμερα — Ὁρχήστρα  
Καθ' ἐκάστην ἐμφάνισις  
τοῦ Ντιζέρ κ. Ν. Ζαχα-  
ριωδᾶκη.  
Γενικὴ εἰσοδος μετὰ θεάτ-  
ρου δρ. 3.  
Ἄνευ θεάτρου εἰσοδος Ἐλευ-  
θέρᾳ, μετὰ Ὁρχήστρας καὶ  
Χοροῦ.  
Μπουφές ἐκλεκτὸς  
Τιμαὶ Λαϊκὰ  
Διευθυντὴς  
Κ. ΜΠΑΚΟΥΣΗΣ

ΚΑΝΙΑ  
ΕΝΤΟΣ ΤΩΝ ΗΜΕΡΩΝ  
ΑΡΧΙΖΕΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΩΝ  
ὁ μεγάλος οἰκογενειακὸς Κινη-  
ματογράφος τῆς Ν. Κοκκινιάς  
"ΒΑΛΚΑΝΙΑ"  
Θέσεις 2.500  
Μηχανήματα τελευταίου  
τύπου ΦΙΛΙΠΣ  
Ἔχει ἐξασφάλισι τὰ ἐκλεκτότερα ἔργα τῆς  
σαϊζόν, τὰ τελευταία καλλίτερα ἐπίκαιρα γεγο-  
νότα ἀπὸ ὅλων τὸν κόσμον, μουσικὰ ὄργανα καὶ  
τὰ καλύτερα νούμερα τῆς «ΟΑΣΕΩΣ»  
Μπουφές ἐκλεκτὸς μὲ τιμας λαϊκὰς.  
Τὰ «ΒΑΛΚΑΝΙΑ» θὰ εἶνε τὸ μόνον  
οἰκογενειακὸν κέντρον ποὺ θὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν  
δουσιάν, ἰὴν ἄνεσιν τὴν ἄκραν περιποίησιν  
καὶ καθαριότητα.  
Ἀναμείνατε τὴν ἑσπερινὴν ἐντὸς τῶν ἡμερῶν.

Εικόνες 38 – 39. Διαφημιστικές καταχωρήσεις στον Τύπο για το ψυχαγωγικό κέντρο Πατινάζ Σπορτ-Κλου[μ]π Κοκκινιάς, που εξελίχθηκε στον μεγάλης χωρητικότητας θερινό κινηματογράφο Βαλκάνια. Πηγές. Αριστερά: εφ. Αναγέννησις Κοκκινιάς (1936). Δεξιά: εφ. Θάρρος, Πειραιά (1939).



Είδαμε και αλλού τη σημασία των κινηματογραφικών αιθουσών στον ευρύτερο δημόσιο βίο των συνοικισμών, την αξιοποίησή τους για χοροεσπερίδες σωματείων ή για πολιτικές συγκεντρώσεις. Ενδεχομένως, ακόμα πιο ουσιαστικός ήταν ο ρόλος τους στην οικονομική ζωή των τοπικών κοινωνιών. Πέρα από τους μηχανικούς προβολής, τις ταξιθέτριες ή τους ενοικιαστές και τους εργαζόμενους των μπαρ των κινηματογράφων, οι διαφημιστικές καταχωρήσεις στον Τύπο αποτυπώνουν και άλλες επαγγελματικές δραστηριότητες που αναπτύχθηκαν γύρω από τα συνοικιακά σινεμά: από τις διαφημιστικές εταιρείες ή τα τυπογραφεία που αναλάμβαναν τα κινηματογραφικά προγράμματα και τις αφίσες έως τις επιχειρήσεις που προμήθευαν τους κινηματογράφους με πυροσβεστήρες, το σινεμά έδινε δουλειά σε καταστήματα και βιοτεχνίες της περιοχής.

Μέσα στο παραπάνω ανθηρό πλαίσιο ιδρύονται νέοι χειμερινοί και θερινοί κινηματογράφοι. Μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση ήταν το Πατινάζ που, όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, βρισκόταν και αυτό πάνω στην εμπορική αρτηρία της οδού Κονδύλη, όπου λειτουργούσαν ήδη το Κρυστάλ, το Αλκαζάρ και το Θέατρον Σμύρνης. Όπως φαίνεται, ξεκίνησε το καλοκαίρι του 1935 ως χώρος αθλητικής και χορευτικής ψυχαγωγίας και διέθετε ως ατραξιόν τσιμεντένια πίστα και πλούσιο μπουφέ. Το πλήρες αρχικό όνομά του – Πατινάζ Σπορτ-Κλουμπ – ανακαλούσε, φυσικά, μνήμες από τη Σμύρνη.<sup>324</sup> Το καλοκαίρι του 1936 το ψυχαγωγικό πρόγραμμα εμπλουτίστηκε με «εκλεκτή ορχήστρα» και «νέα νούμερα» ενώ, μετά τον Αύγουστο, το κέντρο άρχισε παράλληλα, να προβάλλει και ταινίες (με μηχανή προβολής ομιλούντος Φίλιπς). Τελικά, πραγματοποίησε πανηγυρική εκκίνηση την 1η Ιουνίου 1937 ως «Θερινός Κινηματογράφος Βαλκάνια (Εντός του Πατινάζ)». Αρχικά, διατήρησε, δηλαδή, τον χαρακτήρα

<sup>324</sup> «Η Νέα Κοκκινιά προοδεύει. Το Πατινάζ Σπορτ-Κλουμπ. Μία ευγενής προσπάθεια», *Αναγέννησις*, 12 Μαΐου 1935.

του «ψυχαγωγικού κέντρου μετά Κινηματογράφου».<sup>325</sup> Μετά το 1938, όμως, τα Βαλκάνια ήταν «ο μεγάλος οικογενειακός Κινηματογράφος της Ν. Κοκκινιάς» που φιλοξενούσε και Βαριετέ. Ο χώρος λειτουργούσε «υπό την δραστηρίαν διεύθυνσιν του κ. Κωνστ. Μπακούρη».<sup>326</sup> Ο τελευταίος, όπως θα δούμε, ήταν ιδιοκτήτης ομώνυμου χειμερινού κινηματογράφου στη Δραπετσώνα. Τέλος, διαφημιστική καταχώρηση σε τοπική εφημερίδα αναφέρει ότι το σινεμά διέθετε χωρητικότητα 2.500 θέσεων! (εικ. 39). Ακόμα κι αν πρόκειται για διαφημιστική υπερβολή, προδίδει με γλαφυρό τρόπο την ολοκληρωτική κατάκτηση της προσφυγούπολης από την έβδομη τέχνη.<sup>327</sup>

Πέρα από τα Βαλκάνια, υπήρχαν τουλάχιστον τρεις ακόμα θερινοί στην ευρύτερη περιοχή. Καταρχάς, το κεντρικό Πάνθεον, στην ταράτσα του Βαριετέ, στην πλατεία του Αγίου Νικολάου (στο ίδιο μέρος που λειτουργούσε το 1931 το Πανόραμα). Ως Πάνθεον το συναντάμε για πρώτη φορά το καλοκαίρι του 1938.<sup>328</sup> Υπήρχαν, τουλάχιστον, δύο ακόμα θερινοί έξω από τα όρια του δήμου: το Εθνικόν στην Παλιά Κοκκινιά και η Αύρα στο Κουτσουκάρι. Το Εθνικόν απαντάται στον Τύπο τον Ιούλη του 1938, ήταν καθαρά λαϊκό σινεμά και θα αναφερθούμε λίγο σ' αυτό σ' επόμενη ενότητα. Λίγο αργότερα, τον Αύγουστο της ίδιας χρονιάς, εμφανίζεται στον Τύπο η Αύρα που, σε αντίθεση με το Εθνικόν, λειτουργήσε κανονικά και τις επόμενες σαιζόν και αποτέλεσε ένα από τα μακροβιότερα σινεμά της περιοχής.

Τέλος, το Δεκέμβρη του 1937 εγκαινιάστηκε ο Ορφεύς, ο πιο επιβλητικός κινηματογράφος του προσφυγικού Πειραιά (1.000 θέσεων, σύμφωνα με τον Γαϊτάνο 2016: 455-56) – στον οποίο θα αναφερθούμε και σε επόμενα κεφάλαια. Τοποθετημένο και αυτό επί της οδού Κονδύλη, πολύ κοντά

<sup>325</sup> «Τα Βαλκάνια», *Αναγέννησις*, 9 Ιουν. 1937.

<sup>326</sup> «Τα Βαλκάνια», *Θάρος*, 15 Ιουν. 1939.

<sup>327</sup> *Θάρος*, 17 Μαΐου και 12 Ιουν. 1939.

<sup>328</sup> «Πλήρης πίναξ των εν Ελλάδι λειτουργούντων κινηματογράφων», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΙΕ', Πανηγυρικών Τεύχος, Ιαν. 1938, χ.σ.



στο Θέατρον Σμύρνη, με τη μοντερνιστική του πρόσοψη το σινεμά σφραγίζει τη μεγάλη ακμή της κινηματογραφικής διασκέδασης: στο άνοιγμα της τελευταίας προπολεμικής χειμερινής σαιζόν, λειτουργούσαν στην ευρύτερη περιοχή της Κοκκινιάς πέντε χειμερινά σινεμά (Αλκαζάρ, Απόλλων, Εκλαίρ, Κρυστάλ, Ορφεύς) και τρία ή τέσσερα, τουλάχιστον, θερινά (Αύρα, Βαλκάνια, Εθνικόν, Πάνθεον).



**Εικόνα 40.** Ο κινηματογράφος Ορφεύς. Πηγή: Αρχείο Γιώργου Βεράνη.

## Ταμπούρια, Δραπετσώνα κ.ά.

Όπως και στην Κοκκινιά, έτσι και στα Ταμπούρια και στα Μανιάτικα ο ηχητικός και ο ομιλών κινηματογράφος εμφανίστηκε μετά το 1931. Στα Ταμπούρια εγκαταστάθηκε στο Παλλάς του Ε. Βαβανάσου και στο Αθήναιον του Σωκράτη Χατζηδήμου. Στη γειτονική συνοικία της Αγιά-Σοφιάς πρωτοεμφανίστηκε στο Ιντεάλ του Κ. Κιάφα καθώς και σ' έναν καινούργιο σημαντικό κινηματογράφο: το Καλ(λ)ιφόρνια του Νικόλαου Μά(μ)μα (Πόλη 1883 – Πειραιάς 1941 με καταγωγή από το Γαλαξίδι). Το σινεμά είχε χωρητικότητα 800 ή 600 θεατών και άνοιξε τις πύλες του για το κοινό το 1931.<sup>329</sup> Σύμφωνα με μεταγενέστερες πληροφορίες, που χρειάζονται ωστόσο τεκμηρίωση και διασταύρωση, ο Μάμας μετανάστευσε στην Καλιφόρνια στις αρχές του αιώνα, απέκτησε μεγάλη περιουσία και, όταν, το 1924, επέστρεψε στην Ελλάδα, εγκαταστάθηκε στον Πειραιά. Όπως και άλλοι Έλληνες μετανάστες στις Η.Π.Α., επένδυσε τα χρήματά του στην κατασκευή κινηματοθεάτρου (που στέγαζε στο ισόγειο καταστήματα) και το οποίο ονόμασε «Καλλιφόρνια».<sup>330</sup>

Στα τέλη του 1933 καταγράφεται ως ηχητικό και το σινεμά Αστήρ του Μ. Γ. Μιχαηλίδη στη Δραπετσώνα. Τον Ιούλη της επόμενης χρονιάς, μάλιστα, ο τελευταίος απέστειλε επιστολή διαμαρτυρίας στον *Κινηματογραφικό Αστέρα* με την οποία κατήγγειλε την εξαπάτησή του από την εταιρεία που

<sup>329</sup> «Πίναξ των καθ' όλην την Ελλάδα λειτουργούντων κινηματογράφων», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Η', τχ. 27, 31 Δεκ. 1931, σ. 37, Χρυσοστομίδης 1986: 214.

<sup>330</sup> [https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BB%CE%B1%CE%BF%CF%82\\_%CE%9C%CE%AC%CE%BC%CE%B1%CF%82](https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9D%CE%B9%CE%BA%CF%8C%CE%BB%CE%B1%CE%BF%CF%82_%CE%9C%CE%AC%CE%BC%CE%B1%CF%82)

[https://mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2011/11/blog-post\\_15.html](https://mlp-blo-g-spot.blogspot.com/2011/11/blog-post_15.html)

Ο «οικογενειακός κινηματογράφος» Καλιφόρνια πραγματοποίησε ανακαίνιση λίγο πριν ξεσπάσει ο ελληνοϊταλικός πόλεμος με νέα μηχανήματα και «υπό την έμπειρον διεύθυνσιν του συμπαθούς κ. Μιχαήλ Κόμη» (Θάρρος, 9, 14, 28 Οκτ. και 2 Νοε. 1940).

εγκατέστησε τον ηχητικό κινηματογράφο.<sup>331</sup> Έπειτα από λίγες μέρες δημοσιεύτηκε επιστολή από τον Αιμίλιο Ράτζιο με την οποία απαντούσε σχετικά στον ιδιοκτήτη του Αστέρος.<sup>332</sup> Εκτός από το Καλιφόρνια, στα χρόνια της οικονομικής κρίσης δεν άνοιξαν μάλλον άλλοι κινηματογράφοι. Αντίθετα, έκλει-



**Εικόνα 41.** Το Καλιφόρνια στην Αγία-Σοφία το 1946.

Πηγή: Ηνωμένοι Φωτορεπόρτερ (Συλλογή Ν. Ε. Τόλη).

*Τα παιδιά, 1946-1961, Ποταμός, Αθήνα 2001.*

<sup>331</sup> Μ. Γ. Μιχαηλίδης, «Ξένοι δημοσιεύσεις. Αξιότιμε Κύριε Διευθυντά», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΙΑ', αρ. 10, 1 Ιουλ. 1934, σ. 10.

<sup>332</sup> Αιμίλιος Ράτζιο, «Ξένοι δημοσιεύσεις. Αξιότιμε Κύριε Διευθυντά», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΙΑ', 22 Ιουλ. 1934, αρ. 11, σ. 6.

σαν το Αθήναιον (το 1932 ή το 1933) και το Ιντεάλ (πιθανόν το 1935, ίσως επειδή δεν μπόρεσε ν' αντέξει τον ανταγωνισμό με το Καλιφόρνια).

Από τη διετία 1936-37 παρατηρείται μια αλματώδης αύξηση με τη λειτουργία επτά νέων σινεμά. Συγκεκριμένα, στη συνοικία Λιπάσματα της Δραπετσώνας μηχανήματα ομιλούντος κινηματογράφου Κλαγκ-Φιλμ εγκατέστησε ο θερινός κινηματογράφος Ανάστασις για τον οποίο δεν διαθέτουμε άλλες πληροφορίες.<sup>333</sup> Στα τέλη του 1936 ξεκίνησε η λειτουργία του χειμερινού κινηματογράφου Βαλκάνια, επίσης στη Δραπετσώνα (κοντά στο χαμάμ Βαλκάνια που, όπως είδαμε, είχε ανοίξει το 1924 ο Αρμένης Παλατζιάν).<sup>334</sup> Ανήκε στον ίδιο επιχειρηματία, τον Κωνσταντίνο Μπακούση, που λίγους μήνες αργότερα άνοιξε τον ομώνυμο θερινό κινηματογράφο στην Κοκκινιά. Ο Ζαννίνο αναφέρει πως «είχε πραγματικές δόξεις» τότε καθώς συγκέντρωνε «όλη την αφρόκρεμα των γύρω συνοικιών» (Ζαννίνο χ.χ.: 23). Δίνει επιπλέον την πληροφορία ότι «τον είχε ιδρύσει ένας Ελληνοαμερικανός» (όπως και με το γειτονικό Καλιφόρνια), επιβεβαιώνοντας τη γενικότερη τάση της εποχής: ελληνοαμερικανοί επιχειρηματίες επενδύουν τα κεφάλαιά τους στην ελληνική κινηματογραφική αγορά.<sup>335</sup> Όπως φαίνεται, επένδυναν και στην αγορά του προσφυγικού Πειραιά παρατηρώντας το δυναμισμό της: αντιλαμβανόμενοι, προφανώς, τη δίψα των προσφυγικών και εργατικών στρωμάτων για ψυχαγωγία με φτηνό εισιτήριο.

<sup>333</sup> Βλ. διαφημιστική καταχώρηση Κλαγκ-Φιλμ στον *Κινηματογραφικό Αστέρα*, Έτος ΙΔ', Πανηγυρικών Τεύχος, 1 Ιαν. 1937, σ. 22.

<sup>334</sup> Βαλκάνια, Αναπαύσεως 4, τηλ. 43.227 (Γαβριηλίδης, *Μέγας Οδηγός* 1939: 541).

<sup>335</sup> Αρκολάκης 2009: 58. Μια ακόμα ανάμνηση, σχετική με το θέμα, προέρχεται από τον Χρυσοστομίδα: «Στον κινηματογράφο Ορφεύς στο Κερατσίνι, επί της οδού Ελευθερίου Βενιζέλου, παλαιά ιδιοκτησία Γ. Δρίτσα, που κατεδαφίστηκε και έγινε δημοτική παιδική χαρά και που λειτουργούσε υπό την διεύθυνση ενός Ελληνοαμερικανού, που το χειμώνα μετέφερε τις ταινίες του στο χειμερινό κινηματογράφο Βαλκάνια στον άγιο Διονύση» (Χρυσοστομίδα 2005: 52).

Στην περίπτωση του Μπακούση, το κέρδος θα ήταν ακόμα μεγαλύτερο καθώς μπορούσε να προβάλει τις ίδιες ταινίες σε δύο σινεμά· να μεταφέρει, δηλαδή, τα φιλμ από τα χειμερινά Βαλκάνια της Δραπετσώνας στα θερινά της Κοκκινιάς. Σε κάθε περίπτωση, η προέλαση του σινεμά στην παραγκούπολη συνεχίστηκε με τρεις ακόμα νέους κινηματογράφους που έκαναν την εμφάνισή τους το 1937: το καλοκαιρινό Όασις στη γειτονιά του Άη- Διονύση, υπό τη διεύθυνση του Α. Σερπιέρη (με πολλές παραστάσεις Βαριετέ), το επίσης θερινό Τιτάνια και το χειμερινό Ρεξ.

Κάπως διαφορετική, αλλά εξίσου εντυπωσιακή, ήταν η αύξηση των σινεμά στα Ταμπούρια. Η ίδρυση του θερινού Αίγλη τον Ιούνιο του 1937 καταδεικνύει τη σημασία της ανάπτυξης των δημόσιων συγκοινωνιών που θίξαμε σε άλλα σημεία. Ο κινηματογράφος δεν διαφήμιζε μόνον τη «μαγευτικήν θέαν» και τον «ανθόκηπον» που διέθετε αλλά και τη θέση του δίπλα στη στάση του τραμ.<sup>336</sup> Διευθυντής του κινηματογράφου ήταν ο τέως πρόεδρος του πολιτιστικού σωματίου Φοίνικας Σ. Πετράκος. Σύμφωνα με ρεπορτάζ του Θάρρους, το Αίγλη ήταν ένα από τα καλύτερα θερινά σινεμά του Πειραιά, «πραγματικό απόκτημα για τα Ταμπούρια» και είχε χωρητικότητα 2.000 θέσεων.<sup>337</sup>

<sup>336</sup> «Θεάματα», *Θάρρος*, 19 Ιουν. 1937.

<sup>337</sup> Άγγελος Φτερής, «Οι συνοικισμοί μας. Τα Ταμπούρια», *Θάρρος*, 3 Ιουν. 1937.



**Εικόνα 42 - 43.** Το Λουξ στα Καρίνια.

Πηγή: Γαϊτάνος <https://mesastoplano.wordpress.com/>

Το Νοέμβρη του 1937 εμφανίζεται στις στήλες δημοσίων θεαμάτων άλλο ένα σινεμά, αυτή τη φορά χειμερινό, ο Φοίβος. Τον Ιούνη του 1939 «ήρχισε λειτουργών εις τον συνοικισμόν της Αναστάσεως ο θαυμάσιος θερινός κινηματογράφος Ορφεύς, υπό τη διεύθυνση του κ. Ανδρ. Γκίνου».<sup>338</sup> Τέλος, την ίδια μάλλον χρονιά ξεκίνησε η λειτουργία του μικρού χειμερινού κινηματογράφου Λουξ στα Καμίνια.<sup>339</sup> Έτσι, στο διάστημα 1931-39, παρά το κλείσιμο του Αθήναιου και του Ιντεάλ, η αύξηση ήταν αλματώδης, με έτη αιχμής το 1936 και 1937, καθώς στους ήδη υπάρχοντες (Αστήρ, Λουξ, Παλλάς) προστέθηκαν άλλοι δέκα (βλ. Πίνακα 7). Η μεγαλύτερη αύξηση αφορά στη Δραπετσώνα και τους θερινούς κινηματογράφους. Συνολικά, οι συνοικισμοί του Πειραιά το 1940 διέθεταν τουλάχιστον 22 κινηματογράφους!

	<b>ΧΕΙΜΕΡΙΝΟΙ</b>	<b>ΘΕΡΙΝΟΙ</b>	<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>
<b>ΑΓ. ΣΟΦΙΑ</b>	1	-	1
<b>ΔΡΑΠΕΤΣΩΝΑ</b>	3	3	6
<b>ΚΑΜΙΝΙΑ</b>	1	-	1
<b>ΚΟΚΚΙΝΙΑ</b>	5	4	9
<b>ΤΑΜΠΟΥΡΙΑ</b>	2	3	5
<b>ΣΥΝΟΛΟ</b>	12	10	22

**Πίνακας 7.** Κινηματογράφοι στον προσφυγικό Πειραιά το 1940.

<sup>338</sup> «Ο Ορφεύς», *Θάρρος*, 13 Ιουν. 1939.

<sup>339</sup> «Θέατρα», *Τύπος*, 10 Μαρ. 1939. Βλ. και Γαϊτάνος 2016: 373.

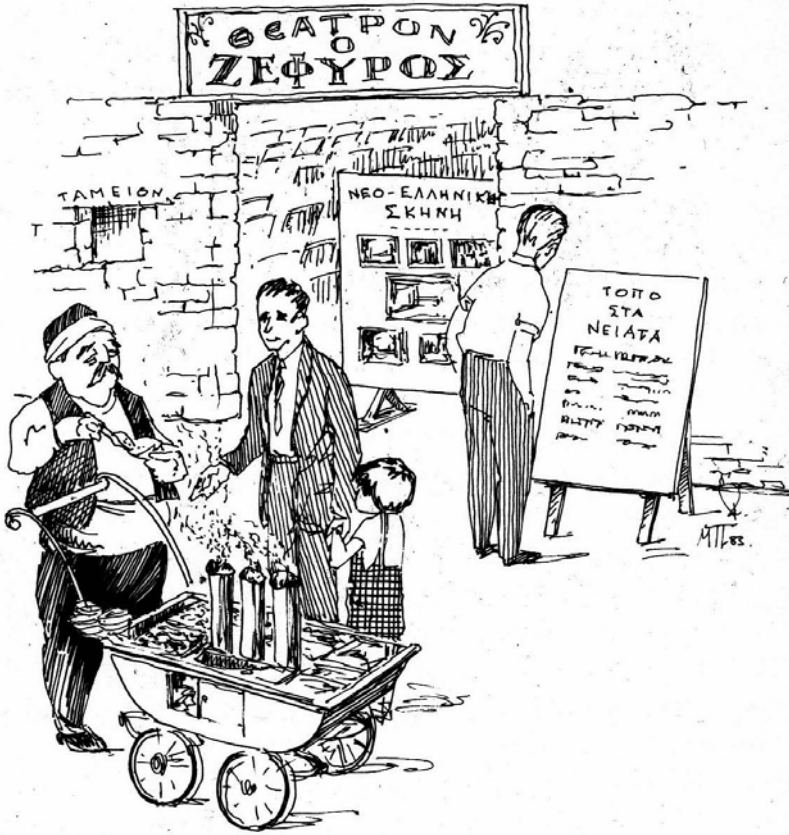




# ΜΕΡΟΣ Γ΄

---

---



**Εικόνα 44.** Η εξόρμηση της Νεοελληνικής Σκηνής στον Ζέφυρο Ταμπουριών σε πολύ μεταγενέστερο σκίτσο που φιλοτεχνήθηκε για τα απομνημονεύματα του Αδαμάντιου Λεμού. Πηγή: Λεμός.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

---

## Η επιχείρηση

## ΣΤΑ ΜΙΚΡΟΜΑΓΑΖΑ ΤΗΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗΣ

**Η** άφιξη και εγκατάσταση των προσφύγων και των ανταλλάξιμων δεν ακολούθησε κάποιο συγκεκριμένο σχέδιο οικονομικής ένταξης στην ελληνική κοινωνία. Σε γενικές γραμμές, μπροστά στο ενδεχόμενο κοινωνικών αναταραχών, το βάρος της εγκατάστασης έπεσε στη στέγαση και όχι στην εργασία των προσφύγων. Σε μια εποχή έντονης κρίσης του εγχώριου (και όχι μόνον) πολιτικού συστήματος, οι πολιτικές της «λαϊκής ιδιοκατοίκησης» και της μικροϊδιοκτησίας (αυθαίρετης και μη) λειτούργησαν κατευναστικά καθώς απέτρεψαν τις κοινωνικές εντάσεις (Λεοντίδου 2013: 234, Παπαθανασοπούλου 2020: 232). Σε μια εποχή που η Οκτωβριανή Επανάσταση ήταν ακόμα πολύ πρόσφατη, ο πιο σημαντικός «από τους κοινωνικούς στόχους της αποκατάστασης των προσφύγων» ήταν να γίνουν «ιδιοκτήτες μικροαστοί», δηλαδή, «στηρίγματα του αστικού καθεστώτος, και όχι προλετάριοι ανατροπείς του» (Μαυρογορδάτος 2017: 139). Η παραπάνω στοχοθεσία σε συνάρτηση με την απουσία μεγάλων επενδύσεων συμπορεύτηκε με τη μη-καπιταλιστική ανάπτυξη (Μαυρογορδάτος 2017: 149). Η απασχόληση των προσφύγων στη βιομηχανία δεν ήταν τόσο μεγάλη όσο θεωρούνταν παλιότερα (Πιζάνιας 1993: 26). Αντίθετα, η ενσωμάτωσή τους στην ελληνική οικονομία ενίσχυσε την αυξητική τάση των μικροεπιχειρήσεων (εκείνων δηλαδή που απασχολούσαν λιγότερο από 5 εργάτες). Γύρω στα 1930 το 71% των εμπορικών επιχειρήσεων αποτελούνταν από μικρομάγαζα του ενός ατόμου (Πιζάνιας 1993: 46).

Η κατάσταση των επιχειρήσεων στο χώρο των θεαμάτων δεν διέφερε πολύ. Αν και το δείγμα από την επίσημη Απογραφή των καταστημάτων των μηχανικών και εμπορικών επιχειρήσεων του 1930 είναι μικρό και παρουσιάζει ταξινομικά προβλήματα, αποτυπώνει τη γενική τάση: το 1934, από τα 853 άτομα που εργάζονταν σε 159 σχετικές επιχειρήσεις, μόνον 116 άτομα (13,6%) και μόλις 4 επιχειρήσεις (2,5%), απασχολούνταν σε μονάδες πλέον των 26 προσώπων. Από

τις υπόλοιπες οι 105 (66,1%) θεωρούνταν μικρές (έως 5 άτομα) και οι 50 (31,4%) μεσαίες (6-25 άτομα). Σχετικά υψηλός ήταν πάντως ο μέσος αριθμός προσώπων ανά κατάσταση (5,3), σε σύγκριση με άλλες εμπορικές επιχειρήσεις (ΓΣΥΕ 1934: Πίνακες 3 και 5).

Δυστυχώς, δεν εντοπίσαμε ανάλογα στατιστικά στοιχεία από προηγούμενες δεκαετίες για να ελέγξουμε με κάποια ακρίβεια την πορεία που πήραν τα πράγματα μετά το 1922. Αυτό όμως που, σε πολύ γενικές γραμμές, γνωρίζουμε είναι ότι το παραγωγικό μοντέλο του τέλους του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού στήθηκε πάνω στη μικρομεσαία θεατρική επιχείρηση (είτε σε συνεταιρική βάση είτε όχι) με έντονο τον οικογενειακό της χαρακτήρα. Η μικρομεσαία της διάσταση σχετιζόταν, μεταξύ άλλων, με την απαραίτητη ευελιξία που απαιτούσε μια επαγγελματική ζωή αλλεπάλληλων περιόδων. Ενώ η οικογενειοκρατούμενη φυσιογνωμία της επέτρεπε αφενός την εργασία των γυναικείων μελών του θιάσου (με την ιδιότητα της συζύγου, της κόρης ή της αδελφής) και αφετέρου έδινε δυνατότητα επαγγελματικής αποκατάστασης σε όσους γόνους ηθοποιών επιθυμούσαν να ακολουθήσουν το επάγγελμα. Υπήρχαν, φυσικά, εξαιρέσεις, όπως η συγκυριακή ακμή των μεγάλων συγκροτημάτων επιθεώρησης και οπερέτας στα χρόνια των πολέμων ή η περίπτωση του μεγαλοεπιχειρηματία Ανδρέα Μακέδου στο Μεσοπόλεμο (Κουρμουλάκης 2021: *passim*). Παρ' όλα αυτά, το μοντέλο της μικρομεσαίας οικογενειακής επιχείρησης ήταν ο κανόνας. Και έμοιαζε ακλόνητο επειδή, γενικότερα, η οικογένεια ήταν «ταυτόχρονα μέσο και σκοπός» παρέμενε αναπόσπαστο τμήμα της ελληνικής παραγωγικής δομής (Πιζάνιας 1993: 146).

Πιστεύω ότι ο αναγνώστης έχει ήδη εντοπίσει στις προηγούμενες σελίδες την επικράτηση του παραπάνω μοντέλου στους θιάσους που ψυχαγωγούσαν τους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά. Στην πραγματικότητα, επρόκειτο για ακόμα πιο μικρά σε μέγεθος σχήματα αφού έπρεπε να στήνονται και να ξεστήνονται για λίγες παραστάσεις σε κάποια διαθέσιμη συνοικιακή μάντρα ή κινηματοθέατρο· και τα

οποία αποτελούνταν από συζύγους, κόρες, γιους και κουμπάρους. Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου, οι περισσότεροι ίσως από τους μικρούς αυτούς θιάσους συγκροτούνταν σε συνεταιρική βάση, με την παραδοσιακή δηλαδή πρακτική των μεριδίων του 19ου αιώνα· κι αυτό παρά το γεγονός ότι, μετά την ίδρυση του Σωματείου Ηθοποιών (1917) υπήρχε, θεωρητικά τουλάχιστον, η διάκριση ανάμεσα σε θιασάρχη-εργοδότη και ηθοποιό-μισθωτό. Συνεταιρικός ήταν, για παράδειγμα, ο θίασος του Αθανάσιου Ζέρβα στο Περιστέρι το 1938.<sup>340</sup> σε συνεταιρικό σχήμα του Θεμιστοκλή Νέζερ εργάστηκε ο Μίμης Φωτόπουλος το καλοκαίρι του 1934· ωστόσο, τον επόμενο χειμώνα σε «διάφορες παραστάσεις, στα ... προάστια» κι έπειτα σε επαρχιακή τουρνέ, πάλι με τον Νέζερ, ο νεαρός μαθητής του Κουνελάκη δούλεψε ως μισθωτός (Φωτόπουλος 1958: 26-32). Μερικές φορές, η πεπατημένη εμπλουτιζόταν με νέες πρακτικές. Έτσι, η Νεοελληνική Σκηνή εργαζόταν μεν σε συνεταιρική βάση, είχε ξεκινήσει, ωστόσο, την καλλιτεχνική της εκστρατεία μ' ένα κεφάλαιο εκκίνησης 5-10 χιλ. δραχμών που της χορήγησε με τη μορφή δανείου το Ταμείο Εργασίας Ηθοποιών του Σ.Ε.Η.<sup>341</sup> Πάντως, οι δύο σημαντικότεροι θίασοι του προσφυγικού Πειραιά, του Στέφανου Χρυσστομίδα και του Ζαχαρία Μέρτικα, δεν πρέπει να λειτουργούσαν ως συνεταιρικοί (τουλάχιστον τις περισσότερες φορές): «Εμείς όταν κάναμε θιάσους και είχαμε την θεατρική επιχείρηση», θυμόταν αργότερα ο γιος του πρώτου, «δίναμε μικρό μεροκάματο αλλά σίγουρο» (Χρυσστομίδα 1986: 169).

Από τα διαθέσιμα στοιχεία μπορεί κανείς να υποθέσει βάσιμα ότι οι θίασοι του προσφυγικού Πειραιά συνέβαλαν αποφασιστικά στην ενίσχυση των μικρομεσαίων και οικογενειακών χαρακτηριστικών της θεατρικής παραγωγικής δομής. Σε εποχές μεγάλης εργασιακής ανασφάλειας, με ισχνά ή και μηδενικά κεφάλαια, ήταν εύλογο να δυναμώνουν οι οικογενειακοί δεσμοί. Η θεατρική παραγωγή στους προσφυγικούς

<sup>340</sup> «Θίασος εις το Περιστέρι», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 6, 18 Ιουν. 1938, σ. 2.

<sup>341</sup> Λεμός 1989: 37, Σιδέρης «Μια Κυριακή...», ό. π.



συνοικισμούς του Πειραιά ήταν λοιπόν τμήμα της γενικής εικόνας: η ένταξη των προσφύγων «ενέτεινε τις αργόσυρτες διαδικασίες του ελληνικού προτύπου ανάπτυξης» (Δρίτσα 1999: 218). Συναντάμε, μάλιστα, περιπτώσεις κατά τις οποίες παρατηρείται μια συνολικότερη «έδραση» των επιχειρήσεων θεάματος «στην οικογένεια ως οικονομική μονάδα» (Ποταμιάνος 2015: 99). Ένας σημαντικός πληροφοριοδότης μας για τα πρώτα χρόνια της Κοκκινιάς, ο Σίμος Μιχαηλίδης, ήταν ανιψιός των αδελφών Σολομωνίδη, των ιδιοκτητών του σινεμά Εκλαίρ. Θυμόταν ότι υπήρχε «είσοδος του κινηματογράφου που συγκοινωνούσε με το σπίτι». Για να εξασφαλίσουν μια δωρεάν θέση στην προβολή, τα παιδιά βοηθούσαν «στην αλλαγή κάθε προγράμματος» και μοίραζαν «τα φέι-βολάν». Ενώ στο ταμείο του σινεμά δούλευε η αδερφή του αφηγητή: «Στις 10 το βράδυ σκόλαγε. Ερχότανε ο πατέρας να μας πάρει» (1993: 78).

Στην περίπτωση του Στέφανου Χρυσοστομίδα, η γέννηση του γιου, του Αλέκου, σήμαινε πως «βγήκανε ακόμα δυο ποδάρια να τρέχουνε και δυο χέρια, για να μοιράζουνε φέιγ-βολάν. Όργωμα από τα Καρβουνιάρικα, τα Ύδραϊκα, το Χατζηκυριάκειο μέχρι το Πασαλιμάνι. Κι από τον Προφήτη-Ηλία, την Καστέλλα, τη Βαγγελίστρα, τα Καμίνια, την Παλιά-Κοκκινιά και τα Μανιάτικα...» (1986: 17, 37). Όταν το θέατρο μεταφέρθηκε στα Ταμπούρια, μετακόμισε και η οικοσκευή σ' αυτό:

Το σπίτι μας βρισκότανε μέσα στο θέατρο. Έξι δωμάτια. Μάλιστα, επειδή ο χώρος ήτανε τεράστιος κι επειδή στις αρχές δεν υπήρχαν τόσα πολλά καθίσματα να τον πλαισιώσουν, ο πατέρας μου είχε χωρίσει ένα μεγάλο μέρος προς τα πίσω της πλατείας, με ξύλινα καφασωτά από μπαγλαντόπηχες βαμμένες πράσινες. Το χώρο αυτό τον είχε μετατρέψει σε μποστάνι. [...] Στα πλάγια, προς τις γραμμές που θα πέραγε το τραμ του Πέραματος, σημερινή Μαρίας Κιουρί, στη μικρή έξοδο του θεάτρου, είχε φιάξει ένα παράπηγμα, που στοιβάξαμε περιστέρια και κουνέλια (1986: 79).

Στην ίδια περιοχή, την άνοιξη του 1940, όταν ο Λεμός αναζήτησε τον Τσεκμεζόγλου, τον Αρμένη ιδιοκτήτη της μάντρας του Ζέφυρου, συνάντησε ένα μεσόκοπο άντρα

που έμενε εκεί σ' ένα συνεχιζόμενο με τη σαραβαλιασμένη σκηνή καλυβόσπιτο πολλαπλής χρήσης. Το κατάλυμα του ιδιοκτήτη, που είχε έξοδο προς το δρόμο, χρησιμοποιούνταν σαν κυλικείο για τους εντός ψυχαγωγούμενους θεατές, αλλά και σαν μαγαζάκι ψιλικατζίδικο, τσιγαράδικο και καφεεντάκι για τους απ' έξω, με μια ταμπέλα που έγραφε Καφεκαπνοπωλείον ο Ζέφυρος (Λεμός 1989: 36).

Ο Τσεκμεζόγλου «πούλαγε ξηρούς καρπούς μ' ένα καρότσι αραγμένο στην είσοδο της μάντρας», έχοντας ως βοηθούς «τη γυναίκα του» και «τον παραγιό του, που είχε αναλάβει καθήκοντα στην πλατεία του θεάτρου, πουλώντας γκαζόζες και σπόρους στα χωνάκια». Ο τελευταίος έκανε επιπλέον και διάφορα μικροθελήματα στο προσωπικό του θιάσου «τσιμπώντας μερικές δραχμούλες για φιλοδώρημα» (Λεμός 1989: 40).

## ΟΙ ΚΕΡΔΙΣΜΕΝΟΙ

Δεν ήταν, φυσικά, όλοι οι θεατρώνες σαν τον Τσεκμεζόγλου. Αλλά και η περίπτωση του Χρυσοστομίδη στα Ταμπούρια που ήταν και θιασάρχης και θεατρώνης πρέπει να ήταν δαχτυλοδεικτούμενη εξαίρεση. Και μάλλον σ' αυτή την εξαίρεση πρέπει να αναζητηθεί ο βασικός λόγος της μακροβιότητας της οικογενειακής επιχείρησης Χρυσοστομίδη. Όταν σταματούσαν οι παραστάσεις, κάπου στις αρχές Οκτώβρη, η τελευταία νοίκιαζε, όπως είδαμε, το χώρο σε Καραγκιοζοπαίχτες ή τον αξιοποιούσε με κάθε πρόσφορο τρόπο: «το θέατρο παραχωρείτο κάθε Κυριακή και μέχρι το τέλος της Αποκριάς για παλαιστικούς αγώνες» (Χρυσοστομίδης 2005: 73-74). Υπήρχε όμως κάτι πολύ πιο σημαντικό από το ενοίκιο που έδιναν οι καλλιτέχνες του Θεάτρου Σκιών και οι παλαιστές. Ο ιστορικός που θα καταπιαστεί με τη θεατρική ζωή του προσφυγι-

κού Πειραιά οφείλει να συμπεριλάβει στους υπολογισμούς του μια ακόμα σταθερά: από τον 19ο αιώνα, τόσο στην Αθήνα όσο και στη Μικρά Ασία, οι θεατρώνες ήταν οι μεγάλοι κερδισμένοι της θεατρικής αγοράς. Ως ιδιοκτήτες, εκχωρούσαν την εκμετάλλευση του ακίνητού τους σε έναν ή περισσότερους επιχειρηματίες «συνήθως με μακροχρόνια συμφωνία, εισπράττοντας το μίσθωμα είτε το θέατρο λειτουργούσε είτε παρέμενε κλειστό». Στη συνέχεια, οι συμφωνίες με τους θιασάρχες γίνονταν, συνήθως, στη βάση ενός ημερήσιου μισθώματος ή/και ενός σεβαστού ποσοστού από τις καθημερινές εισπράξεις (Δημητριάδης 2016: 436-38).

Πριν όμως από αυτό το στάδιο έπρεπε να υπάρξει συμφωνία. Στην αφήγησή του ο Λεμός περιγράφει τις σχετικές απογοητεύσεις: «πήρα σβάρνα τις συνοικίες της Αθήνας και του Πειραιά, αρχίζοντας τις ανιχνεύσεις μου από τους συνοικιακούς υπαίθριους κινηματογράφους. Από παντού άρνηση. Οι προτάσεις μου για συνεργασία πάνω σε συνεταιρική βάση με ποσοστά από τις εισπράξεις, άφηναν εντελώς αδιάφορους τους επαγγελματίες του είδους. Κεφάλαιο δεν υπήρχε βέβαια, ούτε κανένας μικροεπιχειρηματίας στον ορίζοντα, που να τον ενδιέφεραν οι φιλόδοξοι ρομαντικοί σκοποί μας» (1989: 35). Αν και ο Λεμός ήταν Πειραιώτης, ανήκε σε διαφορετική θεατρική 'φυλή' και, τελικά, η συμφωνία με το Ζέφυρο κλείστηκε καθώς ο θεατρώνας δεν διέθετε κεφάλαια για να καταστήσει τη μάντρα του, όπως είδαμε, «κανονικό» θέατρο.

Το 1929 από τα πέντε θέατρα του Πειραιά μόνον στο Πειραιϊκόν ο διευθυντής της επιχείρησης ήταν και ιδιοκτήτης του χώρου (Κ. Γεωργιάδης).<sup>342</sup> Στην περίπτωση του Θεάτρου Σμύρνη, ιδιοκτήτης ήταν, όπως είπαμε, η Αλιφέρη που είχε εξουσιοδοτήσει το σύζυγό της να το παραχωρεί έναντι μισθώματος στους επιχειρηματίες Παγώνη και Αναστασιάδη. Η τοπική εφημερίδα αυτούς επαινούσε το 1933 και η κατάσταση

<sup>342</sup> *Μέγας Οδηγός Πειραιώς*, 1929: 79.

αυτή δεν πρέπει να άλλαξε τουλάχιστον έως το 1936.<sup>343</sup> Οι επισκέψεις των αθηναϊκών θιάσων στη συνοικία και ο ανταγωνισμός γύρω από τη διαθεσιμότητα του θεάτρου της ανέβαζαν όμως την αξία του, επιβεβαιώνοντας, παράλληλα, τη δυναμική της νέας πιάτσας που, με τη σειρά της, δημιουργούσε κλίμα επιχειρηματικής πίστης. Ίσως, με αφορμή αυτήν την εξέλιξη, ο θεατρώνης και οι επιχειρηματίες είδαν με άλλο μάτι το ζήτημα. Έτσι, κατά πάσα πιθανότητα το 1939, προχώρησαν στη σύσταση της Εταιρείας Θεάτρου Σμύρνη (από εκείνη τη χρονιά πάντως σώζονται τα πρώτα έγγραφα του ομώνυμου αρχείου στο Ε.Λ.Ι.Α.).

Ο Μέρτικας, από τη δική του πλευρά, είχε μάθει να εργάζεται σύμφωνα με τον παραπάνω τρόπο λειτουργίας. Τουλάχιστον από τα χρόνια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, συναλλασσόταν με τον Ιωάννη Μπουτάκη, ενοικιαστή του θεάτρου Ίρις στη Σμύρνη (Σολομωνίδης 1954: 227). Ως προς τη συνεργασία της Εταιρείας Θεάτρου Σμύρνη με το θιασάρχη Μέρτικα, φαίνεται πως υπήρχαν δύο τουλάχιστον επιλογές. Σύμφωνα με την πρώτη, οι διευθυντές της είχαν την ευθύνη του έμφυχου και άψυχου υλικού και αναλάμβαναν το μισθό ολόκληρου του προσωπικού, συμπεριλαμβανομένου και του Μέρτικα. Στις 10 Μαρτίου 1942 ο τελευταίος δήλωνε προς τους επιχειρηματίες της Εταιρείας Αλιφέρη, Παγώνη και Αναστασιάδη ότι αναλάμβανε:

την συγκρότησιν θιάσου δια το θέατρό σας ‘Σμύρνη’ υπό ατομικήν μου ευθύνην έναντι πάντων των ηθοποιών και λοιπού προσωπικού του θιάσου της μισθοδοσίας των καταβαλομένης παρ’ υμών. Ο καταρτιζόμενος θίασος θα είναι αποκλειστικώς δια το θέατρον ‘Σμύρνη’ και ουδεμίαν μεταχι-

<sup>343</sup> «Το μοναδικό μας θεατράκι, η Σμύρνη, φαίνεται πως έχει σκοπό να μας παρουσιάσει εξαιρετικά πράγματα εφέτος. Οι διευθύνοντες αυτό (κ.κ. Παγώνης και Αναστασιάδης) καταβάλουν κάθε δυνατή προσπάθεια να εξυπηρετήσουν το θεατρόφιλο κοινό της πόλεως μας. Τους αξίζει λοιπόν κάθε υποστήριξις εκ μέρους του κοινού μας για τους ευγενικούς κόπους των και για τις εξαιρετικές των φροντίδες» (Σ. Σ., «Με λίγα λόγια», *Νέον Βήμα*, 27 Μαΐου 1930).

νησιν έχω το δικαίωμα να κάμω καθ' όλην την θερινήν περίοδον. Ομοίως αναλαμβάνω την υποχρέωσιν όπως τα αναγκαιούνται δια το θέατρον σκηνικά, αυλαίαν, ριντά, βεστιάριον, φροντιστήριον κ.λπ. προσκομίζω υπ' ευθύνην μου εις το θέατρον καθ' όλην την διάρκειαν της περιόδου. Έναντι της ανωτέρω εργασίας θα μου καταβάλλονται ημερησίως δραχμαί δύο χιλιάδες πεντακόσκιαι (2.500), κατά τας ημέρας καθ' ας θα λειτουργή το θέατρον. Το υπογραφέν μεταξύ μας συμφωνητικόν παραχωρήσεως του θεάτρου προς εκμετάλευσιν παρ' εμού δεν ισχύει. Τα παιζόμενα έργα θα είναι υπό την έγκρισίν σας.<sup>344</sup>

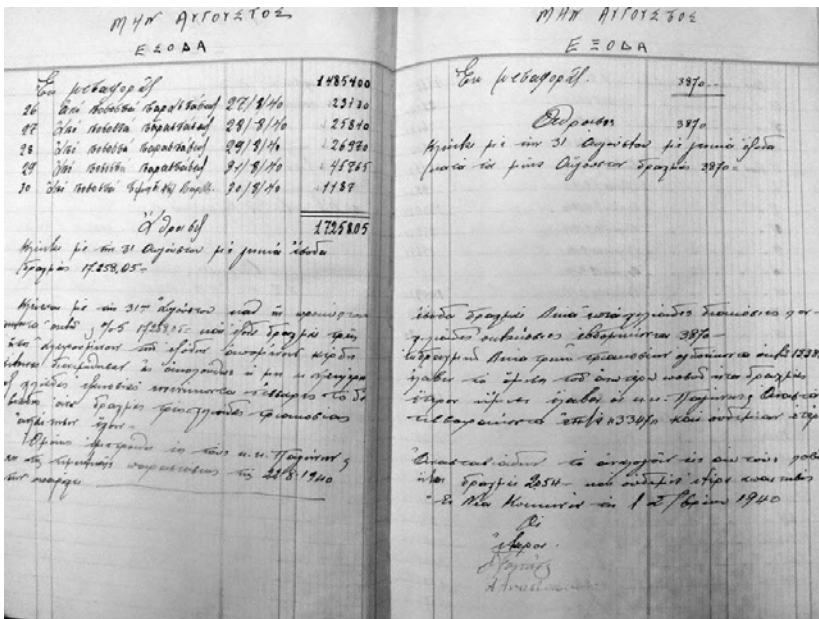
Σάββατον			30 <sup>η</sup> Μαΐου 1943				
α	Όνομα Εμπόνητος	Ποσότητα	Υπογραφαί	αα	Όνομα Εμπόνητος	Ποσότητα	Υπογραφαί
1	Μέρτικια Άγαριά	10.000	Σ. Μέρτικια		Εν μεταφορά	330.000	
2	Κίττου Άγμα	25.000	Κίττου	21	Μέρτικια Νίτσα	2.000	Σ. Μέρτικια
3	Θηβαίοι Μικροαί	20.000	Β. Διάκου	22	Φροντιστήριον Μηχανικός	2.500	Κ. Διάκου
4	Παπαδόπουλος Μανώλης	18.000	Παπαδόπουλος	23	Φροντιστήριον	3.000	Φ. Παπαδόπουλος
5	Απεραντία Σόνια	17.500	Απεραντία	24	Γαμάλας	3.500	
6	Φροντιστήριον Κωνσταντίνου	9.000	Φροντιστήριον	25	Βιβλίον Διαμαρτυρίας	3.000	Κωνσταντίνου
7	Παπαδόπουλος Σπυρίδων	9.000	Παπαδόπουλος		Επιγραφή	2.000	
8	Παπαδόπουλος Βασιλίκης	14.000	Παπαδόπουλος		Αδύνα	500	
9	Σόνια Παπαδόπουλος	9.000	Σόνια		Νίτσα κ. Βασιλίκης	1.000	
10	Ρουκουνούτση Ελισάβετ	7.500	Ρουκουνούτση		Σύνολον	237.500	
11	Θηβαίοι Μαρία	12.000	Θηβαίοι				
12	Παπαδόπουλος Γεώργιος	10.000	Παπαδόπουλος				
13	Παπαδόπουλος Άγγελος	12.000	Παπαδόπουλος				
14	Σόνια Αναστασία	7.000	Σόνια				
15	Μαμονάκης Παναγιώτης	7.000	Μαμονάκης				
16	Παπαδόπουλος Νίκος	10.000	Παπαδόπουλος				
17	Βεγγίλια Νανά	10.000	Βεγγίλια				
18	Κωνσταντίνου Άγγελος	10.000	Κωνσταντίνου				
19	Καστριώτη Γεώργιος	3.000	Καστριώτη				
20	Μαμονάκης Βασίλειος	5.000	Μαμονάκης				
	Εν μεταφορά	330.000					

Εικόνα 45. Βιβλίο Μισθοδοσίας θιάσου Μέρτικια.(1943).

Πηγή: Αρχείο Θεάτρου Σμύρνης (Ε.Λ.Ι.Α.).

<sup>344</sup> Ζ. Μέρτικιας, «Προς τους κ.κ. Αλιφέρην, Παγώνην και Αναστασιάδην ενταύθα» (Αρχείο Θεάτρου Σμύρνης /ΕΛΙΑ).

Στη δεύτερη περίπτωση (αυτή που τελικά ακολουθήθηκε το 1942), η Εταιρεία παραχωρούσε το θέατρο στο θιασάρχη και καρπωνόταν ένα καθορισμένο ποσοστό επί των καθημερινών εισπράξεων. Στις 16 Μαρτίου 1942 ο Μέρτικας και οι επιχειρηματίες υπέγραψαν «Συμφωνητικόν», δυνάμει του οποίου οι τελευταίοι «υπό την ιδιότητα των ενοικιαστών του θεάτρου Σμύρνη» το παραχωρούσαν στο Μέρτικα για όλη τη θερινή σαιζόν. Οι ενοικιαστές θα λάμβαναν «εκ των καθ' εκάστην εισπράξεων αφαιρουμένου μόνο του φόρου Δημοσίων Θεαμάτων και αδείας ποσοστά 25%». Το ποσοστό δηλαδή υπολογιζόταν επί των καθαρών εισπράξεων. Σύμφωνα με το συμφωνητικό, τα σκηνικά και το φροντιστήριο, όπως επίσης οι φόροι και η ασφάλιση των εργαζόμενων βάρυναν το Μέρτικα.



**Εικόνα 46.** Βιβλίο Εσόδων-Εξόδων Εταιρείας Θεάτρου Σμύρνη (1940).  
 Πηγή: Αρχείο Θεάτρου Σμύρνη (Ε.Λ.Ι.Α.).



Αν επιχειρήσει κανείς να διασταυρώσει και να επεξεργαστεί τα οικονομικά στοιχεία που έχουν σωθεί (αποδείξεις εισιτηρίων, ημερολόγιο Εσόδων-Εξόδων, συμβόλαια ηθοποιών και τα υπόλοιπα κατάστιχα) μπορεί να ανασυνθέσει κάπως την εικόνα της επιχείρησης. Τα στοιχεία είναι ελαφρώς μεταγενέστερα (προέρχονται από την Κατοχή) και ασφαλώς υπάρχουν σοβαρές διαφορές με τα προπολεμικά χρόνια (όπως η αδειοδότηση των παραστάσεων από τις ιταλικές και γερμανικές αρχές ή η εξευτελιστική υποτίμηση του νομίσματος). Ο τρόπος δουλειάς όμως δεν πρέπει να είχε αλλάξει δραματικά και ο ιστορικός μπορεί να αποκτήσει μια καλή εικόνα για την ταμειακή καθημερινότητα της επιχείρησης. Για παράδειγμα, στις 3 Οκτ. 1942 το παλιό ρομαντικό δράμα του Φραντς Γκριλπάρτσερ *Ηρώ και Λέανδρος* έκοψε 339 εισιτήρια των 300 κατοχικών δραχμών [στο εξής: δρχ.], γεγονός που απέφερε στο ταμείο ένα σύνολο 70.122 δρχ. Στο θίασο όμως η παράσταση στοίχησε 72.867 δρχ. Συγκεκριμένα, πλήρωσε 36.760 δρχ. στους ηθοποιούς, 7.012 δρχ. για συγγραφικά ποσοστά, 4.300 στους μουσικούς, 2.850 για τα σκηνικά και το φροντιστήριο, 2.000 δρχ. για τον ταμιά, 1.440 δρχ. για το βιβλίο φροντιστηρίου, 600 δρχ. για διαφήμιση, 500 δρχ. για την άδεια της παράστασης. Δηλαδή τα πάγια και τα λειτουργικά έξοδα της παράστασης ανέρχονταν στις 55.462 δρχ. Καθώς όμως, σύμφωνα με το συμβόλαιο που έχει υπογράψει ο θιασάρχης, όφειλε να πληρώσει το 25% των εισπράξεων στους επιχειρηματίες, εν προκειμένω 17.405 δρχ., ο θίασος βγήκε ζημιωμένος κατά 2.475 δρχ. κι αυτό, παρά το γεγονός ότι, όπως είπαμε, έκοψε 339 εισιτήρια. Στην πολυπαιγμένη οπερέτα *Η Λούση και τα κορόιδα* της πουλήθηκαν 148 εισιτήρια των 200 δρχ. και 482 των 250 δρχ. αποφέροντας στο θέατρο συνολικές εισπράξεις 103.500 δρχ. Από αυτές 25.650 δρχ. πήγαν άμεσα στους επιχειρηματίες· τελικά, τα κέρδη ήταν μόλις 17.950 δρχ. καθώς η παραγωγή είχε λειτουργικά έξοδα (μισθοί ηθοποιών, μουσικών, σκηνικά κ.λπ.) 59.900 δρχ.

Αν ο θίασος ήθελε να αυξήσει λίγο τα έσοδά του, ο μόνος τρόπος ήταν να μην πληρώσει τα ποσοστά συγγραφικών δι-



καιωμάτων. Αυτό συνέβη μερικές φορές με αποτέλεσμα την παρέμβαση της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων (Ε.Ε.Θ.Σ.).<sup>345</sup> Παρενθετικά, ίσως αξίζει να υπενθυμίσουμε την περίπτωση του λαϊκού ηθοποιού, θιασάρχη και συγγραφέα Πάνου Παναγόπουλου που τον συναντήσαμε στο προηγούμενο μέρος στα Ταμπούρια και στα Καμίνια. Όπως είδαμε, οι θίασοι που συγκροτούσε έπαιζαν κυρίως δικές του διασκευές της *Κυρά-Φροσύνης* και της *Μαρίας Μαγδαληνής* μέχρι της *Κάρμεν*. Είχε μάλιστα διασκευάσει ακόμα και την *Γκόλφω*, «παρουσιάζοντάς την με σύγχρονη υπόθεση». Ο λόγος ήταν μάλλον προφανής: ο εκπρόσωπος της Ε.Ε.Θ.Σ. στον Πειραιά που μάταια έλπιζε ότι θα εισπράξει τα προβλεπόμενα ποσοστά (Χρυσοστομίδης 1986: 44).

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ "ΣΜΥΡΝΗ,,  
ΝΕΑ ΚΟΚΚΙΝΙΑ

109

ΔΕΛΤΙΟΝ ΠΟΛΗΣΕΩΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ: 28 Ιουλίου 1942 ΞΥΛΗ ΝΕΡΑΙΩΝ

ΤΙΜΗ ΕΙΣΙΤΗΡΙΟΥ	ΑΡΙΘ.	ΕΙΣ	ΣΥΝΟΛΟΝ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ	ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΘΕΑΤΡΟΥ	ΣΥΝΟΛΟΝ	ΠΟΣΟΣΤΟΝ ΘΕΑΤΡΟΥ	ΣΥΝΟΛΟΝ ΠΟΣΟΣΤΟΥ	ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ
	200	2652	3742	1020	14280	5652		
		Εξόφληση			110			
					15537			
		Ποσοστό 25%			3884			
					116653			

Εν Ν. Κοκκ. ν.ο 17) 28 Ιουλίου 1942

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ Ο ΤΑΜΙΑΣ

**Εικόνα 47.** Μπλοκ Δελτίων Αποδείξεως Εισιτηρίων Θεατρικής Εταιρείας Σμύρνη (1942). Πηγή: Αρχείο Θεάτρου Σμύρνη (Ε.Λ.Ι.Α.).

<sup>345</sup> Βλ. επιστολές διαμαρτυρίας του 1943 σχετικά με τη μετάφραση του έργου *Η εκδίχησης του Σείχη* καθώς και το έγγραφο Άδεια Παραστάσεως Ελληνικών Έργων (16 Ιουλ. 1943).

Με λίγα λόγια, ο μεγάλος κερδισμένος παρέμενε ο θεατρώνης: η «πληγή που μαστίζει το ελληνικό θέατρο χρόνια τώρα», όπως τον παρουσίαζε ο Μαράκης: ο αυτοσχέδιος θεατρώνης είτε στην επαρχία είτε στους «γύρω από την πρωτεύουσα συνοικισμούς», όπου «ένα σωρό μικροί θίασοι» δίνουν «παραστάσεις συνεταιρικές για την εξασφάλισι ενός μεροκάματου». <sup>346</sup> Ανάλογα φαινόμενα απαντώνται και στους θερινούς κινηματογράφους, από γραφεία ενοικίασης μηχανών προβολής και ταινιών· τα στοιχεία που διαθέτουμε όμως για τις σχέσεις ανάμεσα στους αιθουσάρχες, τους διευθυντές των κινηματογράφων και τους ενοικιαστές των ταινιών και μηχανών προβολής είναι ελάχιστα. <sup>347</sup>

Πριν κλείσουμε αυτήν την ενότητα, θα ήταν σκόπιμο να σταθούμε για λίγο σε μια ακόμα διάσταση: τις πελατειακές σχέσεις της επιχείρησης με την κρατική εξουσία, σχέσεις που, όπως φαίνεται, ακμάζουν ιδιαίτερος κατά την περίοδο του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού. Όταν, το 1940, ο Λεμός συμφώνησε να εγκαταλείψει τη Νεοελληνική Σκηνή στα Ταμπύρια για να προσληφθεί στο θίασο Κοτοπούλη, αντιμετώπισε

<sup>346</sup> Το 20% επί των εισπράξεων είναι ένα «χατηρικό ποσοστό, χώρια εννοείται ο φωτισμός και τ' άλλα εσωτερικά έξοδα». Κι όλα αυτά για μια μάντρα «με ξεχαρβαλωμένα καθίσματα», σκηνή «ένας कारαγκιόζ μπερντές» και «κρεμαστά κουρέλια» να παριστάνουν τα σκηνικά. Ο ταμίας είναι «αληθινός Κέρβερους των συμφερόντων... του θεατρώνη, θα μετρήση το βράδυ την είσπραξι, θα αφαιρέση τα ποσοστά, θα κρατήση το φόρο, θα χρεώση τα ναύλα του» κ.λπ., κι έτσι, «από είσπραξιν επτά χιλιάδων δραχμών τους παραδίδει χίλιες διακόσιες» (Νίκος Ι. Μαράκης, «Οι νέοι που επιχειρούν καλλιτεχνικές εξορμήσεις στα περίχωρα των Αθηνών. Η πληγή του αυτοσχέδιου θεατρώνη», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 24, 22 Οκτ. 1938, σ. 6).

<sup>347</sup> «Ζωηρωτάτη κίνησης παρατηρείται περί τους θερινούς κινηματογράφους», σχολίαζε ο *Κινηματογραφικός Αστήρ*. Όπως διευκρίνιζε, ωστόσο, «οι μόνοι οι οποίοι πρόκειται πραγματικά να ωφεληθούν εκ της μανίας αυτής – διότι περί μανίας πρόκειται – είναι οι διάφοροι ενοικιαστάι ταινιών και μηχανών, οι οποίοι λόγω της μεγάλης ζητήσεως των ειδών των παρεφρόνησαν και ζητούν να πάρουν και το υποκάμισον των δυστυχών βιοπαλαιστών. Να φαντασθή μόνον κανείς, ότι δι' ενοίκιον μιας μηχανής προβολής – είδος καβουρδιστήριου – ζητούνται 4.000-4.500 μηνιαίως, είναι αρκετόν να βγάλουν συμπέρασμα περί των εξόδων μιας θερινής κινηματογραφικής επιχειρήσεως» («Κινηματογραφική εβδομάδα», Έτος Ε', αρ. 16, 20 Μαΐου 1928, σ. 10).

ένα σοβαρό κώλυμα: υπήρχε εταιρικό συμβόλαιο, βάσει του οποίου ο θίασος είχε πάρει το δάνειο που αναφέραμε πιο πάνω από το Ταμείο Εργασίας Ηθοποιών. Το ζήτημα ‘τακτοποιήθηκε’ εύκολα από τον Χέλμη που ήταν τότε «αντιπρόεδρος της επιτροπής αδείας άσκησης επαγγέλματος» (επιτροπή η οποία εκδίκαζε «τις διαφορές και τις παρεκτροπές των ηθοποιών») αλλά και μέλος του Ταμείου Εργασίας Ηθοποιών (Λεμός 1982: 47-49). Ο Σωτήρης Σπαθάρης ζήτησε από τον παιδικό του φίλο Πέτρο Κυριακό να μεσολαβήσει έτσι ώστε να του χορηγηθεί άδεια παράστασης από ένα χωροφύλακα στο Αιγάλεω. Ο Κυριακός απευθύνθηκε στο Μακέδο, ο τελευταίος τηλεφώνησε στο στρατηγό της Χωροφυλακής και το ζήτημα λύθηκε πάραυτα (Σπαθάρης 2020: 132-33, 220). Το 1938 ο πανίσχυρος τότε Δημήτρης Γιολδάσης (αρχισυντάκτης πολλών αθηναϊκών εφημερίδων που είχε επίσης «τοποθετηθεί λογοκριτής στον Πειραιά»), κουμπάρος του Στέφανου Χρυσοστομίδα, μεσολάβησε για να λυθεί πολεοδομικό ζήτημα του θεάτρου του (Χρυσοστομίδα 1986: 53). Τέλος, όταν, το 1937, η Επιτροπή Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος δεν επέτρεπε πλέον στο γιο του Χρυσοστομίδα να εμφανίζεται πάνω στη σκηνή, «βρέθηκε το παραθυράκι». Ο Αλέκος «έδωσε εξετάσεις σαν εξαιρετικό ταλέντο ... χορευτή» και, τελικά, πήρε άδεια αφού «η επιτροπή ήταν μιλημένη» (Χρυσοστομίδα 1986: 80-81). Ενδεχομένως, δεν είναι τυχαίο ότι κανένας από τους παραπάνω επιχειρηματίες δεν ήταν πρόσφυγας. Ίσως οι πρόσφυγες δεν είχαν ακόμα τόσο εύκολη πρόσβαση στον κρατικό μηχανισμό για να καλλιεργούν τέτοιου είδους συναλλαγές.

## ΣΤΗΝ ΑΓΟΡΑ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Μια καλοκαιρινή βραδιά του 1928, σ’ ένα υπαίθριο ταβερνάκι της Κοκκινιάς, οι ιδιοκτήτες του σινεμά Κρυστάλ είχαν τραπέζωσει τον ρεπόρτερ του Χρονογράφου και τον επόπτη του φόρου δημοσίων θεαμάτων Πειραιά. Πριν η παρέα ενδώσει

στο «φουμάρισμα Σουλτανικού ναργιλέ», ο δημοσιογράφος ρώτησε τον επόπτη: «Και όλα αυτά τα κέντρα εργάζονται κύριε Αρώνη;» Ο τελευταίος απάντησε μετρημένα: «Αν λάβει κανείς υπ' όψιν την χρηματική ανέχεια, υπό της οποίας μαστίζεται ο κοσμάκης, η κίνησις δύναται να θεωρηθή οπωσδήποτε ζωηρή και ικανοποιητική»· υπενθύμιζε, μάλιστα, στο συνομιλητή του ότι η Κοκκινιά ήταν μια αγορά με πάνω από 50.000 κατοίκους πληθυσμό.<sup>348</sup> Ο επόπτης δεν είχε άδικο: μέσα σε ελάχιστα χρόνια είχε δημιουργηθεί μια νέα αγορά θεαμάτων στην περιφέρεια του Πειραιά. Απ' την άλλη όμως, όπως είδαμε, ενισχύθηκαν εκείνα ακριβώς τα μικρομεσαία και οικογενειακά χαρακτηριστικά που λειτουργούσαν ανασταλτικά για την επένδυση μεγάλων κεφαλαίων. Οι μεγάλοι κερδισμένοι παρέμεναν οι ιδιοκτήτες των αιθουσών που δεν είχαν, φυσικά, κανένα λόγο να αλλάξουν το ευνοϊκό γι' αυτούς καθεστώς. Έτσι, η αγορά, αν και ήταν νέα και διευρύνονταν συνεχώς, παρέμενε φτωχή και μικρή.

Μολονότι, και πάλι, τα στοιχεία που διαθέτουμε είναι ανεπαρκή μπορούμε να επιχειρήσουμε έστω ένα μικρό σχόλιο για τις τιμές εισιτηρίων των θεαμάτων σε συνάρτηση προς τα μεροκάματα και το κόστος ζωής:

ΕΤΟΣ	ΘΕΑΜΑ	ΤΙΜΕΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ
1925	Αθηναϊκό κεντρικό Σινέ-Βαριετέ	10, 15, 20
1926	Σινεμά Χάι-Λάιφ (Πειραιάς)	10.50 – 20
1927	Θερινό Σινεμά Παράδεισος (Πειραιάς)	5, 7
1927	Πειραιϊκόν (θίασος Παπαϊωάννου)	10, 15, 20, 30
1927	Πειραιϊκόν (θίασος Νίτσας Ράλλη)	10, 15, 30
1928	Πειραιϊκόν (αγώνες Μποξ)	5, 10, 15

<sup>348</sup> Παρισινός, «Πειραιϊκά σημειώματα. Η Κοκκινιά», *Χρονογράφος*, 15 Ιουν. 1928.

1930	Καραγκιοζοπαίχτης Σπαθάρης	10
1931	Λαϊκά θεατράκια Φρεαττύδας	10
1933	Χειμερινό Σινεμά Βαλκάνια (Δραπετσώνα)	5.50
1934	Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, θίασος Νέζερ, λαϊκή απογευματινή	10
1934	Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, θίασος Νέζερ, βραδυνή	5, 10, 20
1934	Θέατρον Σμύρνη, Κοκκινιά, τιμητική πρωταγωνίστριας	10
1935	Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, θίασος Δράμαλη-Κοφινιώτη	15, 20, 25
1936	Αγώνες πάλης, Κοκκινιά	10
1936	Παλλάς Πειραιάς Αττίκ	10, 20, 25
1936	Πατινάζ, Κοκκινιά, γενική είσοδος	3
1937	Θέατρο Κοτοπούλη, θίασος Λογοθετίδη λαϊκές τιμές	10, 20, 30
1937	Εργατικόν Θέατρον (Πειραιάς)	5
1938	Θερινό σινεμά Βαλκάνια, Κοκκινιά	6.50
1938	Σινεμά Πειραιϊκόν, Καστέλλα	6.50
1938	Συνοικιακά Βαριετέ	8, 10
1939	Σινέ-Βαριετέ Όασις Δραπετσώνα	6, 7
1940	Ολυμπιακός – Παναθηναϊκός (αγώνας ποδοσφαίρου)	15, 30
1940	Θέατρον Σμύρνη (Κοκκινιά)	7, 10
1940	Θέατρον Σταθμού Ν. Φαλήρου, θίασος Κοτοπούλη	20, 30

**Πίνακας 8.** Ενδεικτικές τιμές εισόδου σε διάφορα θεάματα 1924-1940.

Μπορεί να συγκρίνει κανείς τις τιμές θεαμάτων του Πίνακα 8 με τα μεροκάματα σε τρεις συνήθεις δουλειές προσφύγων: το 1925 το μεροκάματο σε ταπητουργεία ήταν 30 δρχ. ή, σύμφωνα με άλλη πληροφορία, το 1929 δεν ξεπερνούσε τις 45-50 δρχ.<sup>349</sup> Το 1926 πρόσφυγας που εργαζόταν περιστασιακά σε οικοδομές στον Πειραιά έπαιρνε 60 δρχ. μεροκάματο ενώ εργάτης στο Νταμάρι του Κερατσινίου 40 δρχ.<sup>350</sup> Μετά το 1936, «με τη συλλογική σύμβαση εργασίας στην κλωστοϋφαντουργία, το κατώτατο ανδρικό ημερομίσθιο στην Αθήνα και τον Πειραιά ορίζεται στις 55 δρχ., το κατώτατο γυναικείο ημερομίσθιο στις 25 δρχ.» (Παπαστεφανάκη 2011: 269). Τέλος, καλό είναι να θυμόμαστε ότι σημασία δεν είχε μόνον το ύψος της αμοιβής αλλά και ο τρόπος πληρωμής. Το μηνιάτικο αφορούσε κυρίως τους τεχνίτες, ενώ οι υπόλοιποι πληρώνονταν με ημερομίσθιο, ωρομίσθιο ή με το κομμάτι (Πιζάνιας 1993: 31-34). Ως προς το κόστος ζωής, το 1930 η τιμή του εισιτηρίου του λεωφορείου Πειραιάς-Κοκκινιά ήταν 2.50 δρχ. Έπειτα από διαμαρτυρίες των κατοίκων του συνοικισμού και προσωπικές ενέργειες του Υφυπουργού συγκοινωνιών, η τιμή ορίστηκε σε 2 δρχ.<sup>351</sup> Τέσσερα χρόνια αργότερα το εισιτήριο της διαδρομής Κοκκινιά – Αθήνα κόστιζε 6 δρχ. και η διαδρομή Πειραιάς – Ταμπούρια 3 δρχ.<sup>352</sup> Με αυτά τα δεδομένα δεν είναι διόλου περίεργο ότι οι εργαζόμενοι πηγαινοέρχονταν στις δουλειές τους με τα πόδια.

<sup>349</sup> Μιχαήλ Α. Ροδάς, «Από την προσφυγική ζωή. Ο νέος Οδυσσεύς. (Στην νέα πολιτεία της Κοκκινιάς)», *Η Εικονογραφημένη της Ελλάδος*, τχ. 7, Ιουλ. 1925, σ. 15. Γ. Α. Μπουκουβάλας, «Η Πατρίς εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς, Νέα Κοκκινιά», *Πατρίς*, 8 Νοε. 1929.

<sup>350</sup> Πετροπούλου 1992: 255, Μιχαηλίδης 1993: 27. Το 1934/35 ο Μίμης Φωτόπουλος πληρωνόταν 80 δρχ. μεροκάματο (1958: 32) ενώ ο πρώτος μισθός του Ζαννίνο ως χορευτής στα Ταμπούρια το 1938 ήταν 20 δρχ. (χ.χ.: 29).

<sup>351</sup> «Τα ζητήματα και αι ανάγκαι του συνοικισμού της Νέας Κοκκινιάς», *Προσφυγικός κόσμος*, 6 Απρ. 1930.

<sup>352</sup> Θ. Μεταξάς, «Αι ανάγκαι του Πειραιώς και των συνοικισμών του», *Κράτος*, 28 Σεπ. 1934.

Με βάση τα παραπάνω, ένα 'λαϊκό' εισιτήριο δεν μπορούσε σε καμιά περίπτωση να ξεπερνά τις 10 δραχ. Στην περίπτωση του Χρυσοστομίδα η υπήρχε ενιαία τιμή εισιτηρίου – άλλο ένα δείγμα του χαμηλού δείκτη καταμερισμού της αγοράς: «Η πόρτα είναι πολιορκημένη· δεν έχει νούμερα· η είσοδος είναι γενική· όποιος προφτάσει, θα καθίση και στην καλλίτερη θέση· γι' αυτό και οι θεατές της απογευματινής οδηγούνται και βγαίνουν από την πίσω πόρτα!».<sup>353</sup> Οι τιμές για τους θιάσους του κέντρου ήταν απαγορευτικές ακόμα και όταν οι τελευταίοι κατέβαιναν στον Πειραιά (όπως απαγορευτικοί πρέπει να ήταν και οι κεντρικοί κινηματογράφοι). Το ίδιο κι ένα κρίσιμο ντέρμπι Ολυμπιακού-Παναθηναϊκού (αν και αυτό αφορούσε σε μια εξαιρετική περίπτωση). Αντίθετα, τα λαϊκά θεατράκια της Φρεαττύδας ή το Θέατρον Σμύρνη ήταν πιο προσιτά, όπως επίσης οι αγώνες πάλης ή πυγμαχίας. Ακόμα πιο προσιτοί ήταν οι συνοικιακοί κινηματογράφοι και τα συνοικιακά Σινέ-Βαριετέ.

Επρόκειτο λοιπόν για μια σχετικά μεγάλη και νέα αγορά αλλά με μικρές δυνατότητες· για μια κοινωνία η οποία αντιμετώπιζε βασικά προβλήματα σε βιοτικές ανάγκες. Τουλάχιστον έως τα τέλη της δεκαετίας του 1930, στην ίδια πάνω κάτω κατηγορία ανήκαν και οι καλλιτέχνες της σκηνης που εργάζονταν στους παραπάνω συνοικισμούς είτε ζούσαν εκεί είτε όχι. Οπότε, ήταν επόμενο τα ποιοτικά χαρακτηριστικά όχι μόνον της θεατρικής αγοράς αλλά και της θεατρικής παραγωγής των μικρομεσαίων επιχειρήσεων θεάματος να εμφανίζουν έναν χαμηλό δείκτη εξειδίκευσης.

<sup>353</sup> Σιδέρης, «Μια Κυριακή πολύ αλλοιώτικη», ό. π.



**ΘΕΑΤΡΟΝ—ΒΑΡΙΕΤΕ**  
**ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΟΥ**  
**ΤΑ ΤΑΜΠΟΥΡΙΑ**  
 Καλ. Διεθύνσις **ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΚΕΦΑΛΟΠΟΥΛΟΥ**

---

**ΣΗΜΕΡΟΝ ΩΡΑ 8.45 Μ.Μ.**  
 Το υπέρροχον (εποικικόν) μεγαλόδηγμα πού θέττει νά τώ δώ κανείς δυό και τρείς φορές. Η βασανισμένη κόμησσα πού όποφέρει τά πάνδεινα χαριν του παιδιού της

**Η ΠΟΛΥΠΑΘΗΣ**  
**ΓΕΝΟΒΕΦΑ**  
 Δράμα εις πράξεις 6  
 Στο ρόλο του ΓΩΛΟΥ ό κ. **ΣΤΕΦ. ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΗΣ**  
**ΣΤΟ ΤΕΛΟΣ ΚΩΜΩΔΙΑ**  
 με τόν συμμαθητή κωμικών **ΣΠΥΡΑΚΙ**  
 λήψη έξαιρετικόν πρόγραμμα σπό οικογενειακόν  
 Θέατρον **ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΟΥ**

---

**ΑΝΑΜΕΜΙΝΑΤΕ**  
 Η όπερέττα **ΑΔ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΟΥ—Γ. ΔΡΑΓΑΤΗ**  
**ΤΑ ΦΤΑΙΕΙ Ο ΒΟΡΟΝΩΦ**

---

**ΠΡΟΣΕΧΟΣ**  
 ΑΔ. ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΟΥ Γ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ  
**ΤΟ ΔΕΛΤΙΟ** ΕΠΙΘΕΟΡΗΣΙΣ  
**ΤΗΝ ΤΕΤΑΡΤΗΝ ΔΡΑΜΑ**

**ΘΕΑΤΡΟΝ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΟΥ ΒΑΡΙΕΤΕ**  
**ΤΑΜΠΟΥΡΙΑ**

1940 ΠΕΜΠΤΗ 19 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ ΩΡΑ 9.30 ΑΚΡΙΒΩΣ 1940  
 ΜΕΓΑΛΗ ΤΙΜΗΤΙΚΗ ΒΡΑΔΥΑ ΤΩΝ ΕΚΛΕΚΤΩΝ ΗΘΟΛΟΓΩΝ  
**ΔΙΟΝΥΣΗ ΠΑΛΛΗΚΑΡΟΠΟΥΛΟΥ & ΑΛΕΚΟΥ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΟΥ**



είναι η καλύτερη προσομοίωση  
 της ΥΠΕΡΒΙΘΙΣΤΡΗΣΙΣ

**ΠΑΥΣΑΤΕ**  
**ΠΥΡ!**  
 ΜΥΣΤΗΡΑ - ΜΟΙΡΑΙΕΤΑ ΡΑΜΑΤΙΟΝ  
 ΚΑΙ ΚΩΜΩΔΙΑ  
**Η ΜΠΕΜΠΑ ΔΟΞΑ**  
 είς τρεις πράξεις με  
**25** ΕΚΛΕΚΤΟΥΣ ΚΑΛΙΤΕΡΑΚΑΤ  
 είς τήν άριστην προσομοίωσιν  
 τήν τράγωδιαν  
**ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΙΔΟΥ—ΠΑΛΛΗΚΑΡΟΠΟΥΛΟΥ**  
 Καθη. ρόλοισιν είς τήν σπουδαίαν  
 ΓΕΝΙΚΗΝ ΕΙΣΒΟΛΗΝ ΔΡΑΜ. 100



**Εικόνες 48 – 49.** Το ρεπερτόριο του θιάσου Χρυσσοτομίδη στα Ταμπούρια περιλάμβανε παλαιά λαϊκά δράματα αλλά και σύγχρονο μουσικό θέατρο. Πάνω: Αχρονολόγητο διαφημιστικό μονόφυλλο της *Γενοβέφας*. Κάτω: Διαφημιστικό μονόφυλλο της τιμητικής του Αλέκου Χρυσσοτομίδη και του Διονύση Παλληκαρόπουλου με την επιθεώρηση *Πάυσατε πυρ* (1940). Πηγή: Σέρβος (1996), Χρυσσοτομίδης (2005).



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

---

**Το ρεπερτόριο**

## ΑΠΟ ΤΗ ΣΜΥΡΝΗ ΣΤΗΝ ΚΟΚΚΙΝΙΑ

Για τέχνες του θεάτρου όπως η μουσική, η σκηνογραφία ή ο χορός η καταστροφή που φέρνει η προσφυγιά δεν είναι ίσως τόσο ισοπεδωτική όσο για κείνες που χρησιμοποιούν το λόγο, γραπτό ή προφορικό. Ο Σύλβιος Παπαδόπουλος εξηγούσε στα 1940 γιατί καθυστέρησε για έξι ολόκληρα χρόνια η συγγραφή της πρώτης επιθεώρησής του (*Τζαζ μπαντ*, 1928) στην Αθήνα:

Όταν πρωτοήρθαμε με τον συνεργάτη μου κ. Λαίλιο Καρακάση στα 1922 στην Αθήνα, πολλοί φίλοι που είχαν δη έργα μας στην Σμύρνη και στην Πόλη, μας σύστησαν να γράψουμε μια Αθηναϊκή Επιθεώρηση. Δεν το κάναμε όμως, γιατί σκεφθήκαμε πως επιθεώρηση θα πη τοπική ζωή, ένα έργο κουλέρ λοκάλ, και μόλις πατήσαμε το έδαφος της 'Αττικής, δεν ήταν δυνατό να κατατοπισθούμε στα πρόσωπα και στα πράγματα του τόπου. Εδέησε να περάσουν έξι χρόνια ολόκληρα.<sup>354</sup>

Στην περίπτωση μας, βέβαια, τα θεατρικά έργα που έπαιζαν οι ελληνικοί θίασοι στις περιοδείες τους στην Ανατολή ήταν πάνω-κάτω ίδια μ' εκείνα που έδιναν στην Αθήνα. Επιπλέον, ήδη από την εποχή που ο Μέρτικας συνεργαζόταν στη Σμύρνη με τον Αντώνιο Σάνδη και την Ειρήνη Βασιλάκη στο θέατρο Ίρις ή, λίγο αργότερα, στο Θέατρο Κυβέλης, τα αποτυπώματα της επαφής του με τα αστικά στρώματα ήταν ορατά στο ρεπερτόριο: κυρίως στις οπερέτες (*Μαμζέλ Νιτούς*, *Η τσιγγάνα πριγκηπέσσα*, *Βασίλισσα του κινηματογράφου*, *Αγνή Σουζάνα*, *Οι τρεις αγάπες*, *Γύρω στον έρωτα*), στις επιθεωρήσεις (*Ο Τσιν-Τσιν και το χρυσούν κέρασ*, *Παπαγάλος*, *Σάτυρα 1920*, *Πειρασμός 1922*) και, σαφώς

<sup>354</sup> Σύλβιος, «Γιατί η επιθεώρησις γράφεται πάντα πάνω στα ίδια καλούπια», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 118, 17 Αυγ. 1940, σελ. 6. Ίσως έχει τη σημασία της πάντως και η υποστήριξη του Προσφυγικού κόσμου («Πρόσφυγες επιθεωρησιογράφοι. *Τζαζ-μπαντ*», 22 Απρ. 1928).

λιγότερο, στο μπουλβάρ (*Αι απολαύσεις του οικογενειακού βίου, Ξινό φρούτο*). Ως θιασάρχη οπερέτας τον θυμόταν στη μυθιστορηματική αυτοβιογραφία του και ο μαθητευόμενος, τότε (1918/9), Σμυρνιός γλύπτης Θανάσης Απάρτογλου [= Απάρτης] (1899-1972): «Από καιρό έπαιζε στη Σμύρνη ο θίασος Μέρτικα οπερέττες της Βιέννης» (Απάρτης 1962: 44). Ωστόσο, παρά την αναμφισβήτητη έλξη που ασκούσαν στο Μέρτικα οι οπερέτες, οι θίασοι του δεν αποκόπηκαν ποτέ από το λαϊκότερο παρωχημένο δραματολόγιό τους: παλιά κωμειδύλλια (*Η τύχη της Μαρούλας, Οι ερωτευμένοι μωλωνάδες*) και, κυρίως, δραματικά ειδύλλια (*Η ψυχοκόρη, Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας, Ξάνθω και Χρύσω*). Οι θίασοί του είχαν, όπως φαίνεται, την ικανότητα να καλύπτουν μια μεγάλη γκάμα γούστων.

Σύμφυτη με την παραπάνω ικανότητα ήταν μια άλλη ποιότητα που ξεπρόβαλλε αφότου πέρασε η συγκυρία του Αποκλεισμού: ο Μέρτικας είχε γίνει μάστορας στην τέχνη της διασκευής, της μετατροπής· είχε μάθει να επεξεργάζεται και να προσαρμόζει παλιότερες επιθεωρησιακές επιτυχίες. Έτσι, το καλοκαίρι του 1920 «ο κοσμάκης» έτρεχε αθρόος στις παραστάσεις του: «εις τας επιθεωρήσεις αι οποίοι είναι μάλλον αναθεωρήσεις επιθεωρήσεων της πολεμικής εποχής, ξαναφρεσκαρισμένοι με την αμίμητο τέχνη του κ. Μέρτικα».<sup>355</sup> Δυο χρόνια αργότερα, το τραγικό καλοκαίρι του 1922, «καθ' ην στιγμήν η Σμύρνη περιωρίσθη όσον αφορά την θεατρικήν κίνησιν εις τας καντσονέττας του Βιλλάρ μόνον», ο Μέρτικας σημείωνε «άγριες πιέννες»· όχι με πρωτότυπα έργα αλλά με παλιότερες επιθεωρήσεις (*Πειρασμός, Παπαγάλος, Λεξικόν της Σμύρνης*) που γνώριζαν «νέας επιτυχίας» στους θεατές: «από όλην την γραμμήν των προαστείων, από το Καρατάσι ως το Κοκαργιαλή τρέχουν και κατακλύζουν το θέατρον μέχρι ασφυξίας».<sup>356</sup> Με λίγα λόγια, ο Μέρτικας γνώριζε να ελίσσεται ανάμεσα στα γούστα ενός μεσοαστικού κοινού χω-

<sup>355</sup> Λουκιανός, *Κόσμος* (Σμύρνης), 19 Ιουλ. 1920.

<sup>356</sup> «Της ημέρας», *Εστία* (Σμύρνης), 21 Ιουν. 1922.

ρίς ποτέ να γίνεται εντελώς αποδεκτός στους αστικούς και μεγαλοαστικούς κύκλους αλλά και χωρίς ποτέ να εκπίπτει στην ‘ανυποληψία’ των λαϊκών θεαμάτων. Μπορούσε να εμφανίζεται στα κεντρικά θέατρα της προκυμαίας αλλά μόνον περιστασιακά και για λίγες εμφανίσεις. Μπορούσε όμως να ‘πουλά’ στη συνέχεια αυτή την αστική αύρα, κατάλληλα διασκευασμένη, στα μικρομεσαία στρώματα της πόλης.

Όπως είδαμε, άλλωστε, το πιο σημαντικό ατού του Μέρτικα δεν βρισκόταν τόσο πάνω στη σκηνή αλλά πίσω από αυτήν. Για να είμαστε δίκαιοι, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε τις δύο σημαντικότερες προσωπικές επιτυχίες του στις οπερέτες *Λεμπλεπιτζής Χορ Χορ Αγάς* και *Το ρόδο της Σταμπούλ*. Η κατεξοχήν ποιότητα, όμως, το ταλέντο που είχε καλλιεργήσει, απαραίτητο σε κάθε επίδοξο θιασάρχη της εποχής ήταν άλλο: η προσαρμοστικότητα· προσαρμοστικότητα απέναντι στους συνεργάτες, απέναντι στο κοινό και, στην περίπτωση μας, απέναντι στις κακοτράχαλες διαδρομές που του επεφύλαξε η ιστορία. Από τις δοσοληψίες του με την οθωμανική εξουσία στο θέατρο Ίρις την περίοδο του Αποκλεισμού της Σμύρνης μέχρι εκείνες με τους Ιταλούς και Γερμανούς κατακτητές στην Κατοχή.

Το χαρακτηριστικό αυτό στάθηκε ιδιαίτερα χρήσιμο το πρώτο, δύσκολο φθινόπωρο του 1922· όταν έπρεπε να ανταποκριθεί σε μικρές δυνατότητες και σε αντίξοες περιστάσεις: από τη μια ένας μικρός θίασος προσφύγων κι από την άλλη το κοινό της μικρής επαρχιακής πόλης των Χανίων και της ακόμα μικρότερης του Ρεθύμνου. Αρχικά ο θίασος ανέβασε βέβαια ό,τι μπορούσε. Δίπλα στην επιτυχία του Λεμπλεπιτζή, παρατηρείται η έντονη παρουσία κωμειδυλλίων και δραματικών ειδυλλίων: *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, *Η λύρα του Γερονικόλα*, *Γκόλφω*, *Οι καρβουνιάρηδες*. Πέρα από λύση ανάγκης, δεν θα πρέπει να αποκλείσει κανείς την πιθανότητα τα παραπάνω έργα να λειτουργούσαν και ως διαπιστευτήρια ‘ελληνικότητας’ των Μικρασιατών προσφύγων. Έτσι, όταν ο θίασος στάθηκε κάπως, και ίσως φλέρταρε με την ιδέα μιας μεγαλύτερης παραμονής στην πόλη, αν και δεν έλειψαν τα

κωμειδύλλια (*Οι σφουγγαράδες, Η λύρα του Γερονικόλα*), παρουσίασε οπερέτες (*Το κορίτσι της γειτονιάς*), επιθεωρήσεις (*Φτερά στον άνεμο, Σαν-Φασόν*), καθώς και μπόλικες αστικές ηθογραφίες· φαίνεται πως ένα τμήμα τους ανήκε στο ρεπερτόριο της Ασπασίας Σάνδη (*Το Κουρέλι, Η Σκιά, Φωτεινή Σάντρη, Ο Κλέπτης, Η γυναίκα μου δεν έχει Σικ, Το χέρι της μαϊμούς, Ενοικιάζεται, Ο φίλος του ανδρός της*). Ο Μέρτικας γνώριζε καλά κάτι σημαντικό: πως, αλλάζοντας τους συνεργάτες του, εμπλούτιζε το δραματολόγιό του. Αποκτούσε νέα χειρόγραφα, αυγάτιζε, δηλαδή, την πιο πολύτιμη ίσως προίκα ενός θιάσου της εποχής· κι έτσι ήταν σε θέση να υπολογίζει πιο άνετα και αποτελεσματικά τις αναγκαίες δοσολογίες του ρεπερτορίου του με βάση τις προτιμήσεις του εκάστοτε κοινού. Από τα στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας φαίνεται ότι στα Χανιά προτιμήθηκαν λιγότερο η οπερέτα και περισσότερο το βουλεβάρτο και η επιθεώρηση, ενώ συνέχισαν, σε μικρότερες δόσεις τα πιο λαϊκά δράματα.

## ΑΝΑΚΑΤΑΞΕΙΣ ΣΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ

Το καλοκαίρι κατά το οποίο ο Μέρτικας εμφανιζόταν στο υπαίθριο Πάνθεον των Χανίων, ο Στέφανος Χρυσοστομίδης ξεκινούσε, όπως είδαμε, ένα καινούργιο κεφάλαιο στη ζωή του: είχε γίνει διευθυντής του πρόσφατα ανακαινισμένου Κεντρικόν στο Πασαλιμάνι. Το θέατρο εξέπεμψε το καλλιτεχνικό στίγμα του ανοίγοντας τις πύλες του με τον μπαρουτοκαπνισμένο Αρχισιδηρουργό (1883) του Ζωρζ Ονέ. Από τη στιγμή που στόχος ήταν η δημιουργία ενός μόνιμου θεάτρου για το ευρύ κοινό, ο θιάσος έπρεπε να καλύπτει όλα τα γούστα. Έτσι, στα χρόνια που ακολούθησαν, παρουσίασε σχεδόν τα πάντα: παλιά μελοδράματα και ρομαντικά δράματα, όπως ο *Δον Καίσαρ του Βαζάν*, η *Σωσάνα Ίμβερτ* και *Το στοιχείο του πύργου*· βουλεβάρτο, ευτράπελο (*Το καρναβάλι της Νίτσας*), πικάντικο (*Ο Παράδεισος του Μωάμεθ*) ή δακρύβρεχτο (με επικεφαλής την *Άγνωστο*). Δεν απουσίαζαν ακόμα



και συμβατικά κοινωνικά δράματα όπως η *Τιμή* του Χέρμαν Ζούντερμαν και το *Μετά το έγκλημα* του Αουγκούστο Νοβέλλι. Ως προς τα ελληνικά έργα, σταθερές αξίες ήταν φυσικά τα κωμειδύλλια (*Οι Ερωτευμένοι Μυλωνάδες*, *Η τύχη της Μαρούλας*, *Οι σφουγγαράδες*), τα δραματικά ειδύλλια (*Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, *Γκόλφω*) αλλά και πιο πρόσφατες μεγάλες λαϊκές επιτυχίες: *Το Τζιιώτικο Ραβαΐσι* του Τίμου Δεπάστα, *Τα σκαπανάκια* του Νικόλαου Κοπακάκη, *Ο Σακατούρας* του Ιωάννη Δρόσου και το *Δια την τιμήν της αδελφής* του Κ. Μιχαλόπουλου. Το μόνο θέατρο που εργάζεται, σχολίαζε το 1927 η *Σημαία*, είναι του Χρυσοστομίδου: ανεβάζει «διάφορα αιματηρά δράματα της παλαιάς σχολής» έτσι, κατακλύζει το θέατρο «αρκετός κόσμος από τας λαϊκὰς τάξεις» και χειροκροτεί τα ηρωικά κατορθώματα «των σπαρακτικῶν δραμάτων».<sup>357</sup>

Ο θίασος της Μαρίας Βεάκη είχε συνεργαστεί με τον Χρυσοστομίδη πριν εμφανιστεί στην Κοκκινιά. Το καλοκαίρι του 1926, λίγο πριν εγκατασταθεί στο Αθήναιον, η πρωταγωνίστρια έπαιζε (τουλάχιστον έως τα μέσα του Ιούνη) στο Κεντρικόν του Πασαλιμανιού.<sup>358</sup> Τα στοιχεία που διαθέτουμε για τα έργα που παρουσίασε στον προσφυγικό συνοικισμό είναι λιγοστά αλλά αρκετά για να αποκτήσουμε μια γενική ιδέα. Όπως και με την περίπτωση του Χρυσοστομίδη πρόκειται για ένα λαϊκό πειραϊκό θίασο με ρεπερτόριο πατριωτικά δράματα (*Μαρία η Πενταγιώτισσα* των Αριστείδη Κυριακού και Τιμολέοντα Σταθόπουλου), παρωχημένα μελοδράματα και μπουλβάρ του 19ου αιώνα (*Ροβέρτος διάβολος*, *Η γυναικομαχία*, *Τόσκα*, *Το μυστικό κρεβάτι*) αλλά και πιο πρόσφατα ελληνικά λαϊκά δράματα (όπως *Ο άνθρωπος της ταβέρνας* του Ζάχου Θάνου).<sup>359</sup> Πρόκειται για θίασο πρόζας,

<sup>357</sup> Θ. Λ., «Με μια ματιά», 11 Ιουν. 1927,

<sup>358</sup> «Θέατρα», *Σφαίρα*, 16 Ιουν. 1926.

<sup>359</sup> Στην Κοκκινιά παραστάθηκε ως *Ο τρελός της ταβέρνας*. Είχε παιχθεί δύο χρόνια πριν από τον θίασο του συγγραφέα στο θέατρο Λαού του Μεταξουργείου (Βασιλείου 2004: 25, 100). Ο Πειραιώτης Ζάχος Θάνος έδινε συχνά πα-

βέβαια, που μπορούσε, ωστόσο, να κάνει κάποια δειλά ανοίγματα σε εντελώς διαφορετικά θεατρικά είδη: το αστικό είδος της Οπερέτας και τη λαϊκή Παντομίμα. Έχει ίσως ενδιαφέρον ότι στην Κοκκινιά η Βεάκη παρουσίασε το *Βαφτιστικό*, έργο που, σύμφωνα τουλάχιστον με τα διαθέσιμα στοιχεία, δεν ανήκε στο ρεπερτόριό της. Ακόμα πιο ενδιαφέρουσα είναι η περίπτωση του *Ανθρωποφάγου*. Το έργο παίχτηκε ως τιμητική του κωμικού Λουκά Μυλωνά, ο οποίος θεωρούνταν δεξιότηχης της νούτικης κωμωδίας.<sup>360</sup> Το ερώτημα που προκύπτει, βέβαια, είναι αν αυτό το λαϊκό ρεπερτόριο που παιζόταν στα θέατρα του Πειραιά ανταποκρινόταν στις προσδοκίες των προσφύγων της Κοκκινιάς.

## ΔΟΣΟΛΟΓΙΕΣ

Παρά το πολύ σοβαρό κενό στην τεκμηρίωση, έχουμε μια γενική εικόνα και για το δραματολόγιο του Μέρτικα στην Κοκκινιά. Όπως είδαμε, σε αντίθεση με τη Βεάκη, ο Σμυρνιός θιασάρχης ήταν, κυρίως, διευθυντής μουσικών θιάσων. Μπορούσε, βέβαια, να εμπλουτίζει σε μεγάλο βαθμό το ρεπερτόριό του με έργα πρόζας, όπως στα Χανιά. Αντίθετα, το καλοκαίρι του 1925 στο Αλάμπρα της Κοκκινιάς «έπαιξεν» όλη τη σαιζόν «επιθεωρήσεις κι' οπερέττες».<sup>361</sup> Κάποιες από αυτές πρέπει να τις παρουσίασε το Σεπτέμβρη της ίδιας χρονιάς στις λίγες παραστάσεις που έδωσε στο θέατρο Καράμαλη του Πασαλιμανιού: την οπερέτα *Το ρόδο της Σταμπούλ*

---

ραστάσεις στον Πειραιά και είχε συνεργαστεί στο παρελθόν και με τη Βεάκη (Μπρεντάνου 2010: 582).

<sup>360</sup> Η παντομίμα είχε πρωτοπαρουσιαστεί το 1904 στον Απόλλωνα του Πασαλιμανιού από τον θίασο Παντομίμας του Τιμολέοντα Ανδριόπουλου με τον τίτλο *Κυνηγοί των τίγρεων ή Ανθρωποφάγοι* (Μπρεντάνου 2010: 761). Για τον Μυλωνά, βλ. Έξαρχος 1996: 312, Ζαννίνο χ.χ.: 37, Χρυσοστομίδης 1986: 167.

<sup>361</sup> Ι. Α. Μαστίδης, «Η ζωή των νέων κατοίκων», *Πανελλήνιον και Μικρασιατικόν Ημερολόγιον*, Έτος Α', 1926, σ. 180.

και τις επιθεωρήσεις *Ανατολίτισσα*, *Λεξικόν*, *Παπαγάλος* και *Χαμίνια*· έργα που μετέφερε στις 'βαλίτσες' του από τη Σμύρνη. Δεν απουσίαζε επίσης, και πάλι, το κωμειδύλλιο (*Ο Καπετάν-Γιακουμής*). Βέβαια, αν και πολλοί πρόσφυγες της Κοκκινιάς προέρχονταν από την ευρύτερη περιοχή της Ιωνίας, η Κοκκινιά δεν ήταν Σμύρνη. Παρ' όλ' αυτά, οι πρώτες επιλογές του Μέρτικα πρόδιδαν ότι επεδίωκε να απευθυνθεί στο κοινό που γνώριζε καλύτερα: το μεσοαστικό.

Τα πενιχρά στοιχεία που γνωρίζουμε για τη δραστηριότητα του Μέρτικα το 1926, τον θέλουν εγκατεστημένο τον Μάη στο Αλάμπρα· έχοντας στόχο να «περάση εκεί όλο το καλοκαίρι με θίασον κωμωδιών και οπερέττας. Και πλούσιον, μάλιστα, ως αναγγέλλει, ρεπερτουάρα».<sup>362</sup> Σχήμα ανάμικτο, δηλαδή, μουσικό και πρόζας. Σ' αυτήν την εξέλιξη συντέλεσε ίσως και η ταυτόχρονη παρουσία της Βεάκη στο Αθήναιον. Στις 4 Ιουνίου του 1926, πάντως, το Αλάμπρα πρόσφερε στο κοινό την προβολή δύο ταινιών και «θέατρον κωμωδία με Ζαχαρίαν Μέρτιγκα».<sup>363</sup> Στις δύο επόμενες σαιζόν, ο Σμυρνιός θιασάρχης και η Πειραιώτισσα πρωταγωνίστρια ένωσαν, όπως είπαμε, τις δυνάμεις τους, προφανώς για να μπορέσουν να ανταποκριθούν στις προσδοκίες του ετερόκλητου προσφυγικού κοινού και να δουλέψουν όλη τη διάρκεια της σαιζόν, συνδυάζοντας το ρεπερτόριο ενός μουσικού θεάτρου κι ενός θεάτρου πρόζας αντίστοιχα. Δυστυχώς, τα κενά στην πληροφόρηση δεν επιτρέπουν να υποθέσουμε κάτι περισσότερο. Στα επόμενα χρόνια, πάντως, ο θίασος Μέρτικα καταχωρείται στο περιοδικό του Σωματείου Ηθοποιών ως μικτός: «Μουσικοδραματικός θίασος Ζ. Μέρτικα», «Θίασος Ζ. Μέρτικα – Δράμα-Κωμωδία-Οπερέττα», «Κωμωδία Ζ. Μέρτικα» κ.λπ.<sup>364</sup>

Στο ίδιο μήκος κύματος ήταν συντονισμένη και η δράση του άλλου σημαντικού Σμυρνιού ηθοποιού-θιασάρχη Αντώνιου

<sup>362</sup> Ο Εφές, «Πενιές», *Προσφυγική φωνή*, 27 Μαΐου 1926.

<sup>363</sup> «Θεάματα», *Η Κοκκινιά*, 4 Ιουλ. 1926.

<sup>364</sup> «Η κίνησης των θιάσων», *Το ελληνικόν θέατρον*, τχ. 75 (1 Ιουν. 1929), 89 (1 Ιαν. 1930), 91 (1 Φεβ. 1930) κ.ά.

Σάνδη που ανέλαβε τη διεύθυνση του Θεάτρου Σμύρνη το καλοκαίρι του 1932. Ως προς το ρεπερτόριο, η πρώτη μαρτυρία αφορά σε παράσταση του *Ραχοσυλλέκτη των Παρισίων* του Félix Pyat – μάλλον στην οπερετική διασκευή του. Η δεύτερη αφορά στην τιμητική της σουμπρέτας του ελαφρού μουσικού θεάτρου Σεβασμίας Παναγιωτοπούλου: θα εμφανιζόταν «δια πρώτην φοράν εις έργον πρόζας», στον ρόλο της Εύας στο *Φιντανάκι του Χορν*.<sup>365</sup> Το πέρασμα από το ένα είδος στο άλλο όχι μόνον επιτρεπόταν αλλά και επιβραβευόταν.

Στο φως των παραπάνω, μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα τα όσα ευτράπελα διηγείται ο Μίμης Φωτόπουλος για τις δύο παραστάσεις που έδωσε το Καλλιτεχνικό Θέατρο του Μιχάλη Κουνελάκη στην Κοκκινιά. Σύμφωνα με όσα αναφέρει στην αυτοβιογραφία του ο δημοφιλής κωμικός, παίχτηκαν *Η Λοκαντιέρα* του Κάρλο Γκολντόνι (απογευματινή) και το *Μια νύχτα μια ζωή* του Μελά (βραδινή) – κατά πάσα πιθανότητα στους πρώτους μήνες του 1934. Τον θίασο αποτελούσαν ο Κουνελάκης, ο Φωτόπουλος, ο Κοντογιάννης «και μερικά άλλα φρέσκα αστέρια του θεάτρου», μαθητές του γερμανοσπουδαγμένου Κωνσταντινουπολίτη σκηνοθέτη (Φωτόπουλος 1958: 24). Ο καλαμπουρτζής συγγραφέας αποκαλεί στις αναμνήσεις του, με καυστικό τρόπο, τις δύο εμφανίσεις του καλλιτεχνικού σχήματος «ρεσιτάλ Παλαίστη».<sup>366</sup> και, στη συνέχεια, παρουσιάζει λεπτομερώς την καζούρα που του επιφύλαξαν οι Κοκκινιώτες. Ο συγγραφέας, βέβαια, εξιδανικεύει με τον τρόπο του το παρελθόν: η αφήγησή του δομείται με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλέσει τη θυμηδία στον αναγνώστη. Πίσω από τους αστεϊσμούς, όμως, και πέρα από τις επιφυλάξεις για τις όποιες υπερβολές, μπορεί κανείς να δει καθαρά το χάσμα ανάμεσα σ' ένα θέατρο καλλιτεχνικών φιλοδοξιών (έστω και με ρεπερτόριο πρώιμου αστικού δρά-

<sup>365</sup> «Μια τιμητική», *Θάρρος*, 16 Σεπ. 1932.

<sup>366</sup> Φωτόπουλος 1958: ό.π. Αναφερόταν στα περιβόητα θορυβώδη πειράγματα που γελοιοποιούσαν τα μεταπολεμικά ρεσιτάλ της σοπράνο Μαρίκας Παλαίστη.

ματος) και τις προτιμήσεις του προσφυγικού κοινού. Με λίγα λόγια, από τη στιγμή που δεν μπορούσε να είναι εφικτός ούτε καν ένας καταμερισμός ανάμεσα σε θιάσους μουσικού θεάτρου και θιάσους πρόζας, ήταν επόμενο ένας δευτεροβάθμιος καταμερισμός να φαντάζει ως κάτι πολύ διαφοροποιημένο για τα ήθη του προσφυγικού κοινού· ως κάτι, δηλαδή, που για τα λαϊκά γούστα ήταν συνώνυμο του αλλόκοτου και, κατ' επέκταση, του αξιολέλαστου.

## ΔΙΑΚΡΙΣΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΤΑΜΕΡΙΣΜΟΙ

Η ιστοριογραφία του ελληνικού θεάτρου έχει καταλήξει εδώ και αρκετές δεκαετίες στο συμπέρασμα ότι η διάκριση ανάμεσα σε πρόζα και μουσικό θέατρο είχε συντελεστεί στα χρόνια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Και ότι η διάκριση ανάμεσα σε εμπορικό και καλλιτεχνικό θέατρο είχε επίσης προχωρήσει σε μεγάλο βαθμό στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Οι διαπιστώσεις αυτές προφανώς δεν συμπεριλαμβάνουν την περίπτωση μας. Είτε δεχτούμε ότι τα παραπάνω συμπεράσματα δεν έλαβαν υπόψη τους τις πιο περιθωριακές εκδηλώσεις της θεατρικής ζωής και περιέγραφαν απλά την εκκίνηση μιας διαδικασίας στο αστικό θέατρο του αθηναϊκού κέντρου, είτε δεχτούμε ότι η κατάσταση στους προσφυγικούς συνοικισμούς λειτούργησε ανασταλτικά ως προς τη διαδικασία περαιτέρω καταμερισμού της θεατρικής παραγωγής οδηγούμαστε στο ίδιο συμπέρασμα: έναν χαμηλότερο δείκτη εξειδίκευσης. Και αυτό δεν ίσχυε μόνον για τους συνοικισμούς. «Τα τρία αυτά θεατρικά», θυμόταν ο Λεμός για την Φρεατίδα των αρχών της δεκαετίας του 1930, «έπαιζαν από όλα τα είδη του θεάτρου από δακρύβρεχτα δράματα, κωμωδίες, ειδύλλια και κωμειδύλλια, μέχρι ελληνικές και βιεννέζικες οπερέτες» (Λεμός 1989: 14).

Για να εξετάσουμε καλύτερα αυτό το ζήτημα, αξίζει ίσως τον κόπο να αλλάξουμε οπτική γωνία και να μεταφερθούμε στο Κεντρικόν του γειτονικού Πασαλιμανιού. Εκεί, στον ίδιο χώρο του πρώην ρεζίλικου Απόλλωνα, στα τέλη της πρώτης

μεσοπολεμικής δεκαετίας, ορμώμενος από άλλες ανάγκες και αφετηρίες, ο Χρυσοστομίδης εμπλούτιζε ολοένα και περισσότερο το ρεπερτόριό του με οπερετικές επιτυχίες της αθηναϊκής σκηνής (*Ο Χορός της Τύχης, Ροζίτα, Ο σοκολατένιος στρατιώτης, Χαλιμά κ.λπ.*)· ανέβαζε επίσης όλο και πιο συχνά επιθεωρήσεις και οπερέτες γραμμένες από συγγραφείς και δημοσιογράφους της πόλης (*Η Πειραιωτοπούλα, Κάτι τρέχει, Πειραιϊκή Σκούπα, Το Μπουκέτο κ.ά.*).<sup>367</sup> Στα 1930, μάλιστα, το συγκρότημα έφερε πλέον τον τίτλο «Μουσικός θίασος Στεφάνου Χρυσοστομίδου»!<sup>368</sup> Κατά πάσα πιθανότητα, το λαϊκό κοινό που κατέβαινε στα προηγούμενα χρόνια για να δροσιστεί τις καλοκαιρινές νύχτες στο Κεντρικόν είχε στραφεί τώρα στις ‘ταραντέλες’ (όπως υποτιμητικά αποκαλούσε ο Χρυσοστομίδης τα Βαριετέ) που μάλλον είχαν πληθύνει στις αρχές της δεκαετίας του 1930 λόγω της κρίσης. Όπως το έθετε η *Σφαίρα*, είχε αποκτήσει και πάλι «ο Λαός τέρψεις και απολαύσεις χωρίς να υποβάλλεται εις μεγάλας δαπάνας».<sup>369</sup> Ο θίασος λοιπόν έπρεπε να κάνει μια στροφή προς τα μεσοαστικά στρώματα ανεβάζοντας τη δοσολογία σε οπερέτες, ξένες και ελληνικές. Και σ’ ένα επόμενο στάδιο, το καλοκαίρι του 1931, αποφάσισε να δοκιμάσει την τύχη του σε μια εντελώς διαφορετική αγορά, εκείνη της προσφυγικής Κοκκινιάς.

Αυτή τη φορά είμαστε πιο τυχεροί. Είτε λόγω της πειραϊκής ταυτότητας του θιάσου είτε επειδή ο θιασάρχης στάθηκε πιο γενναιόδωρος στη διαφήμιση του νέου του εγχειρήματος, οι στήλες δημοσίων θεαμάτων των εφημερίδων του Πειραιά το παρακολούθησαν πιο συστηματικά· με αποτέλεσμα, να διαθέτουμε μια σχετικά καλή εικόνα του ρεπερτορίου για 25 παραστάσεις (23 έργα) που παρουσίασε στο συνοικισμό,

<sup>367</sup> Διαφημιστική καταχώριση, *Σφαίρα*, 26 Μαΐου 1930 και «Θεατρικά», *Χρονογράφος*, 6 Ιουν. 1930.

<sup>368</sup> «Κίνησις θιάσων», *Το ελληνικόν θέατρον*, τχ. 98 και 99, 15 Μαΐου και 1 Ιουν. 1930.

<sup>369</sup> «Η ζωή που διαβαίνει. Λαϊκαί τέρψεις», 22 Αυγ. 1929.



από τις 24 Μαΐου έως τις 30 Αυγούστου του 1931. Ο θίασος λοιπόν εμφανίστηκε σχεδόν οπερετικός, καθώς 17 από τα 23 έργα που γνωρίζουμε πως ανέβασε ήταν οπερέτες. Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε εάν αυτή η μεταμόρφωση συνδέεται με την πρόθεση του θιασάρχη να κερδίσει τα μεσοαστικά στρώματα της Κοκκινιάς. Η αλήθεια είναι ότι, από τα μέσα Ιουλίου και μετά, επιστρατεύτηκαν παλιότερες και δοκιμασμένες λαϊκές εφεδρείες: *Η τύχη της Μαρούλας*, η *Γκόλφω*, η *Μαρία Πενταγιώτισσα*, το επιτυχημένο λαϊκό δράμα *Δια την τιμήν της αδελφής* του Κ. Μιχαλόπουλου, μέχρι κι η *Γενοβέφα*. Όπως φαίνεται, όμως, κατά τα  $\frac{3}{4}$  (74%) ο Χρυσοστομίδης επέλεξε να απευθυνθεί σε μικρομεσαίους θεατές. Η επιτυχία ήταν μάλλον μέτρια ή ακόμα και αμφίβολη. Ο θίασος ολοκλήρωσε τη θερινή σαιζόν του 1931 στο Πασαλιμάνι (αρχίζοντας παραστάσεις στις 12 του Σεπτεμβρη) και δεν θα ξαναεμφανιστεί στο μέλλον στην Κοκκινιά. Την επόμενη, τελευταία, χρονιά στο Κεντρικόν θα είναι αισθητά αλλαγμένος.

Στην Κοκκινιά, πάντως, η προτίμηση προς το μουσικό θέατρο και ιδίως την οπερέτα κέρδιζε σταθερά έδαφος στη δεκαετία του 1930. Ο θίασος Σημηριώτη-Πετράκη, που εγκαταστάθηκε το χειμώνα του 1929/30 στο Βαριετέ, τιτλοφορούταν Αθηναϊκή Οπερέτα. Αν και, όπως φαίνεται, ήταν αθηναϊκός μόνον κατ' όνομα (αφού τα περισσότερα μέλη του εργάζονταν στην πιάτσα του Πειραιά), ο τίτλος πρόδιε τι προτιμούσε πλέον το κοινό του συνοικισμού. Η προτίμηση εκδηλώθηκε πιο καθαρά το καλοκαίρι του 1933 με το φιλόδοξο σχήμα «Θίασος Ειρ. Βασιλάκη – Οπερέττα-Επιθεώρησις». Πέρα από τους «Αθηναίους καλλιτέχνες και ηθοποιούς» που διέθετε, βασικό ατού του ευπρεπούς θιάσου («ένα καθ' όλα άρτιο μουσικό συγκρότημα») ήταν ότι θα παρουσίαζε όλες τις μοντέρνες επιθεωρήσεις «αι οποίαι εσημείωσαν επιτυχίαν εις τα θέατρα των Αθηνών».<sup>370</sup>

<sup>370</sup> Ι. Β-ς [Ιωακείμ Βιζυηνός;], «Γύρω από τη θεατρική μας κίνηση. 'Η Νέα Σύμωρη' και ο νέος της θίασος», *Αναγέννησις*, 7 Μαΐου 1933.



Τις επόμενες χρονιές μια μερίδα του κοινού της Κοκκινιάς είχε τη δυνατότητα να δει από κοντά τις επιθεωρησιακές επιτυχίες της πρωτεύουσας από αθηναϊκούς θιάσους που επισκέπτονταν όλο και πιο συστηματικά τη συνοικία: τη ρεβύ-οπερέτα *Τα εκατομμύρια της Λολόττας* από το θίασο των Σμυρνιών επιθεωρησιογράφων Σύλβιου-Καρακάση (1934), τα *Πατατράκ και Άνω-Κάτω* από το θίασο Κρεβατά-Ιατρίδη (1935), *Σαπουνόφουσες* από το θίασο Νέζερ-Πατρικίου (1936), *Παναθηναϊκή Επιθεώρησης* του Πέτρου Κυριακού (1936). Οι επισκέψεις των επιθεωρησιακών θιάσων υποχώρησαν στα χρόνια της 4ης Αυγούστου και προς τα τέλη της δεκαετίας οι αθηναϊκοί θίασοι είτε θα είναι οπερετικοί (όπως της Σοφίας Βερώνη, της Καίτης Βερώνη, των Δράκου-Ζαχά, Κούρμη-Καβαφάκη) είτε θα είναι πρόζας όπως εκείνοι του Τίμου Βιτσώρη και των Κώστα Παπαγεωργίου-Μαίρης Σαντρή με έργα βουλεβάρτου. Πρόκειται όμως για θιάσους περαστικούς από την Κοκκινιά, για συγκροτήματα που έδιναν λίγες μόνο παραστάσεις και απευθύνονταν σε ένα μόνον μέρος του κοινού της πόλης.

\*\*\*

Δεν ίσχυε το ίδιο για τους θιάσους που ήταν εγκατεστημένοι στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά· για συγκροτήματα, δηλαδή, που είχαν αναλάβει σε σταθερή βάση τη διασκέδαση του προσφυγικού κοινού και ζούσαν μόνιμα από αυτήν· όπως εκείνος του «παλαιμάχου ηθοποιού και γνωστού φιλοκοκκινιώτου Ζ. Μέρτικα».<sup>371</sup> Στα συγκροτήματα αυτά ο Άμλετ του Σαίξπηρ εναλλασσόταν στον προγραμματισμό με νούμερα της επιθεώρησης. Όπως φαίνεται, πάντως, δεν έλειψαν οι προσπάθειες από κάποια μέλη της νεότερης γενιάς να προωθήσουν το μουσικό θέατρο. Τη θερινή σαιζόν του 1939 τη διεύθυνση του Θεάτρου Σμύρνη ανέλαβε ο θίασος των αδελφών Άγγελου και Άλκη Προβελέγγιου. Το συγκρότημα αποτελούταν από τις

<sup>371</sup> «Μικρά νέα», *Νέον Βήμα*, 2 Ιουν. 1935.

συζύγους τους Αγλαΐα και Τασία, τη Μαρία Κούρμη (πρωταγωνίστρια), τον Μιχαήλ Κωνσταντίνου (τενόρο) και, μεταξύ άλλων, «το χορευτικόν συγκρότημα υπό την διεύθυνσιν του κ. Σ. Ραμασώφ».<sup>372</sup> Αν και δεν έλειψε το βουλευβάρτο (όπως ο *Σαμφών* του Ανρί Μπερνστάιν), τη συντριπτική πλειοψηφία αποτελούσαν μουσικοθεατρικές αθηναϊκές επιτυχίες (ιδίως οπερέτες). Ο συνοικισμός είχε ενσωματωθεί πλέον στο θεατρικό κύκλωμα της πρωτεύουσας τόσο ώστε, όπως ανακοινωνόταν στα *Παρασκήνια*, ακόμα και προμιέρες επιθεωρήσεων γνωστών δημιουργών να δίνονται στην Κοκκινιά.<sup>373</sup>

Τελικά, ο μουσικός θίασος των αδελφών Προβελέγγιου ξεκίνησε τις παραστάσεις του στις 20 Μαΐου 1939 αλλά στα τέλη Ιουνίου ή αρχές Ιουλίου αποχώρησε η Κούρμη και η συνέχεια πρέπει να ήταν δύσκολη ή ακόμα και αμφίβολη. Στις 9 Σεπτεμβρίου ξεκίνησε στο Θέατρο Σμύρνης παραστάσεις ο θίασος της Κούρμη μ' ένα «μικρόν επιθεωρησιακόν συγκρότημα».<sup>374</sup> Στις 17 Σεπτεμβρίου εμφανίστηκε συγκρότημα του Ζάχου Θάνου με την *Ταβέρνα* του Ζολά (στην πολυπαιγμένη διασκευή του θιασάρχη) στο διπλανό κινηματοθέατρο Ορφεύς.<sup>375</sup> Μόλις το Θέατρο Σμύρνη έγινε και πάλι διαθέσιμο (έπειτα από ένα σύντομο πέρασμα της Ζαζάς Μπριλλάντη), ο Θάνος και η Κούρμη συγκρότησαν από κοινού θίασο για λίγες παραστάσεις: ανάμεσά τους, την οπερέτα του Σακελλαρίδη *Εξωφρενικό σπίτι* και την επιθεώρηση του Θάνου *Μες τα όλα*, τίτλο ομολογουμένως ταιριαστό για το ζήτημα που μάς απασχολεί.<sup>376</sup>

Σε γενικές γραμμές, παρόμοια είναι η κατάσταση και για το θίασο του Χρυσοστομίδη στα Ταμπούρια. Εδώ όμως, διόλου

<sup>372</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 25 Απρ. 1939.

<sup>373</sup> Όπως η «επιθεώρηση των κ.κ. Γ. Θισβίου - Χρ. Πύρρασσου με μουσική Μιχ. Γαβριηλίδη και με τίτλο *Ανεμόμυλος*» («Πίσω απ' τις κουίντες», τχ. 53, 20 Μαΐου 1939, σ. 2.

<sup>374</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 9 Σεπ. 1939.

<sup>375</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 8 Σεπ. 1939.

<sup>376</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 24 Σεπ. 1939.

τυχαία, υπάρχει πολύ σοβαρό πρόβλημα τεκμηρίωσης για τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του. Η αλήθεια είναι ότι ούτε όταν ο θίασος έπαιζε στο Πασαλιμάνι υπήρχε καθημερινή κάλυψη των παραστάσεων στον πειραϊκό Τύπο. Εμφανίζονταν όμως λιγότερο ή περισσότερο σποραδικά αρκετές ειδήσεις. Από το 1933 έως το 1937 το θέατρο Χρυσοστομίδα ήταν περίπου αόρατο για τις πειραϊκές εφημερίδες. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, η μόνη παρηγοριά του ιστορικού είναι ότι η απουσία αυτή τον βοηθά να δει πιο ξεκάθαρα την ασυμβατότητα ανάμεσα στον αστικό Τύπο και το λαϊκό θέατρο· και να συνειδητοποιήσει καλύτερα γιατί ο Χρυσοστομίδης αντιμετώπιζε τότε την εγκατάσταση του θεάτρου του στα Ταμπούρια ως εξορία στην άγρια Δύση. Στο φως των παραπάνω μπορούμε επίσης να καταλάβουμε γιατί εκείνη η αποφασιστική στροφή του θίασου προς την οπερέτα που είχε εκδηλωθεί στο Πασαλιμάνι και στην Κοκκινιά εμφανίζει στα Ταμπούρια σημάδια τακτικής υποχώρησης. Σύμφωνα με τα λίγα διαθέσιμα στοιχεία, οι οπερέτες συνέχιζαν να αποτελούν σημαντικό τμήμα του ρεπερτορίου αλλά κάλυπταν πλέον το 1/3 του. Τα υπόλοιπα 2/3 αποτελούνταν από δραματικά ειδύλλια, σπαραξικάρδια μελοδράματα, επιθεωρήσεις ή ακόμα και προκατακλυσμαίες φάρσες όπως *Τα δικηγορικά γελοία*. Τελικά, δεν ήταν διόλου τυχαίο το γεγονός ότι για τα εγκαίνια του νέου θεάτρου του ο Χρυσοστομίδης επέλεξε τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας*.<sup>377</sup>

Την κατάσταση που επικρατούσε στα Ταμπούρια ήξερε, έστω και σε πολύ γενικές γραμμές, ο μεγαλωμένος στον Πειραιά Λεμός· και, όπως φαίνεται, πριν τη θεατρική του εξόρμηση είχε λάβει τα μέτρα του ως προς το ρεπερτόριο: «Συγκεντρώσαμε κάπου τριάντα ελληνικές και ξένες επιτυχίες σε πρώτη δόση. Δράματα, ηθογραφίες, κωμωδίες, φαρσοκωμωδίες, φουστανελάδικα, ρομαντικά ειδύλλια» (Λεμός 1989: 37). Ο θίασος ξεκίνησε με αστικές ηθογραφίες και κομεντί: ξένες (*Τόπο στα νειάτα*, *Όταν οι γυναίκες αγαπούν*, *Η εχθρά*, *Ο αγνός γλεντζές*) και ελληνικές (*Αυτός είμαι!*, *Μια νύχτα μια*

<sup>377</sup> «Τα συνοικιακά θέατρα», *Νέοι Καιροί*, 29 Μαρ. 1933.

ζωή, Φοιτηταί, Το μπουρίνι, Τ' αρραβωνιάσματα, Το φιντανάκι, Λιμάνια κ.ά.). Στη συνέχεια όμως, καθώς έβλεπε το κοινό να αδιαφορεί, άρχισαν οι παραχωρήσεις σε δραματικά ειδύλλια (Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας, Γκόλφω) και μυθιστορηματικά δράματα (Αι δύο ορφαναί, Ο ρακοσυλλέκτης των Παρισίων). Οι παραπάνω επιμιξίες νόθευαν την υψιπέτη ποιότητα που έπρεπε να χαρακτηρίζει την αστική τέχνη. Υπήρχαν, πάντως, κάποια όρια. Καθώς το συγκρότημα αποτελούταν από πτυχιούχους δραματικών σχολών (ειδικευμένων, δηλαδή, στην πρόζα) δεν θέλησε (ή δεν μπόρεσε) να προχωρήσει στη 'βλάσφημη' μίξη έργων του μουσικού θεάτρου δίπλα σ' εκείνα της πρόζας.

1940

**ΘΕΑΤΡΟΝ ΖΕΦΥΡΟΣ**  
ΠΑΡΤΕΙΑ ΑΝΑΤΑΣΕΩΣ

**ΣΗΜΕΡΑ ΣΑΒΒΑΤΟ ΠΡΑ 9.30 Μ. Μ. - ΕΞΙΡΕΤΙΚΗ ΒΡΑΔΥΑ**  
**Ο ΘΙΑΣΟΣ "ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ,"**  
πρώτος γεννητός των διπλωματών νέος θρακικός ΔΙΠΛΩΜΑΤΟΥΧΟΣ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ & ΑΛΛΩΝ ΣΧΟΛΩΝ θα παρουσιάσει το δραματικό έργο τής Αγγλίδος μελοποιησθέντος

**ΦΩΡΑΝΣ ΜΠΑΡΚΛΕΥ**

**ΌΤΑΝ Η ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΑΓΑΠΟΥΝ**

Στι σκηνή: τίσσας

Το ρομάντζο ενός τυφλού καλλιτέχνη με μια άδελφίδα και ένα ζευγάρι γυναικών ψυχή.

Ένα έργο γραμμένο στα γαλλικά από τον ΜΠΙΣΣΟΝ

— Μετάφραση τής κ. Ε.Α. ΧΑΛΚΟΥΣΗ

— Και σκηνοθεσία με το στέδιο και τις θέσεις από τον κ. ΑΝΤ. ΚΑΝΑ

ΗΘΡΟΙΟΙ	ΔΙΑΝΟΜΗ	ΠΡΟΣΩΠΑ
ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΣ ΔΕΜΟΣ	Γιαννής Μπαρλέ	Σταυράκης
ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΥΡΟΣ	Ασίζ ντε Μολέρο	Γιάννης
ΕΥΤ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ	Δοκίμοσ ντε Μολέρο	Πρόσπα
ΜΑΡΙΗ ΓΙΑΤΡΑ	Ζωή Κόρα	Χρυσίνα
ΝΙΚΟΣ ΣΤΡΩΤΙΩΤΗΣ	Ανδρέας Φιντάνη	Φωφί
ΦΑΝΗΣ ΚΑΜΠΑΝΗΣ	Μελίλο	Βάσιλης
ΔΕΛΑ ΑΓΑΠΗΤΟΥ	Πωλόν Αίστωρ	Μίρρι
ΔΟΛΟΤΑ ΦΙΝΤΑΝΗ	Μελίτ	Γιάννης
ΑΚΑ ΖΕΡΜΑΙΝ	Ριζ Μαρτ Γκαρζ	Μελίτ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΡΙΝΑΚΗΣ	Γιαννής Μπαρλέ	Γιάννης
ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΥΡΟΣ	Σπύρος	Πωλόν Κωσταί

Έναχο σύστημα σην Άγγλια

ΑΥΡΙΟ ΚΥΡΙΑΚΗ 2 ΠΡΩΤΗ ΚΙΣΕΛ — Απομαρτυρητικό  
Το έργο τού Απομαρτυρητικού κ. ΣΠΥΡΟΥ ΜΕΛΑ

**ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΜΙΑ ΖΩΗ** — και έρατο το έργο τής σκηνής μας. ΤΟΠΟ ΣΤΗ ΝΕΙΡΙΑ

1940

**ΘΕΑΤΡΟΝ ΖΕΦΥΡΟΣ**  
ΠΑΡΤΕΙΑ ΑΝΑΤΑΣΕΩΣ

**ΣΗΜΕΡΑ ΔΡΑ 9.30 Μ. Μ.**  
**Ο ΘΙΑΣΟΣ "ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ,"**  
σὴν σκηνή τὴν ἑργον καὶ σκηνοθεσίαν ἀποδείξει καὶ ἑγὼ νέος σκηνιστὴς "Ένα το μπουρίνι" Σπύρου Κωσταί το πρώτου γεννημένου έργο τού Πρωτοκόμου Θεατρικού Συγγράφου καὶ Λογογράφου κ.

**ΝΙΚΟΥ Ι. ΜΑΡΑΚΗ**

**ΛΙΜΑΝΙΑ**

— 'Ηθογραφική Πειραιώτικη Κωμωδία σὶ τρεῖς πράξεις —

Ένα έργο πού ζωντανεύει τὸ Λιμάνι τού Πειραιῶς, τὸς κεντρικὸς καὶ τὸς ἀπόδοσ τὸν θαλασσοπύργον, τὴς τριπλῆς καὶ τὴς λέκας τὴν νεοελληνικὴν μας.

Ένα το έργο πού ἀπομαρτυρῆ, θὰ παρουσιάσῃ καὶ θὰ σκηνοθετίσῃ τὴν σκηνήν

Ένα το έργο πού ζωντανεύει τὴν αἴσθησὶν τὸν θαλασσοπύργον καὶ τὴν ἀστυνόμεν σην ἑστὴν τὴν ἑλληνικὴν Ἑλλήνων νεοελλῶν.

ΗΘΡΟΙΟΙ	ΔΙΑΝΟΜΗ	ΠΡΟΣΩΠΑ
ΕΥΤ. ΠΑΠΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ	Σταυράκης	Σταυράκης
ΜΑΡΙΗ ΓΙΑΤΡΑ	Γιάννης	Γιάννης
ΔΕΛΑ ΑΓΑΠΗΤΟΥ	Ασίζ	Ασίζ
ΖΩΙΑ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ	Πρόσπα	Πρόσπα
ΔΟΛΟΤΑ ΦΙΝΤΑΝΗ	Χρυσίνα	Χρυσίνα
ΔΟΛΟΤΑ ΦΙΝΤΑΝΗ	Φωφί	Φωφί
ΝΙΚΟΣ ΣΤΡΩΤΙΩΤΗΣ	Βάσιλης	Βάσιλης
ΦΑΝΗΣ ΚΑΜΠΑΝΗΣ	Μίρρι	Μίρρι
ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΑΡΙΝΑΚΗΣ	Γιάννης	Γιάννης
ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΣ ΔΕΜΟΣ	Γιάννης	Γιάννης
ΓΙΑΝΝΗΣ ΦΥΡΟΣ	Πωλόν	Πωλόν
ΑΔΑΜΑΝΤΙΟΣ ΔΕΜΟΣ	Γιάννης	Γιάννης
ΒΑΣΙΛΗΣ ΒΑΣΙΛΑΚΗΣ	Πωλόν Κωσταί	Πωλόν Κωσταί

ΠΡΟΣΕΧΟΣ — ΣΤΟΙΜΑΖΟΝΤΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ: **ANNA ΚΡΙΣΤΙ** — **Ο ΑΡΧΙΣΙΔΗΡΟΥΡΓΟΣ** — **ΤΑ ΟΡΦΟΤΕΡΑ ΜΑΤΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ** — **ΣΕΛΑΦΟ ΚΑΙ ΘΑ ΣΕ ΠΑΡΟ** — **ΤΑ ΓΕΡΑΣΜΕΝΑ ΝΕΙΡΙΑ** τὸς κ. ΓΚ. ΜΠΙΝΛΙΑΝ

**Εικόνες 50 – 51.** Η Νεοελληνική Σκηνή: «Οι διπλωματούχοι της Δραματικής Σχολής Βασιλικού Θεάτρου και άλλων σχολών» και η προσπάθεια καλλιτεχνικής διαπαιδαγώγησης του κοινού των Ταμπουριών με αστικές ηθογραφίες. Αριστερά θεατρικό πρόγραμμα από το «ρωμάντζο» της Florence Barclay *Όταν οι γυναίκες αγαπούν* (*Le Rosaire*, 1925) στη θεατρική διασκευή του André Bisson. Δεξιά: Πρόγραμμα από την παράσταση της «ηθογραφικής πειραιώτικης κωμωδίας» *Λιμάνια* του Πειραιώτη συγγραφέα και δημοσιογράφου Νίκου Μαράκη. Πηγή: Ε.Λ.Ι.Α.

Οι θίασοι της περιοχής δεν είχαν τέτοιου είδους αναστολές. «Αστειώτατον μουσικοδραματικόν» χαρακτήριζε το *Το ελληνικόν θέατρον τον θίασο της Ανθής Δρόσου στα Ταμπούρια*.<sup>378</sup> Τα δραματικά ειδύλλια παρέμεναν ίσως οι πιο σταθερές αξίες στη Σμύρνη και στον Πόντο, στην Κοκκινιά και στη Δραπετσώνα. Στο ρεπερτόριο άλλων θιάσων που επισκέπτονταν προπολεμικά την παραγκούπολη *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* ήταν πλαισιωμένος από τη *Γενοβέφα* και την *Γκόλφω*. Με την *Γκόλφω* ξεκίνησε ο θίασος της Νίτσας Αφεντάκη και του Χρέλια στα Ταμπούρια, με την *Γκόλφω* αποχαιρέτησε το κοινό της Αγιά-Σοφιάς ο θίασος του Κεφαλόπουλου. Και, βέβαια, διόλου τυχαία, *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας της Ολύμπια Φιλμ* (1932) ήταν μια από τις μεγαλύτερες εμπορικές επιτυχίες του ελληνικού μεσοπολεμικού κινηματογράφου (Μήνη 2006: 161-80).

Καθώς το ημερολόγιο παραστάσεων που έχει συντάξει η παρούσα έρευνα εμφανίζει σημαντικά κενά δεν μπορεί να εξάγει κανείς συμπεράσματα τέτοια που να μας δίνουν μια καθαρή και αξιόπιστη εικόνα του ρεπερτορίου που παίχτηκε στον προσφυγικό Πειραιά. Το δείγμα είναι τόσο μικρό ώστε οι οποιεσδήποτε μετρήσεις ή ποσοτώσεις θα ήταν παραπλανητικές. Η μόνη γενική διαπίστωση, κι αυτή με πολλές επιφυλάξεις, είναι ότι η οπερέτα είχε μεγαλύτερη απήχηση στην Κοκκινιά (καλύπτει το 52% του δραματολογίου) απ' ό,τι στη Δραπετσώνα και στα Ταμπούρια (25% του συνόλου).

Σε παρόμοια συμπεράσματα καταλήγουμε αν επεξεργαστούμε ένα μικρότερο σε μέγεθος αλλά πληρέστερο και πιο αξιόπιστο δείγμα. Μολονότι έχει το σοβαρό μειονέκτημα ότι είναι ελαφρώς μεταγενέστερο και ανήκει στην περίοδο της Κατοχής, διαθέτει το αβαντάζ ότι προέρχεται από το μπλοκ αποδείξεων των εισιτηρίων του Θεάτρου Σμύρνη της Κοκκινιάς. Αν και καλύπτει μόνον 102 παραστάσεις της περιόδου 20 Ιουν. 1942 – 11 Οκτ. 1942, δίνει μια 'στιγμιαία'

<sup>378</sup> «Σύντομα. Θέατρα Πειραιώς», τχ. 53, 15 Δεκ. 1927.

και μεταγενέστερη αλλά πιο διαυγή και αντιπροσωπευτική εικόνα των προτιμήσεων του κοινού, έχοντας, επιπλέον το πλεονέκτημα της καταγραφής του αριθμού των πωληθέντων εισιτηρίων (Πίνακες 9α και 9β). Επιπλέον, το ‘κεφάλαιο’ του θιάσου σε χειρόγραφα θεατρικών έργων δεν πρέπει να είχε αλλάξει θεαματικά μέσα σε δυο χρόνια. Οι περισσότεροι τίτλοι, άλλωστε, είχαν εμφανιστεί προπολεμικά.

Είδος	Αριθμός παραστάσεων	Ποσοστό επί του συνόλου
Οπερέτα	58	56,8%
Επιθεώρηση	10	9,8%
Λαϊκά δράματα	14	13,8%
Βουλεβάρτο	18	17,6%
Ηθογραφικά δράματα	2	2%

**Πίνακας 9α.** Θέατρον Σμύρνη (Κοκκινιά) Αριθμός παραστάσεων κατά είδος (20/6-11/10/1942).

Είδος	Αριθμός εισιτηρίων	Ποσοστό επί του συνόλου
Οπερέτα	34.920	52,1%
Επιθεώρηση	10.550	15,7%
Λαϊκά δράματα	7.440	11,1%
Βουλεβάρτο	13.191	17,6%
Ηθογραφικά δράματα	949	1,5%

**Πίνακας 9β.** Θέατρον Σμύρνη (Κοκκινιά) Αριθμός εισιτηρίων κατά είδος (20/6-11/10/1942).

Η σύγκριση των δεδομένων των παραπάνω πινάκων με τα δεδομένα που εξετάσαμε στις προηγούμενες σελίδες επιβεβαιώνει την προτίμηση του κοινού της Κοκκινιάς στο μουσικό θέατρο και τις οπερέτες. Αλληλένδετο με την παραπάνω προτίμηση είναι ένα ακόμη θέμα: η συγγραφή επιθεωρήσεων και οπερετών από ντόπιους δημιουργούς.



## ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ

Ήδη από τα χρόνια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου το θέατρο Διονυσιάδου, δίπλα στο πεπαλαιωμένο του ρεπερτόριο, παρουσίαζε επιθεωρήσεις γραμμένες από Πειραιώτες· δημοσιογράφους, ως επί το πλείστο, που γνώριζαν το σφυγμό και τα κουτσομπολιά του λιμανιού. Αργότερα, στην ίδια κατεύθυνση κινήθηκαν, όπως είδαμε, οι συνεργασίες του Χρυσοστομίδα με Πειραιώτες επιθεωρησιογράφους. Τη σκυτάλη πήραν θεατρικά της Φρεατίδας, όπως το Πιγκάλ, που παρουσίασε το 1930 την επιθεώρηση Φουτ-μπωλ «γραμμένη από δύο συμπολίτας μας».<sup>379</sup> ή το Μπατακλάν που, δύο χρόνια αργότερα, φιλοξένησε το ντεμπούτο του Νίκου Τσιφόρου με την επιθεώρηση *Η Πειραιώτισσα*.<sup>380</sup> Και στα θέατρα της Πόλης, της Σμύρνης και του Πόντου οι περιπλανώμενοι θεατρίνοι γνώριζαν πόσο σημαντική ήταν για τους θιάσους τους η παράσταση του έργου ενός ντόπιου λόγιου συγγραφέα, ιδίως, εάν είχε βήμα στον Τύπο. Από τα έως τώρα διαθέσιμα στοιχεία, η πρώτη σχετική περίπτωση στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά αφορούσε στη συνεργασία του θιάσου Σημηριώτη-Πετράκη με τον (καθ' όλα άγνωστο σε μάς Κοκρίδη), δημιουργό της «γνωστής οπερέτας» *Ο Κόμης της Κοκκινιάς*:

Την παρελθούσαν εβδομάδα εις το συνοικιακό θεατράκι της Δραπετσώνας παίχθηκε απ' το θίασο του Βαριετέ η γνωστή οπερέττα του κ. Κοκρίδη *Ο Κόμης της Κοκκινιάς*. Το λιμπρέτο, μ' εξαιρετικό κέφι γραμμένο, άρεσε πολύ στους θεατάς και καταχειροκροτήθηκε. Η μουσική αρκετά καλή. Οι ηθοποιοί έπαιξαν μ' ενδιαφέρον κι' εδημιούργησαν τους ρόλους όπως πραγματικά τους έβαλε ο συγγραφεύς. Πληροφορούμεθα ότι ο κ. Κοκρίδης

<sup>379</sup> «Θεατρικά», *Σφαίρα*, 15 Ιουλ. 1930.

<sup>380</sup> «Η σημερινή πρεμιέρα», *Νέοι Καιροί*, 1 Ιουν. 1932, «Μπατακλάν», *Χρονογράφος*, 1 Ιουν. 1932 και «Η ζωή που διαβαίνει», *Σφαίρα*, 1 Ιουν. 1932.



ετοιμάζει νέαν οπερέτταν η οποία πρόκειται ν' ανεβασθή κατά τας ημέρας του Πάσχα.<sup>381</sup>

Τρία χρόνια αργότερα, όταν ο Βασιλάκης ξεδίπλωνε τα φιλόδοξα σχέδιά του στο δημοσιογράφο της κοκκινιώτικης εφημερίδας *Αναγέννησις*, ανακοίνωνε εντέχνως ότι η σπουδαιότερη «ατραξιόν» του θιάσου θα ήταν «η αναβίβασις μιας Κοκκινιώτικης επιθεωρήσεως, η οποία γράφεται ήδη από δημοσιογράφους της Κοκκινιάς, οι οποίοι όμως τηρούν απόλυτον μυστικότητα και δια τα θέματα και τον τίτλον της».<sup>382</sup> Δεν γνωρίζουμε τίποτε για την τύχη της παραπάνω «ατραξιόν». Όπως δεν γνωρίζουμε τις επιθεωρήσεις που έγραψαν «δύο προαλειφόμενοι θεατρικοί συγγραφείς: οι κ.κ. Κ. Μάνεσης και Κρ. Ρηγόπουλος» και οι οποίες παραστάθηκαν στον Πειραιά και την Κοκκινιά.<sup>383</sup> Την ίδια άγνοια έχουμε και για τους νέους συγγραφείς Λεβίδη και Π. Ιωάννου την οπερέτα των οποίων *Ο Καζαβέκιος* παρουσίασε ο θιάσος των αδελφών Προβελέγγιου.<sup>384</sup> Σίγουρα παίχτηκαν και άλλες παρόμοιες οπερέτες ή επιθεωρήσεις. Τέλος, ξεχωριστή κατηγορία αποτελούν τα τοπικά θεατρικά έργα που παρουσιάζονταν από ερασιτέχνες.<sup>385</sup>

<sup>381</sup> «Μια νέα οπερέττα», *Νέοι Καιροί*, 5 Απρ. 1930.

<sup>382</sup> Ι. Β-ς, «Γύρω από τη θεατρική μας κίνηση. Η 'Νέα Σμύρνη' και ο νέος της θιάσος», *Αναγέννησις*, 7 Μαΐου 1933.

<sup>383</sup> «Οι νέοι συγγραφείς», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 12, 30 Ιουλ. 1938, σ. 2.

<sup>384</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 23 Αυγ. 1939.

<sup>385</sup> Τέτοια είναι η περίπτωση της πρωτότυπης κομεντί του Παναού Καλλιάρχη Έτσι ήταν μια φορά («Μία θεατρική παράστασις», *Προσφυγικός Κόσμος*, 15 Ιουλ. 1928). Μεταγενέστερη μαρτυρία τον θέλει Κοκκινιώτη θεολόγο και θεατρικό συγγραφέα. (Ι. Μ. Ν. 1988: 408). Η Βασιλείου αναφέρει ότι πρόκειται για ψευδώνυμο του Αλεξανδρινού λόγιου Κ. Ν. Κωνσταντινίδη. Για τα έργα και τις παραστάσεις τους βλ. (2004: 184, 223, 245-46, 248, 281). Επίσης, ο Όμιλος Ερασιτεχνών Δραπετσώνος και Κοκκινιάς ανακοίνωσε παράσταση της οπερέτας *Η Κόμησα Ζητιάνα*, σε λιμπρέτο του Κουρτίδη και μουσική του Ερμή Πόγγη (βλ. εδώ κεφ. 12). Τέλος, στη συλλογή χειρόγραφων θεατρικών έργων του Ε.Λ.Ι.Α. σώζεται η μονόπρακτη κωμωδία του Ευρ. Χρυσούλη, *Στο μοναστήρι*. Πρόκειται για αυτόγραφο 23 σ. στην τελευταία σελίδα του οποίου υπογράφει ο Χρυσούλης. Στην πρώτη σελίδα: «Ιούνιος

\*\*\*

Ο Σμυρνιός Νίκος Λώρης (γεν. 1900;) αποτελεί μια ενδιαφέρουσα αλλά ανεξιχνίαστη περίπτωση θεατρικού συγγραφέα που δραστηριοποιήθηκε (και) στον προσφυγικό Πειραιά, αποτελώντας, παράλληλα, έναν ακόμη σύνδεσμο με το θέατρο της ιωνικής πρωτεύουσας. Όπως ο Μήτσος Μονδέλλος ή ο πολύ πιο γνωστός Ζάχος Θάνος, ο Λώρης ήταν και ηθοποιός. Είχε πρωτοεμφανιστεί στο πατάρι της σμυρναϊκής σκηνής το 1915 στην επιθεώρηση *Παπαγάλος* με το θίασο του Μέρτικα και, σύμφωνα με το Σολομωνίδη, έγραφε από τότε τα επιθεωρησιακά νούμερα στα οποία εμφανιζόταν. Στη Σμύρνη συμμετείχε επίσης στον *Κινηματογράφο* (1916) του Σταύρου Κουκουτσάκη καθώς και στην εμβληματική σμυρναϊκή επιθεώρηση *Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό της Σμύρνης* (1917) των Σύλβιου-Καρακάση.<sup>386</sup> Στη συνέχεια, τα ίχνη του χάνονται έως το καλοκαίρι του 1927. Τότε, συναντάμε το Νίκο Λώρη με το θίασο Μαντινείου (Θέατρο Λαού) στην επιθεώρηση του Θάνου *Ο γύρος της Αθήνας*:

όλα τα νούμερα χειροκροτούνται και υποχρεούνται να επαναληφθούν. [Ωστόσο,] μαρτύριον κυριολεκτικώς υφίσταται ο συμπαθής και ευρύτατον προοιωνιζόμενος μέλλον νεαρός καλλιτέχνης κ. Νίκος Λώρης. Είνε αδύνατον το ακροατήριον να του επιτρέψη ν' απέλθη της σκηνής και τον υποχρεοί τετράκις να επαναλάβη το νούμερό του, όρθιον χειροκροτούν αυτόν ενθουσιωδώς. Ο κ. Λώρης εις το νούμερόν του δεν είνε μόνον απαράμιλλος εκτελεστής αλλά και ο εμπνευσθείς και συγγραφέας αυτό.<sup>387</sup>

---

1934, Νέα Κοκκινιά». Στην τελευταία: «18η Μαρ. 1934».

<sup>386</sup> Σολομωνίδης 1954: 233, 277. Σύλβιος, «Η καλλιτεχνική κίνησις στη Σμύρνη», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 31, 17 Δεκ. 1938, σ. 7. Ο Σύλβιος τον αναφέρει ως Νίκο Περαντζή Λώρη. Το ίδιο και ο Έξαρχος (1996: 257-58), που δίνει, επιπλέον, ημερομηνία εγγραφής στα μητρώα του Σωματείου Ηθοποιών 19 Απρ. 1927.

<sup>387</sup> «Μικρά Θεατρικά», *Εμπρός*, 27 Αυγ. 1927.

Δεν είμαστε απόλυτα βέβαιοι εάν όντως πρόκειται για τον Συμυρνιό ηθοποιό-συγγραφέα που αναφέρει ο Σολομωνίδης ή εάν πρόκειται για συνωνυμία. Στα επόμενα χρόνια, πάντως, ο Νίκος Λώρης εργάστηκε ως ηθοποιός σε διάφορους αθηναϊκούς θιάσους.<sup>388</sup> Από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 έγραφε μια σειρά από επιτυχημένες επιθεωρήσεις, σε κάποιες από τις οποίες συμμετείχε ως ηθοποιός.<sup>389</sup> Παράλληλα, εμφανιζόταν ως ηθοποιός σε θιάσους στην Κοκκινιά και δύο τουλάχιστον φορές οι δυο ιδιότητες, του ηθοποιού και του συγγραφέα, συναντήθηκαν στην ίδια παράσταση. Το 1938 παραστάθηκε από το θίασο Μέρτικα στο Θέατρο Σμύρνη (ως τιμητική του Λώρη) «η αριστουργηματική οπερέττα *Ταγκό Νοτούρνο* του γνωστού νέου συγγραφέως κ. Νικολ. Λώρη».<sup>390</sup> Τον Ιούνιο του 1940 ο ίδιος θίασος στο ίδιο θέατρο παρουσίασε «δια πρώτην φοράν την νέαν οπερέτταν των κ.κ. Λώρη-Καρακάση *Ο γυιός του Σεΐχη*».<sup>391</sup> Λίγες μέρες πριν την κήρυξη του πολέμου από την Ιταλία, στο θέατρο Κρυστάλ

<sup>388</sup> Τη σαιζόν 1927/28 συνεργαζόταν με το μουσικό σχήμα Νίτσας Ράλλη στο Θέατρο Κοσμικόν (*Το ελληνικόν θέατρον*, 15 Νοε. 1927, «Θεατρικά», *Σκριπ*, 15 Νοε. 1927). Το καλοκαίρι του 1929 εμφανιζόταν στο θέατρο Παπαιωάννου («Θεατρικά», *Σκριπ* 29 Ιουν. 1928). Το 1930 τον συναντάμε στο θέατρο Έντεν στην οπερέτα *Καλόγηρος και Κοκότα* («Κουσκουσουριές. Από τα θέατρα», *Εμπρός*, 21 Ιουν. 1930). Θερμές ευχαριστίες στον Κώστα Κουρμούλακη για τις παραπάνω πληροφορίες.

<sup>389</sup> Σε συνεργασία με τους Καρακάση-Μαρτίνο (*Ο γύρος του κόσμου*, 1934, *Η Ελλάς του Περικλή και η Ελλάς του Παναγή*, 1934), Καρακάση-Θάνο-Μαρτίνο (*Δευτέρα Παρουσία*, 1935), Ριτσιάρδη-Σύλβιο Χασίς ή *Η νεράιδα του Νείλου* κ.ά. Από διαφημιστική καταχώρηση της Βραδυνής για το *Γύρο του κόσμου* πληροφορούμαστε: «Σήμερον εμφάνις από σκηνης του διακεκριμένου λογίου κ. Ν. Λώρη και συγγραφέως του *Γύρου του κόσμου*. Θα εκτελέση σκηνάς ιδίας εμπνεύσεως μεγάλης επιτυχίας» (11 Αυγ. 1934).

<sup>390</sup> «*Ταγκό Νοτούρνο*», *Θάρρος*, 8 Σεπ. 1938. Το Μάρτη της ίδιας χρονιάς είχε προβληθεί στο σινεμά Απόλλων της Κοκκινιάς η γερμανική κινηματογραφική επιτυχία *Tango Notturmo* (1937) με την Πόλα Νέγκρι.

<sup>391</sup> «*Ο γυιός του Σεΐχη*», *Σημαία*, 14 Ιουν. 1940. Την προηγούμενη χρονιά είχε προβληθεί (και στην Κοκκινιά, φυσικά) το ομώνυμο μπλοκμπάστερ του 1926 με τον Ροδόλφο Βαλεντίνο. Επρόκειτο για νέα ηχητική έκδοση της ταινίας που κυκλοφόρησε με αφορμή το θάνατο του μεγάλου σταρ, βλ. Βραδυνή, 12 Ιαν. 1939.

αυτή τη φορά, παραστάθηκε «η τιμητική των συμπολιτών καλλιτεχνών κ.κ. Ζησιμοπούλου και Λώρη με την γλυκυτάτην οπερέτταν Συλβίου-Λώρη-Καρακάση *Το τραγούδι της ερήμου*» (η υπογράμμιση δική μου).<sup>392</sup> Παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, από πολλές απόψεις, το γεγονός ότι και οι τρεις παραπάνω περιπτώσεις ήταν θεατρικές διασκευές κινηματογραφικών επιτυχιών. Τέλος, αμέσως μετά την κήρυξη του πολέμου, ο Λώρης συνέθεσε μια ομοβροντία πολεμικών επιθεωρήσεων για την αθηναϊκή σκηνή.<sup>393</sup>

\*\*\*

Αν εξαιρέσει κανείς το κοινό τους ταλέντο στη θεατρική διασκευή, η περίπτωση του Λώρη είναι διαφορετική από εκείνη του Πειραιώτη ηθοποιού-συγγραφέα Πάνου Παναγόπουλου. Ο τελευταίος, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, διασκεύαζε γνωστά έργα για να αποφεύγει την καταβολή του ποσοστού των συγγραφικών δικαιωμάτων. Είχε τις κεραίες του συνεχώς σε εγρήγορση, ώστε ν' αφουγκράζεται το σφυγμό της μόδας και της επικαιρότητας. Έτσι, δραματοποίησε την ιστορία της δολοφονίας του Αθανασόπουλου, που, διόλου τυχαία, αξιοποιήθηκε ως θέμα και από άλλους εκπροσώπους της λαϊκής κουλτούρας: από το γνωστό ρεμπέτικο τραγούδι του Ιάκωβου Μοντανάρη έως τις διασκευές του Θεάτρου Σκιών.

<sup>392</sup> «Το τραγούδι της ερήμου», *Σημεία*, 23 Οκτ. 1940. Την άνοιξη της ίδιας χρονιάς είχε προβληθεί στον Απόλλωνα Κοκκιινιάς η ομώνυμη γερμανική ταινία (*Das Lied der Wüste*, 1939) με τη μεγάλη ντίβα της γερμανικής οθόνης Τσάρα Λεάντερ (Zarah Leander).

<sup>393</sup> *Μολών Λαβέ* (σε συνεργασία με τους Ζάχο Θάνο, Μίμη Κατριβάνο), *Φινίτο Μπενίτο* (σε συνεργασία με τους Ζάχο Θάνο, Λαίλιο Καρακάση) και *Κορσίδο Μουσολίνι* (σε συνεργασία με τους Κώστα Μπέζο, Απόστολο Μαγκανάρη, Ζάχο Θάνο, Μίμη Κατριβάνο). Όπως καταλαβαίνει κανείς, η περίπτωση Λώρη χρειάζεται περαιτέρω διερεύνηση, κάτι που υπερβαίνει τους στόχους αυτής της εισαγωγικής μελέτης. Καταρχάς, θα πρέπει πάντως να ξεκαθαριστεί μήπως πρόκειται για κάποια δαιμονική συνωνυμία που σχάρωσε η ιστορία.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και η πληροφορία για διασκευή της *Κάρμεν* του Ζωρζ Μπιζέ σε πρόζα (διασκευή δηλαδή του λιμπρέτου των Μείλάκ-Αλεβύ). Η διασκευή πραγματοποιήθηκε, σύμφωνα με τον Χρυσοστομίδη, την εποχή που μεσουρανούσε στους ελληνικούς κινηματογράφους η ταινία *Κάρμεν* (άσχετη με το έργο του Μπιζέ) με την Ιμπέριο Αρζεντίνα [*Carmen (la de Triana)*, 1938]. Όπως θα δούμε, η ταινία στάθηκε μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες της οθόνης στην περιοχή. «Υστερα από αυτό το θόρυβο, ήταν αδύνατο ο δαιμόνιος Παναγόπουλος να μην εκμεταλλευτεί την ευκαιρία. Κάθισε και έγραψε δική του *Κάρμεν* και εμπιστεύτηκε το ρόλο στην περίφημη ηθοποιό Σεβάσμια Παναγιωτοπούλου» (Χρυσοστομίδης 2005: 52). Διόλου τυχαία, οδηγούμαστε και πάλι σε λαϊκές διασκευές του θέματος, στο ρεμπέτικο τραγούδι με τη γνωστή σχετική ‘τριλογία’ για την *Κάρμεν*.<sup>394</sup>

Αυτό που θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα ήταν να γνωρίζαμε τον τρόπο σύνθεσης των διασκευών του ηθοποιού-συγγραφέα. Από τη στιγμή που, όπως είπαμε, ο Παναγόπουλος είχε ειδικευτεί στην Παντομίμα, μπορεί να υποθέσει κανείς ότι οι διασκευές του ξεκινούσαν από αυτοσχέδια ‘σενάρια’ που εκτελούνταν πάνω στη σκηνή: στη συνέχεια αρθρώνονταν με κατάλληλους ‘αρμούς’ σε μια ροή και μόνον σ’ ένα επόμενο στάδιο καταγράφονταν (εάν καταγράφονταν) είτε ως σενάριο είτε ως θεατρικό έργο με σκηνές και διαλόγους. Σε κάθε περίπτωση, μορφές σαν του Παναγόπουλου προδίδουν ότι, μέσα στο ασφυκτικό πλαίσιο ένδειας και στέρησης του προσφυγικού κι εργατικού Πειραιά, υπήρχαν λαϊκοί καλλιτέ-

<sup>394</sup> Πρόκειται για τρία χασάπικα του 1939, παρωδίες του τραγουδιού που ακουγόταν στην ταινία. Το πρώτο και πιο γνωστό ‘μέρος’ ήταν «Ο Αντώνης ο βαρκάρης ο σερέτης» των Σπύρου Περιστέρη – Πιπίτσας Οικονόμου με πρώτους ερμηνευτές τον Μάρκο Βαμβακάρη και τον Απόστολο Χατζηχρήστο. Το δεύτερο μέρος ήταν το «Τηλεγράφημα στην Κάρμεν» (1939) των Παναγιώτη Τούντα – Βασίλη Μαυροφρύδη με πρώτους ερμηνευτές τους Στράτο Παγιουμτζή και Στελλάκη Περπινιάδη. Το τρίτο μέρος «Η Κάρμεν στην Αθήνα» των Σπύρου Περιστέρη – Πιπίτσας Οικονόμου πρωτοερμήνευσαν οι Μάρκος Βαμβακάρης και Στράτος Παγιουμτζής. Βλ. <https://rebetiko.sealabs.net/>

χνες που συνέχισαν να καλλιεργούν τις δικές τους μεθόδους δραματικής παραγωγής για να αντιμετωπιστούν τα σοβαρά προβλήματα δραματολογίου. Οι τελευταίες αυτές σκέψεις μάς οδηγούν στο να ολοκληρώσουμε αυτό το κεφάλαιο, σχολιάζοντας αυτά τα προβλήματα· μια σημαντική αλλά σχετικά άγνωστη πτυχή που σχετίζεται με τις πολιτικές ρεπερτορίου σε συνάρτηση με τη διαδικασία της θεατρικής παραγωγής.

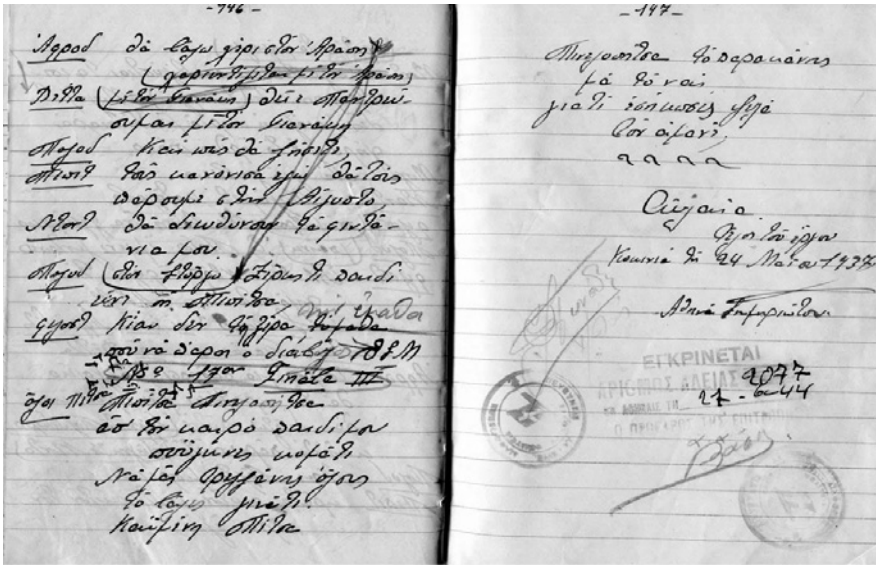
## ΟΙ ΒΑΛΙΤΣΕΣ ΜΕ ΤΑ ΧΕΙΡΟΓΡΑΦΑ

Το 1939, σε άρθρο του με τίτλο «Το δραματολόγιον των επαρχιακών θιάσων», ο ηθοποιός Θόδωρος Καμενίδης (1910-1963) σχολίαζε το πόσο πεπαλαιωμένο ήταν το ρεπερτόριο που είχαν παρουσιάσει τον χειμώνα του 1938/39 στην επαρχία έξι περιοδεύοντες θίασοι πρόζας: «Το κακό προέρχεται εν μέρει από άγνοια κι' εν μέρει από την σπανιότητα χειρογράφων των καθώς πρέπει έργων».<sup>395</sup> Δεν ξέρουμε ποια έργα θεωρούσε ο Καμενίδης «καθώς πρέπει». Όταν, όμως, ένα χρόνο αργότερα, ο Σιδέρης επισκέφτηκε το θέατρο Χρυσοστομίδη στα Ταμπούρια και παρακολούθησε το χιλιοπαιγμένο σπαρταξικάρδιο μελόδραμα *Αι δύο ορφαναί*, σχολίασε: οι ηθοποιοί ήξεραν μεν «καλά τα μέρη τους, αλλά το επιδιορθωμένο χειρόγραφο» ήταν τόσο παλιό ώστε διατηρούσε ακόμη καθαρευουσιάνικες λέξεις ή φράσεις («μερικές ελληνικούρες»)<sup>396</sup> Πρόκειται λοιπόν για το τμήμα της θεατρικής παραγωγής που αφορά στα χειρόγραφα (υποβολείου και μη) ανέκδοτων (κυρίως) έργων.

<sup>395</sup> Θ. Καμενίδης, «Το δραματολόγιον των επαρχιακών θιάσων. Η αμαρτωλή προχειρολογία τους. Μια φωνή νέου ηθοποιού», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 46, 1 Απρ. 1939, σ. 5-6.

<sup>396</sup> ΣΙΔ. «Μια Κυριακή πολύ αλλοιώτικη. Το άγνωστο θέατρο», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 120, 31 Αυγ. 1940, σ. 6. Η ορφάνια ήταν άλλωστε καυτό κοινωνικό πρόβλημα στο Μεσοπόλεμο.





**Εικόνα 52.** Η τελευταία σελίδα της οπερέτας *Η Πιπίτσα μας* του Ι. Πρίνεια. Η αντιγραφή έγινε στην Κοκκινιά στις 24 Μαΐου 1937 από την Αθηνά Σημηριώτου, η οποία υπογράφει στο τέλος του χειρογράφου. Πηγή: Ε.Λ.Ι.Α.

Όπως είναι γνωστό, όσοι θιάσοι ή ηθοποιοί είχαν στην κυριότητά τους τέτοιου είδους χειρόγραφα κατείχαν στην πραγματικότητα ένα μικρό θησαυρό καθώς η ανταλλακτική τους αξία στη θεατρική πιάτσα ήταν ίση (ή και σημαντικότερη ακόμα κι από εκείνη του βεστιαρίου). Το ανεπίσημο δίκτυο διακίνησης χειρογράφων θεατρικών έργων στο Μεσοπόλεμο αποτελούσε ένα ζωτικής σημασίας κεφάλαιο της επαγγελματικής δράσης των θιάσων.<sup>397</sup> Δεν αναφερόμαστε, βέβαια, στις

<sup>397</sup> Το ζήτημα μόνον πολύ πρόσφατα άρχισε να απασχολεί τη μικρή κοινότητα των ιστορικών του θεάτρου μας χάρη στην εργασία της Κατερίνας Καρρά. Η ερευνήτρια ανακάλυψε στην Εθνική Βιβλιοθήκη μια συλλογή από 356 χειρόγραφα και δακτυλόγραφα θεατρικών έργων. Και στη συνέχεια, τα κατέγραψε και τα δημοσίευσε (2018: 1-67). Όπως εύστοχα αναφέρει στο εισαγωγικό δοκίμιο της δημοσίευσής τους, «τα χειρόγραφα αποτελούσαν πολύτιμη ιδιοκτησία με οικονομική σημασία, όχι μόνο για τους θιάσους και τους θιασάρχες [...] αλλά κυρίως για μεμονωμένους ηθοποιούς» (ό. π., σ. 16-17). Ένας ιδιοκτήτης χειρογράφου μπορούσε να εισπράξει τα πνευματικά δικαιώματα από



δακτυλοδεικτούμενες εξαιρέσεις, όπως εκείνες του Εθνικού Θεάτρου ή μεγάλων ιδιωτικών επιχειρήσεων όπως του Χέλμη, του Θεοδωρίδη ή του Μακέδου. Αναφερόμαστε στη μεγάλη πλειονότητα των μικρομεσαίων θιάσων που ήταν υποχρεωμένοι ν' αλλάζουν έργο (μουσικό ή πρόζας) σχεδόν καθημερινά για να ψυχαγωγήσουν το κοινό τους, αθηναϊκό και, κυρίως, συνοικιακό και επαρχιακό· οπότε χρειαζόνταν μια μεγάλη συλλογή από όπλα και πολεμοφόδια ακόμα και εάν επρόκειτο για μουσκέτα και μπαρούτι.

Έχουμε κάθε λόγο να πιστεύουμε ότι ο Μέρτικας ήταν ενταγμένος από νωρίς σε αυτά τα δίκτυα αναζήτησης και διακίνησης χειρογράφων. Στο θιάσό του ανήκε για μεγάλα διαστήματα η ηθοποιός Αθηνά Σημηριώτη – που εργάστηκε για πολλά χρόνια σε θιάσους ως αντιγραφέας – όπως και ο σύζυγός της Ιωάννης Σημηριώτης, μετέπειτα υποβολέας του Εθνικού Θεάτρου. Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Βασίλη Βασιλειάδη στον γράφοντα, τόσο ο Μέρτικας όσο και οι Σημηριώτηδες είχαν στην κατοχή τους μία μεγάλη συλλογή χειρογράφων. Έπειτα από πρωτοβουλία του Βασιλειάδη, δωρίστηκε πρόσφατα στο Ε.Λ.Ι.Α. (Αρχαιακή Ενότητα Σημηριώτη-Μέρτικα) μια σειρά πολύτιμων χειρόγραφων, δακτυλόγραφων και τυπωμένων θεατρικών έργων που προέρχονται από τη «Βιβλιοθήκη Αθηνάς Ιωάννου Σημηριώτου». Κάποια απ' αυτά (που παραστάθηκαν από το θιάσο Μέρτικα) φέρουν δυσανάγνωστες χειρόγραφες σημειώσεις διανομής στον κατάλογο των προσώπων των έργων με ονόματα ηθοποιών γνωστών στο επαγγελματικό κύκλωμα του προσφυγικού Πειραιά. Σε άλλα δηλώνεται το όνομα του Ιωάννη ή της Αθηνάς Σημηριώτη ως αντιγραφέα, ο τόπος και ο χρόνος (βλ. εδώ ειχ. 52).

Από μια άποψη, βέβαια, στο χώρο του θεάτρου, η αξία ενός χειρόγραφου ανέκδοτου θεατρικού έργου μπορεί να παραμένει σημαντική ακόμα και αν πρόκειται για σύγχρονο έργο. Οι σημερινές συνθήκες θεατρικής παραγωγής είναι

---

την Ε.Ε.Θ.Σ. ακόμα και αν δεν ήταν ο ίδιος ο δημιουργός του.

όμως εντελώς διαφορετικές από εκείνες του Μεσοπολέμου. Ας μην ξεχνάμε ότι η αγορά χειρόγραφων θεατρικών έργων και όχι εντύπων ήταν η μεγαλύτερη. Βέβαια, τουλάχιστον από τις αρχές του 20ού αιώνα, για τους μορφωμένους αστούς της χώρας, υπήρχε το έντυπο θεατρικό έργο – και, από αυτή την οπτική γωνία, ειδικευμένες θεατρικές εκδοτικές σειρές, όπως η Θεατρική Βιβλιοθήκη του Γεωργίου Φέξη αποτέλεσαν ένα ορόσημο. Απ’ ότι φαίνεται όμως, η έντυπη αγορά θεατρικών έργων, παρά την αύξηση των τίτλων, παρέμενε μικρή καθώς απευθυνόταν σ’ ένα εγγράμματο κοινό· και, σίγουρα, δεν μπορούσε να καλύψει τις ανάγκες της θεατρικής αγοράς των συνοικιών και των επαρχίας που απαιτούσε γρήγορη (σχεδόν καθημερινή) αλλαγή προγράμματος. Έτσι, καθώς τα παλιά χειρόγραφα εξακολουθούσαν να επιτελούν το ρόλο τους, συνέχισαν για χρόνια ή ακόμα και δεκαετίες ν’ αλλάζουν χέρια ανάμεσα σε ηθοποιούς και θιάσους. Παρά το γεγονός, δηλαδή, ότι η δακτυλογραφημένη και έντυπη μορφή των έργων είχε εισαχθεί προ πολλού στην ελληνική θεατρική παραγωγή, στη ζωή των θιάσων του προσφυγικού προπολεμικού Πειραιά επικρατούσαν ακόμα οι παλιές πρακτικές.

Στο φως των παραπάνω, θα πρέπει να προσπαθήσουμε να καταλάβουμε τα όποια επιτεύγματα των θιάσων αυτών λαμβάνοντας υπόψη ότι οι επιλογές που είχαν στη διάθεσή τους ως προς το ρεπερτόριο (το είδος του έργου, τη γλώσσα του κ.λπ.) ήταν εξαιρετικά περιορισμένες. Οι θίασοι ήταν υποχρεωμένοι από τα ίδια τα πράγματα να κινούνται στα παραπάνω προκαθορισμένα πλαίσια. Σε ανάλογα πλαίσια ήταν ενταγμένη και η υποκριτική τέχνη που καλλιεργούσαν οι ηθοποιοί που έπαιζαν τα έργα. Και θα ήταν ατόπημα να προσπαθήσει να τους κατανοήσει κανείς (ή, πολύ περισσότερο, να τους αξιολογήσει) με άλλα κριτήρια που προέρχονται έξω από τους όρους που προσδιόριζαν την εργασία τους και την κοινωνική τους ύπαρξη.

**ΘΕΑΤΡΟΝ "ΓΚΡΕΚΑ,,**  
**Θίασος ΖΑΧΑΡ. ΜΕΡΤΙΚΑ**  
 Πρωταγωνίστρια ΕΛΛΗ ΑΦΕΝΤΑΚΗ

---

Σάββατον 7 'Ιουλίου 1928- \*Εναρξια τακτικῶν παραστάσεων  
 Μὲ τὴν συναρπαστικὴν Τουρκικὴν Ὀπερέτταν

**Ο ΧΟΡ - ΧΟΡ - ΑΓΑΣ**  
**Εἰς πράξεις μεγάλας τρεῖς**  
 ΔΙΑΝΟΜΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

<b>Πρόσωπα</b>	<b>'Ηθοποιοὶ</b>
Λεμπλεπιτζής Χὸρ-Χὸρ ἀγάς	Ζ. ΜΕΡΤΙΚΑΣ
Φατιμέ, κόρη του.	ΕΛΛΗ ΑΦΕΝΤΑΚΗ
Μεχμέτ, τσιφάκι τοῦ Χὸρ-χὸρ	'Αλ. Κοντολέων
Χουροῖτ Μπέης, νέος πλοῦσ.	Ι. Λεβεντόπουλος
Σανσάρ Χασάν	Ι. Καρολίδης
Καμέρ, ἐρωμένη του	Εἰρ. Κέλλερ
Τσιγκιός	Μουσοῦρης
Τουσὺν Πεϊλιβάν.	'Αλ. Προβελέγγιος
Μεμής Πεϊλιβάν.	Γ. 'Αξιότης
Γιγουρτζής	Δ. Βαλλίδης
Σαβδὶλ Κάλφα	Μ. Κοντολέοντο.
Νατ'λό	Ρ. Τριανταφυλλεῶ
'Εσμέ	Ζ. Μουσοῦρης
Χορεῖτρια	Σ. Παυλάκη
Μποστατοίμκας	Θ. Βέτας

**Ζαπτιέδες, Ζουρναντζήδες,**  
**Νταλκαλβούκιδες**  
**Εἴσοδος Γενικὴ Δραχ. 6**  
**"Αρχεται τὴν 9 45' μ.μ.**

Τόπος Διασημίας «ΦΟΙΝΙΞ» ἔναντι κινήμ. Ἡλίας Ν. Κου

**Εικόνα 53.** Η μεγάλη επιτυχία του Ζαχαρία Μέρτικα στον ρόλο του Λεμπλεπιτζή Χορ-Χορ-αγά από την ομώνυμη οπερέτα είχε ξεκινήσει στη Σμύρνη. Και συνεχίστηκε στον Πειραιά. Με το παραπάνω έργο ξεκίνησε ο θίασος Μέρτικα σειρά παραστάσεων στο θέατρο Γκρέκα του Φαλήρου το καλοκαίρι του 1928. Η Έλλη Αφεντάκη, η Μάρθα Κοντολέοντος, ο Αλέξανδρος Κοντολέων, ο Ιωάννης Καρολίδης είχαν συνεργαστεί με τον Μέρτικα στη Σμύρνη. Σμυρναϊκής καταγωγής ήταν ο Άλκης Προβελέγγιος και πιθανόν ο Ιωάννης Λεβεντόπουλος. Πηγή: Αρχείο Κυριάκου Νικολαΐδη <https://www.facebook.com/groups/kokkinia1>



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8

---

**Οι ηθοποιοί**

## ΟΙ ΣΥΝΘΗΚΕΣ ΔΟΥΛΕΙΑΣ

«Το επάγγελμα του ηθοποιού», υπογράμμιζε ο Ιωάννης Μεταξάς το 1938 σε ομιλία του σχετική με την ίδρυση Μουσικής Σκηνής και Περιοδεούντων Θιάσων, «δεν νοείται άνευ υγιούς καλλιτεχνικού περιεχομένου και άνευ ανωτέρας πνευματικής επιδιώξεως». <sup>398</sup> Οι έννοιες της υγείας, της ανωτερότητας και της πνευματικότητας που προωθούσε ο ομολογουμένως θεατρόφιλος δικτάτορας δεν μπορούσαν, βέβαια, να αντισταθμίσουν την επαγγελματική ανασφάλεια των ηθοποιών του Μεσοπολέμου. Μέσα σε συνθήκες πρωτοφανούς κρίσης του εγχώριου θεατρικού συστήματος, είτε οι θίασοι ήταν συνεταιρικοί είτε είχαν επιχειρηματική μορφή, «το παραδάκι έπεφτε αν και εφόσον η δουλειά πήγαινε καλά» (Λεμός 1989: 20-21). Επιπλέον, η ανασφάλεια του επαγγέλματος σχετιζόταν με τη μικρή και ασταθή διάρκεια της απασχόλησης. Σύμφωνα με την επίσημη στατιστική του 1934, σε αντίθεση με όλους τους υπόλοιπους κλάδους του εμπορίου – στους οποίους (σε ποσοστό πάνω από 90%) η εργασία διαρκούσε ολόκληρο το έτος – στις επιχειρήσεις θεαμάτων μόνο το 47,2% διαρκούσε ένα έτος: ένα 5,7% κρατούσε έως 3 μήνες, 23,9% από 3-6 μήνες και 23,2% πάνω από 6 μήνες (ΓΣΥΕ 1934: μάρ, Πίναξ 12α).

Δίπλα στη δεινή οικονομική κρίση, τη μικρή διάρκεια των συμβολαίων (αν, όπως και όποτε υπήρχαν), τη σταδιακή απίσχναση του άλλοτε μαχητικού Σωματείου Ηθοποιών, την ανεργία ή τα μέτρα ‘εκκαθάρισης’ του κλάδου από τα μη ‘υγιή’ στοιχεία του, ήταν η ίδια η ρουτίνα της δουλειάς· αυτή, κυρίως, όριζε την ακόμα πιο δύσκολη κατάσταση των ηθοποιών που εργάζονταν στις προσφυγικές συνοικίες του Πειραιά. Σε όλες τις περιπτώσεις όπου τα διαθέσιμα στοιχεία μάς επιτρέπουν σχετικά αξιόπιστες μετρήσεις (διαθέτουμε, δηλαδή, καταγεγραμμένο ένα σχεδόν καθημερινό ημερολόγιο

<sup>398</sup> «Τα ζητήματα της εβδομάδος. Μεγάλες αλήθειες», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 30, 10 Δεκ. 1938, σ. 1.

παραστάσεων), επιβεβαιώνεται ότι οι θίασοι έπρεπε να αλλάζουν έργο σε καθημερινή βάση.<sup>399</sup> Οι ρυθμοί της δουλειάς ήταν εξουθενωτικοί ακόμα κι αν θεωρήσουμε κάπως υπερβολικά όσα ισχυριζόταν ο Αλέκος Χρυσοστομίδης: «Η πρόβα άρχιζε στις 10 το πρωί και τέλειωνε στις δύο. Τ' απόγευμα πριν από την παράσταση, άλλη. Τα γνωστά έργα πήγαιναν με μια πρόβα» (1986: 70). Επιπλέον, καθώς το συγκοινωνιακό δίκτυο δεν βοηθούσε (τουλάχιστον τα πρώτα χρόνια) και οι τιμές των εισιτηρίων μετακίνησης ήταν υψηλές, είτε οι ηθοποιοί έπρεπε να μένουν μόνιμα κοντά στο θέατρο είτε να νοικιάζουν κάποιο δωμάτιο στην περιοχή είτε, αν δεν υπήρχε άλλη λύση, ακόμα και να μένουν στα καμαρίνια.<sup>400</sup> Απ' όσο γνωρίζουμε, η Χρυσούλα Κέλλερ ήταν μόνιμη κάτοικος Αμφιάλης, οι Στέφανος και Αλέκος Χρυσοστομίδης έμεναν στα Ταμπούρια, ο Μέρτικας, το ζεύγος Νικήτα Πλατή και Γκόλφως Μπίνη-Πλατή, ο χορευτής Σωτήρης Ρουκουνιώτης και πιθανόν ο Νίκος Λώρης έμεναν στην Κοκκινιά. Τέλος, σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Βασιλειάδη, στην περιοχή της Αγιά Σωτήρας στην Παλιά Κοκκινιά έμεναν ο Γιάννης και η Αθηνά Σημηριώτη, ο Μύρων Ρούσσος με τη γυναίκα του Νίτσα Ρούσσου, ο Γιάννης Λεβεντόπουλος, ο Θεόδωρος Κούμπαρης, ο Αλέξανδρος Κοντολέων, ο Ανέστης Δόξας, η Μαρία Βεάκη και ο Πάνος Παναγόπουλος (Σκανδάλη 2008: 32).

<sup>399</sup> Υπήρχαν, βέβαια, οι εξαιρέσεις που επιβεβαίωναν τον κανόνα. Πριν το 1940, θυμόταν ο Χρυσοστομίδης, «ανεβάσαμε διασκευασμένο σε δραματική οπερέτα από το Νίκο Συρράχο, τους *Δύο Μάγκες*, το πασίγνωστο μυθιστόρημα του Γάλλου συγγραφέα Ντεκουρσέλ. Προηγούμενα είχε προηγηθεί η κινηματογραφική ταινία. [...] Τέτοια επιτυχία είχε το έργο, που πήγε μια βδομάδα. Γεγονός για συνοικιακό θέατρο, που άλλαζε κάθε μέρα έργο» (1986: 70). Η ταινία στην οποία αναφέρεται ο Χρυσοστομίδης είναι η *Les deux gosses* (1936) του Fernand Rivers, διασκευή του ομώνυμου μυθιστορήματος του Πιερ Ντεκουρσέλ (1880).

<sup>400</sup> «Το όρντινο των παραστάσεων φτιαχνότανε για δύο βδομάδες [...] Οι διάφοροι θεατρίνοι νοικιάζαν για την καλοκαιρινή σεζόν δωμάτια κοντά στο θέατρο. Μερικοί μένανε μάλιστα και στα καμαρίνια» (2005: 37). Το 1935 ο μουσικοσυνθέτης Ερμής Πόνκης έπαιζε στην ορχήστρα του θιάσου «και επειδή δεν έβρισκε δωμάτιο, έμενε σε ένα καμαρίνι της σκηνης» (ό. π., σ. 59).



Αυτές οι συνθήκες δουλειάς επικρατούσαν τη θερινή σαιζόν. Σε γενικές γραμμές, οι παραστάσεις ξεκινούσαν το Πάσχα σε χαλαρούς ρυθμούς (δίνονταν συνήθως τα Σαββατοκύριακα) και πιο εντατικά μετά τον Ιούνιο (μαζί με το κλείσιμο των χειμερινών σινεμά). Κρατούσαν όσο κρατούσε η καλοκαιρία (συνήθως μέχρι τις αρχές του Οκτώβρη). Έπειτα, ξεκινούσαν οι περιοδείες στην επαρχία, εκτός κι αν υπήρχαν άλλες προτάσεις για σποραδικές εμφανίσεις στο αχανές πλέον πολεοδομικό συγκρότημα της πρωτεύουσας.

## ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗ

Οι παραπάνω συνθήκες διαμόρφωναν τους όρους της καλλιτεχνικής εργασίας.<sup>401</sup> «Μια πρώτη ανάγνωση από τον πεπειραμένο υποβολέα, που συγχρόνως ήτανε και πρόβα μαζί, γιατί κάθε ηθοποιός επαναλάμβανε το μέρος του. Μια δεύτερη βιαστική πρόβα και το βράδυ, πάμε για παράσταση...» (Λεμός 1989: 41). Ίσως θα ήταν σκόπιμο να υπενθυμίσουμε εδώ την απουσία ειδίκευσης σε θεατρικά είδη:

Ο θεατρίνος εκείνα τα χρόνια έπαιζε όλα τα είδη του θεάτρου. Έπρεπε να προζάρει, να τραγουδάει, να χορεύει. Ήταν ανάγκη των λαϊκών θεάτρων. Τη μια βραδιά έπαιζες τον Κίτσο στην *Γκόλφω* και την άλλη τον Μπόννυ στην *Πριγκήπισσα της Τσάρντας*. Τη μια βραδιά έκανες επιθεωρησιακό νούμερο και την άλλη τον Κωσταντή στην *Τύχη της Μαρούλας*. Γι' αυτό και οι παλιοί θίασοι απαρτίζονταν από ηθοποιούς που και τα έργα ξέ-  
ρανε και να παίζουσε (Χρυσοστομίδης 1986: 82).

<sup>401</sup> Μια ανεκδοτολογική αλλά και γλαφυρή συνάμα περιγραφή της πλήρους ακαταστασίας που επικρατούσε στην πρόβα τζενεράλε του θιάσου Σημηριώτη-Πετράκη στο θέατρο Βαριετέ Κοκκινιάς μπορεί να βρει κανείς στο Π. Πετρ., «Τα συνοικιακά θέατρα. Μια πρεμιέρα στο 'Βαριετέ'», *Νέοι Καιροί*, 25 Μαρ. 1930.

Για να τα βγάλουν πέρα, οι συνοικιακοί θίασοι συνέχισαν να ακολουθούν την τυποποίηση των ρόλων που επικρατούσε, σε γενικές γραμμές, στο ευρωπαϊκό θέατρο πριν την έλευση του Αντρέ Αντουάν και του Κωνσταντίν Στανισλάβσκυ: «την απαίτηση δηλαδή να περιορίζουν οι ηθοποιοί τις εμφανίσεις τους στη σκηνή στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου φάσματος ανθρωπίνων τύπων, αντίστοιχο προς την ιδιοσυγκρασία του, αλλά και προς την καλλιτεχνική τους πείρα και εξάσκηση» (Χατζηπανταζής 2002: 291). Βέβαια, το παραπάνω ιδανικό είχε ήδη νοθευτεί σε μεγάλο βαθμό στην ελληνική σκηνή του 19ου αιώνα. Και κουτσουρεύτηκε ακόμα περισσότερο στο Μεσοπόλεμο ακολουθώντας τις ανάγκες και τις προδιαγραφές των συγκροτημάτων των πειραϊκών συνοικισμών. Όπως φαίνεται, τα εντελώς αναγκαία πρόσωπα για τη συγκρότηση ενός θιάσου στο μεσοπολεμικό Πειραιά ήταν η πρωταγωνίστρια, ο κωμικός, η σουμπρέτα (α' και β' συνήθως), ένας και μια χαρατερίστα· και, αν ο θίασος ήταν κατά βάση μουσικός, προστίθεντο ένας τενόρος, κορίστες, μουσικοί (το λιγότερο ένας πιανίστας κι ένας βιολιστής) και λίγοι χορευτές. Η θέση κάθε ηθοποιού στο θίασο, σύμφωνα με την παραπάνω τυποποίηση, αναγραφόταν στο συμβόλαιο που υπέγραφαν από κοινού με την επιχείρηση και ήταν τόσο σημαντικός όρος, όσο ήταν ο μισθός και η διάρκεια του συμβολαίου.

Ως σουμπρέτες διακρίθηκαν η Έλλη Αφεντάκη, η Σεβασμία Παναγιωτοπούλου και, προς το τέλος της περιόδου που εξετάζουμε, η Μπέμπα Δόξα. Κωμικοί θεωρούνταν οι Ζαχαρίας Μέρτικας, Αντώνιος Τζινιόλης, Ανέστης Δόξας, Αλέξανδρος Κοντολέων και Νικήτας Πλατής. Άντρες χαρατερίστες ήταν οι Μήτσος Μονδέλλος και Διονύσης Παλληκαρόπουλος και γυναίκες χαρατερίστες οι Τιτίκα Σοφιάδου, Χρυσούλα Κέλλερ, Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, Γκόλφω Μπίνη-Πλατή, Μαρία Παπαζαφειροπούλου. Τέλος, οι τενόροι που άφησαν όνομα στην περιοχή ήταν ο Σμυρνιός Αντώνης Τζινιόλης, ο Πειραιώτης Βασίλης Σαμουράκης, ο Βουρλιώτης Θόδωρος Κεφαλόπουλος καθώς και οι Νίκος Θηβαίος, και Δημήτριος Σημηριώτης.

ΑΠ' ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ



Ὁ ἀγαπητός εἰς τὸ Πειραιϊκὸν κοινὸν διακόρυχος κ. Στέφανος Χρυσστομίδης.



Ἡ συμπαθὴς συμπερίττα κ. Σ. Παναγιωτοπούλου, τοῦ διόσκου Χρυσστομίδου.

ΑΠΟ ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ



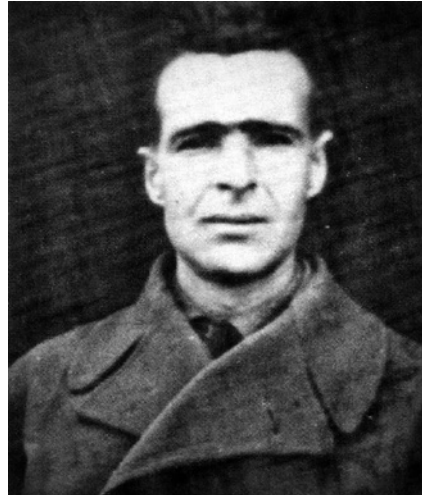
Ἡ συμπαθὴς καλλιτέχνης τοῦ ἑλαφροῦ μουσικοῦ θεάτρου δις Γκόλφω Μπίνη ἡ ἑποία θὰ παίξῃ καθ' ἑλθὴν τὴν θερινὴν σαίζον εἰς τὸ θεάτρον Μάρου (Φρακτοῦς), ντεμπουτάρει σήμερον ὡς λαλὴς εἰς τὴν ὑπερέτταν τοῦ Χατζηαποστόλου «Μποσκική Ἀγάπη».

Εἰκόνες 54 – 55. Ἀριστερά: Ὁ Στέφανος Χρυσστομίδης καὶ ἡ Σεβασμία Παναγιωτοπούλου. Δεξιά: Ἡ Γκόλφω Μπίνη-Πλατή. Πηγή: *Νέοι Καιροί* (Πειραιά).



**Εικόνα 56.** Το ζευγάρι Αθηνάς και Ιωάννη Σημηριώτη. Πηγή: Από την *Κοκκινιά στη Νίκαια* (Ντοκυμαντέρ), Παραγωγή Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών - Πνευματική Εστία Νίκαιας, σκηνοθεσία Νίκος Αλευράς - Σταύρος Νικολαΐδης, Αθήνα, 1982, [https://www.youtube.com/watch?v=Qh0BQllE2\\_4&t=1886s](https://www.youtube.com/watch?v=Qh0BQllE2_4&t=1886s) (12/4/2020).

Ακόμα και η Νεοελληνική Σκηνή, στελεχωμένη με πτυχιούχους δραματικών σχολών, προσαρμόστηκε στους παραδοσιακούς κώδικες τυποποίησης. Ο Νίκος Ευθυμίου ήταν ο ζεν πρεμιέ του θιάσου, η Μαίρη Γιατρά η δραματική πρωταγωνίστρια και η γκραν νταμ, η Μαρία Γιαννακοπούλου η ενζενί, ο Γιάννης Μαρινάκης ο κωμικός, η Λέλα Αγαπητού και Σούλα Δημητρίου οι σουμπρέτες και η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου η κωμική καρατερίστα.



**Εικόνες 57 - 58.** Αριστερά: Η πρωταγωνίστρια της πειραιϊκής σκηνής Μαρία Βεάκη. Δεξιά: Ο Συμυρνιός ηθοποιός-θιασάρχης Αντώνης Σάνδης. Πηγή: Έξαρχος.

Οι δύο σημαντικότεροι θιασάρχες ειδικεύονταν (λόγω ηλικίας) σε πατριικούς ρόλους. Ο βετεράνος κωμικός Μέρτικας, ήδη από τα τελευταία του χρόνια στο συμυρνείο θέατρο, ειδικευόταν στις καλοκάγαθες πρωταγωνιστικές πατρικές φιγούρες στην *Τύχη της Μαρούλας*, στη *Λύρα του Γερονικόλα*, στον *Καπετάν Γιακουμή* και, φυσικά, στη μεγαλύτερη επιτυχία του ως Λεμπλεπιτζής Χορ-Χορ Αγάς στην ομώνυμη οπερέτα του Διχράν Τσουχατζιάν. Σε πατριικούς ρόλους εμφανιζόταν και ο Στέφανος Χρυσοστομίδης, που, μολονότι δεν ήταν παλαίμαχος, ανέβηκε στη σκηνή σε σχετικά μεγάλη ηλικία: *Λινάρδος*, *Καπετάν Γιακουμής*, *Ζουλαχμάκης στη Νύφη της Κούλουρης*, *Λεονταρής στο Τζιώτικο Ραβαΐσι*, *Μπάρμπα-Αντρέας στους Απάχηδες των Αθηνών*. Επιπλέον, λόγω παραστήματος, έπαιζε 'λεβέντες', όπως ο Μήτρος στον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* καθώς και διάφορους αρχιληστές σε ληστρικά δράματα (τον Κρικέλα, τον Νταβέλη, τον Γιαγκούλα κ.ά.).



**Εικόνα 59.** Ο Στέφανος Χρυσσοτομίδης στο ρόλο του λήσταρχου Κρικέλα.

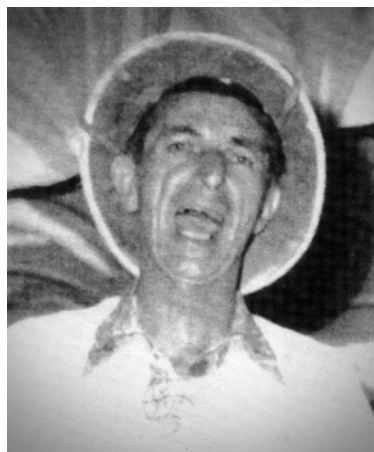
Πηγή: Χρυσσοτομίδης.

Ο Πίνακας που ακολουθεί δημιουργήθηκε από επεξεργασία των δεδομένων στα συμβόλαια των ηθοποιών που εργάστηκαν στο Θέατρο Σμύρνη και στο Κινηματοθέατρο Κρυστάλ το 1943. Στη δεύτερη στήλη, ο Αριθμός Μητρώου Σ.Ε.Η. δίνει μια ιδέα για την παλαιότητα της σχέσης του ηθοποιού με το επάγγελμα.

ΟΝΟΜΑ ΗΘΟΠΟΙΟΥ	Α.Μ. Σ.Ε.Η.	ΗΜ/ΜΝΙΑ ΣΥΜΒΟΛΑΙΟΥ	ΘΕΣΗ ΣΤΟ ΘΙΑΣΟ	ΗΜ/ ΜΙΣΘΙΟ (χιλ. δρχ.)
Αργυροπούλου Γιούλη		17/7/1943	Πρωτ/στρια δραμ. Θιάσου	14
Γαβαλάς Αθανάσιος	889	17/7/1943	Δραματικός εραστής	12
Γαϊτανάκη Νίτσα		17/7/1943	Πρωτ/στρια δραμ. Θιάσου	13
Δέλιος Ηλίας		30/4/1943	Βιολιστής	10
Δόξας Αναστάσιος		23/4/1943	Σκηνογράφος, Μηχανικός	7
Θηβαίος Νίκος	166	23/4/1943	Τενόρος	20
Θηβαίου Μαρία		4/5/1943	Α' Καρατερίστα	9
Καστριώτης Γ.		30/4/1943	Τζαζ Μπασιίστας	5
Κονταξής Αναστάσιος Κονταξή Αглаΐα		17/7/1943	Κωμικός	25
Μαμουνάς Παναγ.	125	4/5/1943	Υποβολέας	7
Μπουραντάνης Βασ.		30/4/1943	Πιανίστας	10
Ξυνός Παναγιώτης	1858	8/5/1943	Ηθοποιός	9
Παληκαρόπουλος Δ. Δ. Βεάκη-Ποφάντη	852	23/4/1943	Καρατερίστας Νουμερίστα	14
Παπαδοπούλου Μαίρη	1345	10/5/1943	Ηθοποιός	9
Παυλοπούλου, Δανάη	1263	23/4/1943	Β' Σουμπρέτα [εναλλάξ]	9
Πλατή-Μπίνη Γκόλφω	850	5/5/1943	Α' Καρατερίστα	10
Πλατής Νικήτας	1249	21/4/1943	Σολίστας Κωμικός	18
Προβελέγγιος Άγγ.	386	15/4/1943	Συνδιευθυντής	9
Προβελεγγίου Καίτη		17/7/1943	Δραματική ερωμ.	12
Ρουκουνιώτης Σωτήρ.		23/4/1943	Χορευτής	7,5
Σπεράντζα, Σόνια	933	23/4/1943	Α' Σουμπρέτα	17,5
Φούλμαν, Άννα	248	16/4/1943	Β' Σουμπρέτα	9
Χρυσοστομίδης, Αρ.		30/4/1943	Κορνεϊστας	8

Πίνακας 10. Κατάσταση θιάσου της Εταιρείας Θεάτρου Σμύρνη (1943).





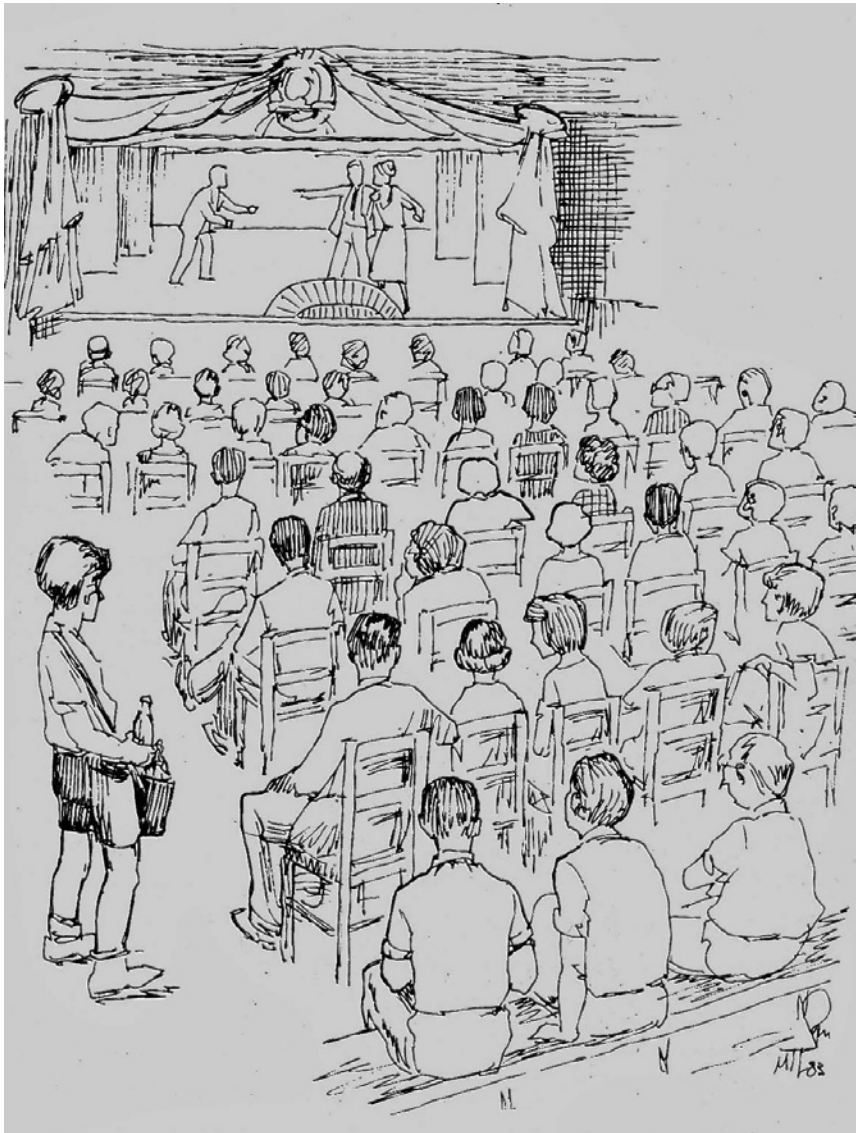
**Εικόνες 60 – 61.** Τα αδέρφια Άγγελος και Άλκης Προβελέγγιος.  
Πηγή: Έξαρχος.

Η τυποποίηση δεν αφορούσε μόνον τους ηθοποιούς αλλά γενικότερα το ανέβασμα των έργων. Σκηνογράφοι, φυσικά, δεν υπήρχαν. Στην καλύτερη περίπτωση (όπως για παράδειγμα, στο ξεκίνημα της Νεοελληνικής Σκηνης) ένας γνωστός ζωγράφος έφτιαχνε μερικά «σκηνικά για όλες τις χρήσεις» (Λεμός 1989: 37). Το βεστιάριο συνέχιζε να εμπίπτει στη δικαιοδοσία του ηθοποιού και αποτελούσε σημαντικό μέρος της ‘προίκας’ του: «Μου δώσανε 200 δραχμές προκαταβολή», θυμόταν αργότερα ο Φωτόπουλος και «με υποχρέωσαν να πάρω ένα ζευγάρι λουστρίνια παπούτσια από καθωρισμένο μαγαζί» (Φωτόπουλος 1958: 26). Τέλος, ο σκηνοθέτης μπορεί να είχε εδραιώσει την παρουσία του στο αθηναϊκό θέατρο αλλά στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά παρέμενε εξωτικό φρούτο. Στην καλύτερη περίπτωση, αρκούσε ο διευθυντής σκηνης για να ‘μοντάρει’ το έργο στην πρόβα τζενεράλε και, κυρίως, ο υποβολέας.

Μιλάμε για ένα είδος θεάτρου όπου η έννοια της ‘παράστασης συνόλου’ ήταν άγνωστη, για ένα είδος θεάτρου που στηριζόταν σχεδόν αποκλειστικά στην τέχνη του ηθοποιού. Η εικόνα αυτή αποτυπώνεται γλαφυρά στα συνολικά έξοδα της επιχείρησης του Θεάτρου Σμύρνη το καλοκαίρι του

1943. Στο διάστημα 21/5/1943 – 15/8/1943, τα έξοδα του θιάσου για το φροντιστήριο και το μισθό του μηχανικού και του ηλεκτρολόγου ανέρχονταν μόλις στο 2,5% των συνολικών εξόδων· ήταν, δηλαδή, λιγότερα από αυτά ενός πολύ σημαντικού συντελεστή της παράστασης: του υποβολέα (3,3%). Ένα 4,5% περίπου πήγαινε σε πάγια έξοδα (διαφήμιση, μισθοί ταμιά και θυρωρού, άδειες παραστάσεων κ.ά.). Στους μισθούς των μουσικών δαπανήθηκε το 13,2% ενώ σ' εκείνους των ηθοποιών το 76,3%. Και για να πάρουμε μια ιδέα για τη σημασία όχι μόνον της τυποποίησης αλλά και της ιεραρχίας αναφέρουμε ότι η πρωταγωνίστρια του θιάσου εκείνο το καλοκαίρι, η Κίττυ Άλμα, στοίχιζε στην επιχείρηση το 1/10 των συνολικών του εξόδων (9,6%). Οι μισθοί των 'βασικών' ηθοποιών, της πρωταγωνίστριας, του κωμικού, της σουμπρέτας και του τενόρου κάλυπταν το 31,1%, σχεδόν το 1/3 των συνολικών εξόδων!

Όπως είπαμε, επρόκειτο για ένα είδος θεάτρου το οποίο στηριζόταν στην εργασία των ηθοποιών. Θα ήταν σοβαρό λάθος όμως να δημιουργηθεί η εντύπωση ότι ήταν ένα είδος θεάτρου το οποίο περιστρεφόταν αποκλειστικά και μόνον γύρω από τους ηθοποιούς. Η ικανή και αναγκαία συνθήκη για να λειτουργήσει όλο το παραπάνω κύκλωμα ήταν το θεατρικό κοινό. Χωρίς μια, έστω και περιορισμένη, αναφορά σ' αυτόν τον πρωταρχικό παράγοντα της θεατρικής τέχνης, κάθε θεατρολογική εργασία παραμένει τόσο έωλη όσο και μια παράσταση χωρίς θεατές.



**Εικόνα 62.** Απεικόνιση του κοινού του θεάτρου Ζέφυρος στα Ταμπούρια, φιλοτεχνημένη για τα απομνημονεύματα του Αδαμάντιου Λεμού. Πηγή Λεμός.



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9

---

**Το κοινό των προσφυγικών  
συνοικισμών του Πειραιά**

**Η** ιστοριογραφία του θεάτρου μας έχει αποφύγει να στρέψει το βλέμμα της στη μελέτη των Ελλήνων θεατών. Υπάρχουν, ως συνήθως, οι λαμπρές εξαιρέσεις (Παπαγεωργίου 2004, Πιπινιά 2009) για να επιβεβαιώνουν τον κανόνα, την άγνοιά μας για το ελληνικό θεατρικό κοινό: τις αντιδράσεις του, την ταξική του σύσταση, τη θέση των αντρών, των γυναικών σ' αυτό, το μορφωτικό του επίπεδο, τον τρόπο με τον οποίο αντιμετώπιζε μια θεατρική έξοδο και πολλά άλλα ακόμα. Για τα δε συνοικιακά θέατρα, η άγνοια κρύβεται πίσω από την ασάφεια της γενίκευσης: 'λαϊκό κοινό'.

Η ξένη εμπειρία έχει δείξει ότι η ποικιλία του 'λαϊκού κοινού' ήταν μεγάλη· ότι την ποικιλία αυτή δεν την συναντούσε κανείς μόνον σε διαφορετικές περιοχές αλλά και στην ίδια γειτονιά ή ακόμα και στο ίδιο το θέατρο· ότι καλό είναι, τέλος πάντων, να αποφεύγει κανείς τις γενικεύσεις ακόμα κι όταν αναφέρεται στη συμβατική διαίρεση σε θεωρεία, πλατεία και γαλαρία. Κι αυτό καθώς οι παράγοντες που επιδρούσαν στη διαμόρφωση του κοινού αφενός βρίσκονταν έξω από τον χώρο της παράστασης και αφετέρου κρυστάλλωναν με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του.<sup>402</sup> Για να τα προσδιορίσουμε πρέπει να γνωρίζουμε τις συνθήκες διαβίωσής του, τα ήθη, τις μόδες και τις πολιτικές συμπεριφορές του· οτιδήποτε μπορεί να φωτίσει πώς προέκυψε μια ομάδα ανθρώπων οι οποίοι συναντήθηκαν σ' ένα δεδομένο τόπο και χρόνο για να δουν μια παράσταση (Davis & Emeljanow 2001: 226-27). Το κεφάλαιο που ακολουθεί δεν

<sup>402</sup> Στα μέσα του 19ου αιώνα, για παράδειγμα, στο λαϊκό θέατρο του Σάρρεϋ, απομονωμένο τότε από το κεντρικό Λονδίνο, το κοινό ήταν συνοικιακό, κάτι που αποθάρρυνε τους αστούς να το επισκεφθούν και ενίσχυε τις αστικές προκαταλήψεις (Davis & Emeljanow 2001: 12). Το επίσης λαϊκό θέατρο Βικτώρια, στην περιοχή του Λάμπεθ, βρισκόταν σε εμπορική πιάτσα. Τα σχετικά φτηνά ενοίκια επέτρεπαν σε καλλιτέχνες της σκηνής να εγκατασταθούν στην περιοχή. Στη γαλαρία του θεάτρου δεν σύχναζαν μόνον κάτοικοι του Λάμπεθ αλλά και θεατές από άλλες περιοχές του Λονδίνου (Davis & Emeljanow 2001: 21).

έχει σε καμία περίπτωση τέτοιου είδους φιλοδοξίες. Αποτελεί κι αυτό μια ‘πρώτη επίσκεψη’, που είναι όμως εντελώς απαραίτητη στην προσπάθειά μας να καταλάβουμε κάπως τη θεατρική διασκέδαση των προσφύγων του Πειραιά.

## ΤΟ ΕΞΗΜΕΡΩΜΕΝΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΚΟΙΝΟ

«Απαγορεύονται αυστηρώς υπό της αστυνομίας αι φωναί και τα σφυρίγματα». Αυτά αναγράφονταν το 1913 με μεγάλα γράμματα σε πινακίδα «εις τον πλάγιον εσωτερικόν τοίχον» του θεατρίδιου Απόλλων στο Πασαλιμάνι.<sup>403</sup> Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι οι φωνές και τα σφυρίγματα αφορούσαν μόνο το ρεζιλικο θεατράκι στο οποίο μεσουράνησε ο Κανέλλος ή και σε κάποια άλλα παρόμοιά του· κι αυτό γιατί τέτοιου είδους συμπεριφορές καταχωρούνται συνήθως ως αντιπροσωπευτικές ενός λαϊκού κοινού, που σ’ αυτή την περίπτωση πλησιάζει εννοιολογικά το άξεστο ή ακόμα και το χυδαίο. Τα πράγματα φυσικά δεν ήταν τόσο απλά. Έξι χρόνια αργότερα, για παράδειγμα, σε απόσταση λίγων μέτρων από τον Απόλλωνα, στο θέατρο Διονυσιάδου, «κάποιοι δανδήδες» που κάθονταν στα μπροστινά καθίσματα πείραζαν «τις γυναίκες ηθοποιούς επί σκηνης» τόσο πολύ ώστε προκάλεσαν τις έντονες διαμαρτυρίες άλλων θεατών.<sup>404</sup> Αλλά κι εκείνο το καλοκαίρι του ’22, όταν ο θίασος Μέρτικα έδινε παραστάσεις στο ‘αριστοκρατικό’ συμυρναϊκό προάστιο της Μυρακτής, ορισμένοι θεατές δημιούργησαν «επεισόδια εις βάρος των βιοπαλαιστών του θεάτρου»: θορυβούσαν «κατά τρόπον όχι απλώς ενοχλητικόν αλλά κυριολεκτικώς απρεπή εναντίον των ηθοποιών κατά την διάρκειαν της εμφανίσεώς των εις την σκηνήν».<sup>405</sup> Όπως φαίνεται, ερωτικά πειράγματα

<sup>403</sup> Σφαίρα, 20 Μαΐου 1913 πρβλ. Μπρεντάνου 2010: 753.

<sup>404</sup> Σφαίρα, 6 Αυγ. 1919 πρβλ. Μπρεντάνου 2010: 581.

<sup>405</sup> «Από χθες έως σήμερα. Απρέπεια εν θεάτρω», Τηλέγραφος (Σμύρνης), 3 Ιουλ. 1922. Το γεγονός κατήγγειλαν στην εφημερίδα «πτωχοί καλλιτέχναι και



προς τα γυναικεία μέλη των σμυρναϊκών θιάσων εκ μέρους νεαρών της μεσοαστικής τάξης, ήταν μάλλον συνηθισμένα. Ο Απάρτης θυμόταν, ακόμα και αρκετές δεκαετίες αργότερα, την Έλλη, θετή κόρη και πρωταγωνίστρια του Μέρτικα: «Μελαχροινή, με γλυκιά φωνίτσα. Όλοι μας ήμαστε τσιμπημένοι με τη μικρούλα αυτή, και κάθε βράδυ, καθισμένοι στην πρώτη γραμμή του θεάτρου, της τραβούσαμε ατελείωτα παλαμάκια. Ο μπαμπάς της θύμωνε, κ' εμείς ό,τι και νάλεγε τον σφυρίζαμε» (Απάρτης 1962: 44-45).

Πρόκειται για διαφορετικές ποικιλίες μιας θορυβώδους συμπεριφοράς εκ μέρους των θεατών. Τέτοιου είδους εκδηλώσεις ανήκαν σε μια ευρωπαϊκή παράδοση που αναγνώριζε την κυριαρχία του κοινού και το δικαίωμά του να ελέγχει τις παραστάσεις. Η παράδοση αυτή επικρατούσε κατά τον 17ο και 18ο αιώνα και μόνον κατά τον 19ο αι. έγινε σημάδι των κατώτερων κοινωνικών τάξεων· όταν η νέα αστική ελίτ που ήρθε στα πράγματα την καταδίκασε εξορίζοντάς την στην περιοχή του χυδαίου, ως έλλειψη καλών τρόπων. Με την εδραίωση της θεατρικής βιομηχανίας και την μετατόπιση της θεατρικής πελατείας προς τη μεσαία τάξη το θεατρικό κοινό εξημερώθηκε, έγινε ήσυχο και παθητικό (Bennett 1998: 3, Abercrombie & Longhurst: 1998: 51, Butsch 2000: 3-6, Butsch 2006: 6-7). «Τίποτα δεν αντιπαραθέτει ριζικότερα τα αστικά θεάματα στα λαϊκά θεάματα», όπως λακωνικά το θέτει ο Μπουρντιέ, «όσο η μορφή της συμμετοχής του κοινού» (Bourdieu 2015: 520).

Οι πρώτες έννοιες που έρχονται στο μυαλό του ιστορικού καθώς μελετά το σχετικό με την περιοχή και την περίοδο αναφοράς υλικό αυτής της μελέτης είναι οι έννοιες της καταστολής και της συμμόρφωσης· με δηλωμένο ή άρρητο στόχο να εκπολιτισθούν τα ήθη του κοινού. Ακόμα και στα 1940 δημοσιεύονταν στον πειραιϊκό τύπο άρθρα που αποσκοπούσαν να διδάξουν στους θεατές κανόνες καλής συμπεριφοράς στην

---

βιοπαλαισταί» και από τα συμφραζόμενα καταλαβαίνει κανείς ότι οι 'απρέπειες' προέρχονταν από εκπροσώπους της 'ανώτερης' τάξης.

αίθουσα: «Στο θέατρο ημπορεί να καταλάβη κανείς αν είνε καλοαναθρεμμένος ένας άνθρωπος, άνδρας ή γυναίκα». <sup>406</sup> Οι κανόνες και τα όρια όμως, ως γνωστόν, αλλάζουν από εποχή σε εποχή και από τόπο σε τόπο. Το 1921 μια ‘σοβαρή’ αστική εφημερίδα της Σμύρνης μπορούσε να σιγοντάρει στο ‘μαξιλάριωμα’ μιας παράστασης από τους θεατές ως ένδειξη διαμαρτυρίας για τα τεκταινόμενα επί σκηνής. <sup>407</sup> Πέντε χρόνια αργότερα, ο Χρονογράφος του Πειραιά μετέφερε την έντονη συζήτηση που γινόταν στη δημόσια σφαίρα «κατά τας ημέρας αυτάς για το μαξιλάρι και το μαξιλάριωμα» καθώς η κριτική είχε χωριστεί σε δύο στρατόπεδα: υπέρ και κατά του μαξιλαρώματος. <sup>408</sup> Εξ όσων γνωρίζω, η συνήθεια των θεατών να εκσφενδονίζουν στη σκηνή τα μαξιλαράκια των καθισμάτων – και όχι μόνον – για να εκφράσουν έτσι τη δυσαρέσκειά τους για την παράσταση, δεν επικράτησε στις επόμενες δεκαετίες· κι αυτό είναι ένας αξιόπιστος δείκτης που προδίδει την κατεύθυνση που πήραν, σε γενικές γραμμές, βέβαια, τα πράγματα ως τα τέλη του προηγούμενου αιώνα: τη σταδιακή επικράτηση, δηλαδή, ενός φιλήσυχου, καθωσπρέπει κοινού που παρακολουθούσε σιωπηλό την παράσταση. Φυσικά, υπήρχαν εξαιρέσεις ενώ η παραπάνω πορεία ούτε ήταν γραμμική, ούτε συνέβη με τον ίδιο τρόπο σε όλα τα θεατρικά είδη και σε όλες τις περιοχές.

\*\*\*

Οι πρώτες πληροφορίες που έχουμε για τα λαϊκά θέατρα του προσφυγικού Πειραιά αναφέρονται καταρχάς σε αντρικό κοι-

<sup>406</sup> «Μη ταράσσετε την ευχαρίστησι του διπλανού σας με θορύβους, μη σιγομιλάτε επιμόνως, μη τσαλακώνετε χαρτιά, μην ανοίγετε απότομα σακούλες με καραμέλες κλπ.» (Ο κοσμικός, «Το σαβουάρ βιβρ», Σημεία, 7 Αυγ. 1940).

<sup>407</sup> «Επιτέλους πρέπει να κατανοηθή ότι το κοινόν της Σμύρνης δεν τρώγει άχυρα για να μην αναγκασθή ο κόσμος να προμηθευθή μαξιλάρια» (Ο Κριτικός, «Γύρω στο θέατρο. Ο νέος θίασος», Κόσμος, 3 Σεπ. 1921).

<sup>408</sup> Σουκ. «Από την ζωήν. Το μαξιλάριωμα», 6 Αυγ. 1926.

νό. Στα θεωρεία του κοκκινιώτικου θεάτρου όπου εμφανιζόταν το χειμώνα του 1924/25 το ελληνοαρμένικο Βαριετέ σύχναζε, σύμφωνα με τη Βραδυνή, η αρσενική αφρόκρεμα του συνοικισμού: «με άφογον τραγιάσκα» αλλά και «άμεμπτον αφέλειαν» παρακολουθούσε «βλοσυρώς τα τεκταινόμενα εις την σκηνήν»· η δε πλατεία ήταν «επίσης γεμάτη από τραγιάσκες, σκούφους και κούκους». <sup>409</sup> Δεκαπέντε ολόκληρα χρόνια αργότερα, στην πρεμιέρα της Νεοελληνικής Σκηνης στα Ταμπουρία, κάποιες παραδοσιακές αξίες παρέμεναν ακλόνητες: «Είχανε περάσει είκοσι λεπτά από την κανονική ώρα έναρξης κι οι θεατές –καμιά τριανταπενταριά– που μασουλούσανε τον πασατέμπο τους, άρχισαν ν’ αδημονούν με σφυρίγματα και φωναχτές διαμαρτυρίες: “Ε! Τι γίνεται; Άντε αρχινάτε...”». Σύμφωνα με την αφήγηση του Λεμού, ο «ονειροπόλος» Νίκος Ευθυμίου εκφώνησε μια εναρκτήρια ομιλία που «ηλέκτρισε το λιγοστό και μονάχα από άνδρες ακροατήριο», που ανταποκρίθηκε «με παρατεταμένα ζωηρά χειροκροτήματα». Έτσι, την επόμενη μέρα, η πλατεία «είχε πάνω από τριπλάσιους θεατές κι αυτή τη φορά όχι μονάχα άντρες», ενώ τη μεθεπόμενη το θέατρο ήταν ‘φίσκα’ «απόγευμα και βράδυ» (Λεμός 1989: 39-40). Όπως φαίνεται, ο αντρικός πληθυσμός των Ταμπουριών και της Δραπετσώνας επισκέφτηκε το θέατρο Ζέφυρος περιμένοντας Βαριετέ με «καφεσαντανίστες». Όταν όμως αντιλήφθηκε ότι επρόκειτο για άλλου είδους θέατρο, και μάλιστα πρόζας, επανήλθε συν γυναιξί. Όλα αυτά εάν πάρουμε βέβαια τις μετρητοίς το αφήγημα του Λεμού. Το τελευταίο παρουσιάζει μια διαδικασία εξημέρωσης των ηθών ενός λαϊκού κοινού η οποία, στην πραγματικότητα, συντελέστηκε (αν και όσο συντελέστηκε) κατά τη διάρκεια εβδομάδων ή μηνών και όχι ημερών. «Εκείνο που έχει σημασία», έγραφε ένας θεατρόφιλος Πειραιώτης που παρακολουθούσε τις παραστάσεις της Νεοελληνικής Σκηνης,

<sup>409</sup> Σούκας, «Ένα περίεργο θέατρον εις την Ν. Κοκκινιάν», Βραδυνή, 11 Ιαν. 1925.

είνε, ότι οι νέοι ηθοποιοί που αγωνίζονται ολόκληρο το καλοκαίρι στην Ανάσταση, έχουνε δημιουργήσει, εκεί κάτω, αξιόλογο θεατρικό κοινό. Την παράσταση που αναφέρω παραπάνω [*Ρωμαίος και Ιουλιέτα*], είδα να παρακολουθούν με ευλαβική προσήλωση, άνθρωποι του λαού, γυναίκες με βρέφη στην αγκαλιά, εργάτες με τραγιάσκες. Το θέαμα των... θεατών, ήταν ομολογουμένως συγκινητικό. Και μονάχα για την δημιουργία του θεατρικού αυτού κοινού, είναι άξιοι επαίνων οι νέοι ηθοποιοί του Ζεφύρου.<sup>410</sup>

Σε παρόμοιες διαπιστώσεις είχε οδηγηθεί και ο Γιάννης Σιδέρης:

Ως τόσο έρχεται το κοινό· δεν έχει καθόλου κοσμικό χαρακτήρα· οι θεατές είναι οι ανεπιτήδευτοι δουλευτές της περιοχής, ντυμένοι με τα καλά τους, και όσο πάει το θέατρο γεμίζει και δεν ακούγεται όμως θόρυβος. Το κοινό κρατιέται μόνο με την ιδέα ότι βρίσκεται σε θέατρο κι ας είναι διάλειμμα [...] Κουδούνι. Το μεγάφωνο του ραδιοφώνου παύει και ανοίγει η αυλαία· περισσότερη ησυχία δεν είχα δει. Τα κοριτσόπουλα της Αθήνας κουβεντιάζουν διαρκώς στην παράσταση. Εδώ σωπαίνουν· παρακολουθούν, μόνο ακούνε και βλέπουν αγόρταστα.<sup>411</sup>

Και οι δυο, ομολογουμένως επαινετικές, αναφορές, πάντως, συνέδεαν τη διαπαιδαγώγηση και τον εκπολιτισμό του κοινού με το κατά πόσο απερίσπαστα το τελευταίο παρακολουθούσε την παράσταση. Η προσήλωση του βλέμματος, ωστόσο, σχετίζεται με το κατά πόσο ενδιαφέρον είναι το θέαμα το οποίο βλέπει κανείς (Butsch 2000: 10-12). Ένας Πειραιώτης δημοσιογράφος που είχε επισκεφθεί τον 'ρεζίλικο' Απόλλωνα το 1916 το είχε επισημάνει με ενάργεια:

<sup>410</sup> Αθ. Σαράφης, «Κύριε Διευθυντά», *Παρασκήνια*, τχ. 7 Σεπ. 1940, 121, σ. 2.

<sup>411</sup> ΣΙΔ., «Μια Κυριακή...», ό. π., σ. 6.

Τα μάτια όλων ήσαν καρφωμένα εις την σκηνήν όπου εξελίσσετο το αθάνατον κρητικόν ειδύλλιον [Ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα], μολονότι επαίζετο παντομιμικώς. Μερικά κοριτσάκια έκλαιγαν και όλοι οι άλλοι συνέιχον και την αναπνοήν των ακόμα να μην χάσουν ούτε μίαν καν κίνησιν των ηθοποιών. - Διάβολε! [...] ούτε ο Μουνέ Σουλού δεν θα είχε τόσον ευλαβές ακροατήριον, κρεμώμενον από τους μορφασμούς του.<sup>412</sup>

Θεωρητικά μιλώντας, με όρους αντίληψης, η παρακολούθηση μιας παράστασης αποτελείται από περιόδους προσήλωσης και περιόδους περισπασμού του ενδιαφέροντος των θεατών. Από ιστορική άποψη, πριν την κυριαρχία της αστικής τάξης και την επιβολή των αντιλήψεών της για ένα φιλήσυχο κοινό, «η έλλειψη προσοχής εκ μέρους των ελίτ για ό,τι συνέβαινε επί σκηνής δεν ήταν μόνον σημάδι αυτονομίας αλλά και κυριαρχίας, του κύρους που έπρεπε να διαθέτουν ως αφεντικά» (Butsch 2000: 10). Στην περίπτωσή μας, άλλωστε, εκείνο που είχε μεγαλύτερη σημασία ήταν το πώς συμπεριφερόταν το κοινό όταν δεν παρακολουθούσε ευλαβικά την αδιάφορη σκηνή: αν αντιδρούσε, δηλαδή, με μη-κόσμιο τρόπο, με θόρυβο, φωνές κι άλλες εκδηλώσεις δυσαρέσκειας: «Εμείς είχαμε δοθεί ολόψυχα στην ερμηνεία της Λοκαντιέρας», θυμόταν ο Φωτόπουλος από την παράσταση της κωμωδίας του Γκολντόνι στην Κοκκινιά,

και το νοήμον κοινό μας είχε μουρλάνει στο στραγαλοπόλεμο. Ήρθε μια στιγμή που η σκηνή είχε γεμίσει στραγάλια... 'Διδάσκαμε' ανάμεσα σε στραγαλοθύελλα. Ο μακαρίτης ο Κοντογιάννης σταματούσε κάθε τόσο την παράσταση και φώναζε στα πιτσιρίκια που τον σημάδευαν με στραγάλια. Η Λοκαντιέρα που εκάλυψε την απογευματινή παράσταση πνίγηκε 'άδοξα' σε μια θάλασσα από χασμουρητό, αγριοφωνάρες και στραγάλια». Στη βραδινή παράσταση, με το *Μια νύχτα μια*

<sup>412</sup> Ο ίσκιος, *Σφαίρα*, 9 Μαΐου 1916, πρβλ. Μπρεντάνου 2010: 756.

ζωή, καθώς είχε αργήσει μια καρατερίστα και «η πλατεία είχε αρχίσει κιόλας να προβαίνει σε εκδηλώσεις αβρότητας με σφυρίγματα, ποδοχτυπήματα και τ' άλλα παρόμοια που συνθέτουν αυτό που λέγεται με μια λέξη καζούρα (1954: 24-25).

Το κρίσιμο ζήτημα λοιπόν ήταν οι εκδηλώσεις ενός ενθουσιώδους, ενεργητικού κοινού που διατηρούσε την εξουσία του στο δημόσιο βίο. Όχι μόνον οι εκδηλώσεις της καζούρας αλλά κι εκείνες της επιδοκίμασίας. Το αντρικό κοινό που παρακολούθησε την παράσταση του αρμένικου Βαριετέ το 1925 ήταν ιδιαιτέρως εκδηλωτικό. Πέρα από τα γνώριμα σφυρίγματα για να σηκωθεί η αυλαία και άλλες παρεμφερείς εκφράσεις («Ββζζζζ! Είναι αι επευφημίες του πλήθους») η 'γέφυρα' ανάμεσα στη σκηνή και την πλατεία όχι μόνον δεν είχε καταργηθεί αλλά αξιοποιούταν με τρόπο ίσως που θα επιδοκίμαζαν τότε οι σκηνοθέτες της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Όταν για παράδειγμα η πρωταγωνίστρια του θιάσου Μαντάμα Μαρί είχε εμφανιστεί μεν στη σκηνή αλλά καθυστερούσε εσκεμμένα να εκτελέσει το νούμερό της, ο έτερος ακροβάτης-ηθοποιός «βαρυνθείς να περιμένη την Μαντάμα, σηκώνεται από την θέσιν του και απειλεί να αναχωρήση. Προστρέχουν όμως οι θεαταί της πρώτης σειράς και το επεισόδιον λήγει άνευ συνεπειών. Η παράστασις έτσι εξακολουθεί» και, αφού η Μαντάμα πήδηξε «εις την κοιλίαν» του ακροβάτη και χαιρέτησε «μειδιώσα το κοινόν» οι εκδηλώσεις των θεατών οδηγήθηκαν στο απόγειό τους: «Ο κόσμος τότε καταλαμβάνεται από αλλοφροσύνην και χειροκροτεί ενθουσιωδώς πετών εις την σκηνήν, ελλείπει ανθέων, φλούδες μανταρινιών, σύκα και φιστίκια».<sup>413</sup>

Μια δεκαπενταετία αργότερα, σε παράσταση που δινόταν στο Θέατρο Σμύρνη, εμφανίστηκε ένα μέλος του θιάσου στη σκηνή και απευθύνθηκε στους θεατές: «Αγαπητό κοινό. Θα σας παρακαλέσω πολύ να μη πετάτε στη σκηνή αυτές

<sup>413</sup> Σούκας, «Ένα περίεργο θέατρον εις την Ν. Κοκκινιάν», *Βραδυνή*, 11 Ιαν. 1925.

τις χάρτινες σαΐτες με τις καρφίτσες μπροστά γιατί θα γίνη δυστύχημα. Να χθες μια παρά λίγο να βγάλη το μάτι της δί-  
δας Μπέμπας [Δόξα]». <sup>414</sup> Σύμφωνα με το ρεπορτάζ, οι σαΐτες αποτελούσαν εκδηλώσεις ευαρέσκειας και θαυμασμού εκ μέ-  
ρους του κοινού για τη νεαρή σουμπρέτα που δήλωνε, άλλω-  
στε, «πολύ ευχαριστημένη» από το κοινό. Ο δε κωμικός του  
θιάσου Νικήτας Πλατής σχολίασε με νόημα τη διαφορά «του  
πρωτευουσιάνικου κοινού και του κοινού της Κοκκινιάς». Κατά τη γνώμη του, το κοινό του προσφυγικού συνοικισμού

είναι ελεύθερο στις εκδηλώσεις της επιδοκιμασί-  
ας ή της αποδοκιμασίας του. Δε δεσμεύεται από  
τίποτε. Χειροκροτεί ό,τι του αρέσει, ενώ σφυρίζει  
ανεπιφύλακτα ό,τι δεν τον ικανοποιεί. Και έχει  
σίγουρο το κριτήριό του. Ας δοκιμάσουν μερι-  
κοί Αθηναίοι καλλιτέχνες την τύχη τους και εδώ  
κάτω. Και τότε τα λέμε ένα χεράκι. <sup>415</sup>

Όπως είπαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, αναφερόμαστε  
σ' ένα είδος θεάτρου που δεν είχε στόχο του την καλλιέργεια  
ρεαλιστικών ιδανικών· που δεν έστηνε τον περίφημο 'τέταρ-  
το τοίχο' με την πρόθεση να διαχωρίσει ξεκάθαρα τη σκηνή  
από ένα σιωπηλό κοινό που δεν θα σχολιάζει τα γεγονότα.  
Αντιθέτως, πρόκειται για καλλιτέχνες του θεάτρου που καλ-  
λιεργούσαν «την ενεργητική στάση του κοινού μέσα από τις  
συμβάσεις της τέχνης τους» (Butsch 2000: 7). Είμαστε αντι-  
μέτωποι μ' ένα είδος θεάτρου όπου το γεγονός ότι ένας ηθο-  
ποιός 'έκλεινε το μάτι' με νόημα στους θεατές ή απλά «προ-  
χωρούσε στο μπροστινό μέρος της σκηνής και απευθυνόταν  
άμεσα στο κοινό θεωρούταν δείγμα καλής υποκριτικής». (ό.  
π.). Κι έτσι εισέπραττε τις 'γενναιόδωρες' επευφημίες των  
θεατών, όπως η Μαντάμα Μαρί το 1925 και η Μπέμπα Δόξα  
το 1940.

<sup>414</sup> Χρ. Ενεπεκίδης, «Κοκκινιώτικες βραδυές», *Τα Παρασκήνια*, 29 Ιουν.  
1940, τχ. 111, σ. 6.

<sup>415</sup> Χρ. Ενεπεκίδης, «Κοκκινιώτικες βραδυές», ό. π.



## ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ

Αναμφίβολα, αποτελεί χοντροκομμένη υπεραπλούστευση το να ισχυρίζεται κανείς ότι το αθηναϊκό κοινό του κέντρου ήταν παθητικό ενώ εκείνο του προσφυγικού Πειραιά ενεργητικό. Αυτή η αφελής και εύκολη γενίκευση όμως κρύβει μια δόση αλήθειας. Στην προσφυγική συνοικία, οι θεατές του Θεάτρου Σμύρνη, του Ζέφυρος και του Χρυσοστομίδα γνωρίζονταν μεταξύ τους· συναντιούνταν σ' ένα περιβάλλον γνώριμο και οικείο, στο θέατρό 'τους'· αν, μάλιστα, προσθέσει κανείς και την κοινή προσφυγική ταυτότητα που μοιράζονταν συνειδητοποιεί καλύτερα ότι υπήρχε η αίσθηση της θεατρικής διασκέδασης της προσφυγικής κοινότητας.<sup>416</sup> Γνωρίζουμε ότι για τέτοιου είδους ακροατήρια, «το θεατρικό γεγονός λειτουργεί ως κοινωνική επιβεβαίωση της ταυτότητας των θεατών» (Bennett 1998: 102). Η επίσκεψη στο θέατρο της προσφυγικής συνοικίας ήταν σίγουρα διαφορετική εμπειρία από μια βραδινή έξοδο στο Εθνικό Θέατρο ή στο Κοτοπούλη-Ρεξ. Ακόμα και αυτή η πρόσκληση του θιασάρχη προς το κοινό δεν γινόταν, όπως στα κεντρικά θέατρα, με τις διαφημιστικές καταχωρήσεις στον Τύπο και τις αφίσες, τα μονόφυλλα ή δίφυλλα προγράμματα.

Στα συνοικιακά θέατρα μοιράζονταν φέιγ-βολάν. Τα μονόφυλλα ήταν πολυτέλεια. Βγαίνανε μόνο στις τιμητικές. Άλλωστε και πότε να βγαίνανε, αφού κάθε μέρα παίζανε άλλο έργο; Επίσης έξω απ' το θέατρο και σε δυο κεντρικά σημεία της συνοικίας μπαίνανε ταμπέλες [...] Καθιερωμένο ήτανε πάλι, στο τέλος της προτελευταίας πράξης, να βγαίνει ένας ηθοποιός στο προσκήνιο και να προαναγγέλλει-ρεκλαμάρει το έργο της επόμενης βραδιάς (Χρυσοστομίδης 1986: 88).

<sup>416</sup> Ακόμα και πολύ αργότερα, άλλωστε, στη δεκαετία του 1970, «οι κάτοικοι της Κοκκινιάς είχαν σαφώς ανεπτυγμένη αίσθηση ταυτότητας, διαφορετική από της μητροπολιτικής ελληνικής κοινωνίας», την ταυτότητα του πρόσφυγα και του Μικρασιάτη (Hirschon 2004: 40).

Ακόμα πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κοινοτικής ταυτότητας των θεατών ήταν ο ντελάλης, τον οποίον διατηρούσε το Θέατρο Σμύρνης έως το 1940. Πρόκειται για ακόμα μια φιγούρα που είχε έρθει από τη Ιωνία.<sup>417</sup> Στη Σμύρνη, βέβαια, ανακοίνωνε φωναχτά τις παραστάσεις στην ελληνική κοινότητα, στους Ρωμιούς της πόλης. Στην Κοκκινιά διαφήμιζε τις παραστάσεις του Θεάτρου Σμύρνη σε μια άλλη κοινότητα, την προσφυγική. Το κοινοτικό πλαίσιο της θεατρικής διασκέδασης όμως παρέμενε σταθερό.<sup>418</sup> Παρεμφερής ήταν η μορφή του Αρμένη θεατρώνη του Ζέφυρου που χτύπαγε μια κουδούνα στην είσοδο του θεάτρου του φωνάζοντας: «περάστε κόσμε να θαυμάσετε, να κλάψετε και να γελάσετε με την καρδιά σας» (Λεμός 1989: 39). Και είναι ίσως ακόμα πιο χαρακτηριστική η ρήξη που σημειώθηκε με τους αγανακτισμένους πτυχιούχους ηθοποιούς που θεωρούσαν αναξιόπρεπές το θέαμα: «ή σταματάει την κουδούνα ή σταματάμε αμέσως την παράσταση». Κι έτσι ο Τσεκμετζόγλου αναγκάστηκε να σταματήσει «τα ντελαλίσματά του».<sup>419</sup>

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό περιστατικό που προδίδει τη θέση του θεάτρου στη δημόσια σφαίρα των προσφυγικών συνοικισμών σχετίζεται με τους πλανόδιους οργανοπαίχτες που

<sup>417</sup> «Και τί ντελάλη με ιστορία. 32 χρόνια το λαρύγγι του στη διάθεση του θεάτρου. Σάς τον λέω αν δεν τον υποπτεύεσθε. Είναι ο Γιώργης Κοντομάρκος ο επονομαζόμενος επί το χαϊδευτικώτερον 'Ζάπ'» (Ενεπεκίδης, «Κοκκινιώτικες βραδιές», ό. π.).

<sup>418</sup> «Τον τελάλη τον θυμάμαι κι εγώ στον θέατρο Σμύρνης στην Κοκκινιά. Τον μπάρμπα Αργύρη με τα γυαλιά, που τον είχε ο Μέρτικας μόνιμο. Διατήρησε τη θέση του σχεδόν μέχρι τις παραμονές του Β' Παγκόσμιου Πόλεμου» (Χρυσοστομίδης 1986: 90). Τον αναφέρει και η Ουρανία Μέρτικα στη συνέντευξή της (βλ. εδώ κεφ. 4).

<sup>419</sup> Λεμός 1989: 39. Ο θίασος επιχείρησε να εισάγει νέα ήθη στην ενημέρωση. Το έργο της προεμίρας (με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Τόπο στα νιάτα*) «το ρεκλαμάραμε περισσότερο. Τοιχοκολλήσαμε ακόμα και μονόφυλλα σ' όλη την περιφέρεια, το γράψαμε στους μαντρότοιχους τις νύχτες, μοιράσαμε πόρτα με πόρτα φείγ βολάν, ρίξαμε τρικ στα πολυσύχναστα σημεία της γειτονιάς και το δημοσιεύσαμε στις τρεις τοπικές εφημερίδες *Θάρρος*, *Σφαίρα* και *Σημαία*» (ό. π., σ. 41). Στη συνέχεια, πάντως, δεν ακολουθήθηκαν παρόμοιες πρακτικές.

εμφανίστηκαν στην έναρξη των παραστάσεων της Νεοελληνικής Σκηνής. Πληροφορήθηκαν, προφανώς, ότι το θέατρο Ζέφυρος θα άνοιγε ξανά και, καθώς πήγαιναν όπου μαζευόταν ο κόσμος (γιορτές, πανηγύρια, λαϊκές αγορές κ.λπ.), έκαναν την εμφάνισή τους με τα τουμπελέκια τους «για να οικονομήσουνε». Ο Τσεκμετζόγλου θεωρούσε την επίσκεψή τους εντελώς φυσιολογική, σχεδόν επιβεβλημένη («Μα, τζάνε μ', γίνεται θέατρο χωρίς παιχνίδια;»). Οι νεαροί καλλιτέχνες, όμως, που ζούσαν την καλλιτεχνική τους σταυροφορία διαμαρτυρήθηκαν εντόνως («εμείς εδώ είμαστε σοβαρό θέατρο»). Τελικά, έπειτα από μεγάλο κομπούζιο, ο Αρμένης, φουρκισμένος, έδιωξε τους μουσικούς (Λεμός 1989: 38).

Το παράδειγμα βοηθά να καταλάβουμε καλύτερα το «αμέτρητο βάθος» που υπήρχε ανάμεσα στο θεατρώνη και στο θίασο. Για τον πρώτο, το θέατρο ανήκε στις εορταστικές, ψυχαγωγικές εκδηλώσεις της δημόσιας σφαίρας, της τοπικής κοινότητας· για τους νεαρούς ιδεαλιστές δεν μπορούσε να υπάρχει θέατρο χωρίς καταρχήν να υπηρετεί όχι το κοινό αλλά την Τέχνη. Απ' ό,τι φαίνεται, πάντως, το 1940, ούτε η αίσθηση της κοινότητας είχε εξαφανιστεί πλήρως στο προσφυγικό θεατρικό κοινό ούτε το τελευταίο είχε εξημερωθεί ολοσχερώς. Στο μεταξύ όμως είχαν σημειωθεί σημαντικές ανακατατάξεις που είχαν σοβαρές επιπτώσεις στη σχέση του προσφυγικού κοινού με τον χώρο του θεάματος.

## Η ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Ο ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

«Η παρελθούσα εβδομάς ήτο εβδομάς συναγωνισμού. Όλοι οι πειραιϊκοί δρόμοι ως και αι απομακρυσμένοι συνοικίαι ήσαν καταστολισμένοι με πολύχρωμες ρεκλάμες και τεράστια προγράμματα των παιζομένων έργων εις διάφορα πειραιϊκά κινηματοθέατρα».<sup>420</sup> Σε αντίθεση με τα λιγοστά φέιγ-βολάν

<sup>420</sup> Αλ. Μούντανος, «Εις τας επαρχίας. Πειραιεύς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Γ', τχ. 3, 17 Ιαν. 1926, σ. 27.

ή, πολύ περισσότερο, με τις κουδούνες και τους ντελάληδες, η διαφήμιση των κινηματογραφικών ταινιών στον τοπικό Τύπο, στις αφίσες, τις πινακίδες και τα προγράμματα των σινεμά είχε αποκτήσει από νωρίς μεγάλη σημασία. Η διαφήμιση του σινεμά αποτελεί ένα καλό βαρόμετρο της πορείας ένταξης της ελληνικής μεσοπολεμικής κοινωνίας σε μια παγκόσμια αγορά μαζικής και φαρμακαραρισμένης διασκέδασης. Το ζήτημα συνδέεται επίσης με την όλο και πιο ενεργή αμερικανική παρουσία στη χώρα έπειτα από τον Μεγάλο Πόλεμο: από τις επενδύσεις των Ελληνοαμερικάνων επιχειρηματιών στη διακίνηση και κατανάλωση της έβδομης τέχνης έως τον πρωταγωνιστικό ρόλο των Η.Π.Α. στην αποκατάσταση των προσφύγων. Όταν ο (δημοφιλέστατος τότε) Τζάκυ Κούγκαν κατέφτασε στην Αθήνα στις 5 Οκτωβρίου 1924, η διαφημιστική καμπάνια είχε φροντίσει όλες τις λεπτομέρειες: ο Κούγκαν μετέφερε «φορτίον τροφίμων και άλλων ειδών αξίας ενός εκατομμυρίου δολλαρίων, τα οποία συνέλεξε εις την Αμερικάνη υπέρ των εν Ελλάδι ορφανών προσφύγων, τα οποία περιθάλλει το Αμερικανικόν φιλανθρωπικόν Σωματείον Νήαρ Ηστ Ρελήφς». Ο δεκαετής αστέρας ανακηρύχθηκε «ο ειλικρινέστερος φιλέλληνας» καθώς θέλησε να γνωρίσει από κοντά τα ορφανά προσφυγόπουλα.<sup>421</sup>

Παράλληλα με τη διαδικασία της προσφυγικής εγκατάστασης, άρχισε να στήνεται ένα πολύπλοκο δίκτυο μαζικής κατανάλωσης που δεν αφορούσε μόνον το σινεμά αλλά άπλωνε τα πλοκάμια του σε λαϊκές φυλλάδες και περιοδικά ποικίλης ύλης, στο μουσικό θέατρο, σε χορευτικά κέντρα και σε κάθε λογής 'νουβωτέ'. Το 1926 ο ιδιοκτήτης του κεντρικού κινηματογράφου Πάνθεον «κ. Τριανταφύλλου ανεστάτωσε τας Αθήνας και όλη την Ελλάδα με την *Ροζίτα*».<sup>422</sup> Η ταινία του Ερνστ Λιούμπιτς (με την Μαίρη Πίκφορντ στον ομώνυμο ρόλο) προβλήθηκε επί πέντε βδομάδες καθώς πολλοί θεατές

<sup>421</sup> «Το ταξείδι του Τζαίκυ», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Α', τχ. 15, 28 Σεπ. 1924, σ. 16

<sup>422</sup> «Πεννιές», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Γ', τχ. 6, 7 Φεβ. 1926, σ. 24.

την είδαν τρεις και τέσσερις φορές. Καθώς λοιπόν η χώρα είχε καταληφθεί από μια κατάσταση 'Ροζιτομανίας', ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης συνέθεσε την οπερέτα *Ροζίτα*, το *Ελεύθερον Βήμα* τη δημοσίευσε σε επιφυλλίδα, φυλλάδια της *Ροζίτας* κυκλοφορούσαν και γίνονταν ανάρπαστα. Αυτοκίνητα, μπαρ και ντάνσιγκ-κλαμπ «ωνομάστησαν Ροζίτες και εμφανίσθηκαν ακόμα και κάλτσες μάρκας ... Ροζίτα». <sup>423</sup> Μέσα σ' ένα τέτοιο κύκλωμα, δεν διαφήμιζε πλέον μόνον ο Τύπος το σινεμά αλλά και το αντίθετο. <sup>424</sup>



**Εικόνα 63.** Το λαϊκό σινεμά Αστήρ, υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του Λευτέρη Σκλάβου στα Λιπάσματα της Δραπετσώνας.

Πηγή: <http://www.koutouzis.gr/drapetsonitika.htm>

<sup>423</sup> «Πεννιές», ό. π. Σε προϊόντα μαζικής κατανάλωσης ο συγχρονισμός είναι κορυφαίας σημασίας. Την εποχή που προβαλλόταν η *Μαζούρκα* (*Mazurka*, 1935) του Βίλλυ Φορστ με την Πόλα Νέγκρι, το *Διάβασέ με* κυκλοφορούσε «με ολόκληρον το κινηματογραφικόν αριστούργημα [...] που ξετρελλαίνει εις τέσσαρας συνεχείς εβδομάδας τους Αθηναίους» και που προβαλλόταν πλέον στον Πειραιά και στην Κοκκινιά («Μαζούρκα», *Θάρρος*, 1 Φεβ. 1936).

<sup>424</sup> «Στους κινηματογράφους προεβλήθησαν φωτεινές ρεκλάμες για το φύλλο μας», ανακοίνωνε περιχαρής η εφημερίδα *Νέα Κοκκινιά* (Π. Ναλέος, «Πεννιές», 17 Αυγ. 1930).

Ως γνωστόν, τα κεντρικά σινεμά της πρωτεύουσας συχνά διακοσμούσαν με εντυπωσιακό τρόπο την είσοδό τους σύμφωνα με την υπόθεση του έργου που πρόβαλλαν. Οι συνοικιακοί κινηματογράφοι προσπαθούσαν να ανταποκριθούν με κάθε πρόσφορο μέσο.<sup>425</sup> Ο ιδιοκτήτης του Αστέρα στα Λιπάσματα Δραπετσώνας που δεν είχε, βέβαια, δυνατότητες τέτοιου είδους, όταν πρόβαλε την ταινία *Ο Μήτρος και η Μάρω*, «βρήκε δυο νέους, τους έντυσε τσολιάδες και τους έστησε μπροστά στην είσοδο του κινηματογράφου» (εικ. 63 και Θεοδοσίου 2022: 27). Αξίζει ίσως να αναφερθεί ότι ήταν «ταινία ομιλούσα ελληνιστί αλλά γερμανικής παραγωγής» (*Blutsbrüder*, 1935), γυρισμένη στη Βοσνία.<sup>426</sup>

Υπήρχαν, πάντως, και πιο ευσυνείδητες προσπάθειες προώθησης των κινηματογραφικών προϊόντων από τους επιχειρηματίες της περιοχής. Το Μάρτη του 1928 ο Ήλιος στην Κοκκινιά πρόβαλε «το πρώτον ελληνικόν έργον *Έρωσ και Κύματα* κατόπιν μεγάλων προετοιμασιών και πολυδαπάνου διαφημίσεως».<sup>427</sup> Τα Χριστούγεννα του 1932, η διεύθυνση του μεγάλου κοκκινιώτικου σινεμά Κρυστάλ διαφήμιζε στον το-

<sup>425</sup> «Κάποιος έξυπνος επιχειρηματίας συνοικιακού κινηματογράφου, του οποίου αι εργασίαι δεν επήγαιναν διόλου καλά», διαφήμισε μια ταινία στην οποία έπαιξε ο Γάλλος ηθοποιός Jean Angelo (1875-1933) αλλάζοντας την υπηκοότητά του: «θα εμφανισθή ως πρωταγωνιστής δια πρώτην φοράν εν Ελλάδι ο Έλλην ηθοποιός της οθόνης κ. Ιωάννης Αγγελίδης. [...] Και το κόλπο επέτυχε» («Μικρά αθηναϊκά», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΣΤ', αρ. 21, 23 Ιουν. 1929, σ. 9). Από ρεπορτάζ της *Βραδυλής* το 1925 πληροφορούμαστε ότι, «παραπλευρώς» του κινηματογράφου Ήλιος της Κοκκινιάς, «ένας άθλιος Σαρλώ χαμογελάει ωσάν να οικτείρη κι αυτός τον εαυτό του. Ο ατυχής θα ντρέπεται κι αυτός που παρουσιάζουν τόσο γελοίον». Δεν γνωρίζουμε όμως εάν επρόκειτο για διαφημιστικό μέσο του σινεμά ή για κάποιον πλανόδιο μιμητή του Τσάπλιν.

<sup>426</sup> Η υπόθεση αφορούσε την τιμή της αδελφής και εξελισσόταν σε αγροτικό περιβάλλον στη Βοσνία. Στη συνέχεια, όπως φαίνεται, ντουμπλαρίστηκε στα ελληνικά και προστέθηκαν ελληνικοί χοροί και ελληνικά τραγούδια από το ζεύγος Επιτροπάκη, βλ. Διαφημιστική καταχώρηση στην *Ακρόπολη* 19 Δεκ. 1936.

<sup>427</sup> Ν. Βροχίδης, «Κινηματογραφική εβδομάς. Εις τας επαρχίας. Πειραιεύς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ε', αρ. 13, 25 Μαρ. 1928, σ. 12.



πικό Τύπο λαχειοφόρο αγορά: «ένα Γραμμόφωνο αξίας 3.000 δραχ. το οποίον θα κληρώση με τον αριθμόν των εισιτηρίων άτινα θα καταναλωθούν».<sup>428</sup> Είναι χαρακτηριστικό ίσως ότι το 1935 διαφημιζόταν πλέον στον κοκκινιώτικο Τύπο η «Διαφημιστική οργάνωσις Αθηνά» που αναλάμβανε, μεταξύ άλλων, και διαφημίσεις σε κινηματογράφους.<sup>429</sup>

Η αίσθηση της προσφυγικής κοινότητας παρέμενε πάντως ζωντανή και ανάμεσα στο κινηματογραφικό κοινό. Όπως η Κοκκινιά είχε το θέατρό 'της' έτσι είχε και τους κινηματογράφους 'της', πολλοί εκ των οποίων, όπως είδαμε, ανήκαν σε ή διευθύνονταν από πρόσφυγες επιχειρηματίες. Η μόνη, αλλά πολύ σημαντική, διαφορά ήταν ότι η κινηματογραφική διασκέδαση αφορούσε την κατανάλωση έτοιμων εισαγόμενων προϊόντων που τα είχαν φαμπρικάρει και τα διακινούσαν παγκοσμίως μονάδες μαζικής παραγωγής, πολλές εκατοντάδες χιλιόμετρα μακριά από το συνοικισμό. Ακόμα κι όταν τα προϊόντα αναφέρονταν άμεσα στους πρόσφυγες, οι τελευταίοι αποτελούσαν (για να το θέσουμε λίγο καταχρηστικά) το κατεξοχήν target group του κοινού σύμφωνα με το marketing plan της εποχής. Το 1938, η ελληνική ταινία *Προσφυγοπούλα* (μια ταινία με καθαρά ερωτική υπόθεση που εκτυλίσσεται στην ελληνική επαρχία) ήταν η μεγάλη κυρίαρχος του τοπικού box-office και σημείωσε «άγριες πιέννες» όταν προβλήθηκε στον Απόλλωνα της Κοκκινιάς. «Άλλωστε», σημείωνε δημοσίευμα της τοπικής εφημερίδας,

όλα άγρια είναι στο έργο αυτό, άγριος ο κόσμος που έσπασε προθήκες και τζάμια για να εξασφαλίση μία θέσι. Περισσότερο δε κι από κάθε άλλη φορά, άγρια η πρωταγωνίστρια [Σοφία Βέμπο] με το χαώδες στόμα της. Και δικαιολογούμε απόλυτα την αγανάκτηση της... πραγματικής προσφυγοπούλας του συνοικισμού μας, η οποία ξέσπασε εναντίον του [σκηνοθέτη] Τογκό Μιζραχί. Που δεν

<sup>428</sup> [Διαφημιστική καταχώρηση] *Αναγέννησις*, 25 Δεκ. 1932.

<sup>429</sup> [Διαφημιστική καταχώρηση] *Εμπρός* (Κοκκινιάς), 13 Ιαν. 1935.



βρήκε να βάλει καμμιά ‘τση προκοπής’ και πρό-  
σβαλε ‘ούλες τση πρόσφυγες’.<sup>430</sup>

## Η ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗ ΝΕΟΛΑΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΣΙΝΕΜΑ

Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν η αγανάκτηση της «πραγματικής προσφυγοπούλας» που κατέκρινε τόσο οργισμένα την κινηματογραφική είχε εκδηλωθεί μέσα στην αίθουσα ή/και ‘κατόπιν εορτής’. Η αλήθεια είναι ότι στην προβολή ενός φιλμ η αντίδραση του κοινού ήταν τοποθετημένη εκ των πραγμάτων σε άλλη βάση. Παρά το γεγονός ότι σώζονται πολλές μαρτυρίες που αναφέρονται σε θεατές που θορυβούσαν ή απευθύνονταν στην οθόνη, επρόκειτο για μια διαφορετική κατάσταση: «Η ζωντανή παράσταση είναι μια διαδικασία στην οποία το κοινό είναι οργανικό της στοιχείο», σε αντίθεση με το φαμπρικαρισμένο, προϊόν μιας ταινίας ή ενός δίσκου γραμμοφώνου «που διανέμονται ως τετελεσμένα γεγονότα» (Butsch 2000: 9). Ουσιαστικά, η μόνη επιλογή της κοκκινιώτισσας προσφυγοπούλας θα ήταν να μην ξαναπατήσει το πόδι της σε ταινία του Μιζραχί ή της Βέμπο.

Η αλήθεια είναι όμως ότι παρόμοιες μαρτυρίες γύρω από την αντίδραση του κινηματογραφικού κοινού σπανίζουν. Αντίθετα, υπάρχουν δεκάδες ρεπορτάζ, χρονογραφήματα κι άλλα δημοσιεύματα του μεσοπολεμικού Τύπου που περιέγραφαν, ενίοτε με γραφικότητα και συνήθως πιο ζοφερά, το πρόβλημα της επίδρασης του σινεμά στη νεολαία: ένα κοινό αποτελούμενο από νεαρούς εργάτες, άνεργους αλλά και μαθητές που εγκατέλειπαν εν εξάλλω τα θρανία τους για να τρέξουν στις αγαπημένες τους περιπετειώδεις ταινίες. Σκασιαρχείο «στο Ροζικλαίρ, στο Αθηναϊκό, στο Ελλάς, κάτι σινεμά, που αρχίζανε την προβολή από το πρωί. Παίζανε δυο ταινίες, κατά κανόνα γκαγκστερικές» (Φωτόπουλος 1984: 31-32). Σε σχέση

<sup>430</sup> Π-Ναλέος, «Πεννιές», *Αναγέννησις*, 30 Νοε. 1938.

με τους θεατές του θεάτρου, το κέντρο βάρους μετατοπιζόταν από ένα κοινό που αντιδρά (κόσμια ή μη) κατά τη διάρκεια μιας παράστασης, σ' ένα κοινό που υφίσταται μια (επιζήμια συνήθως) επίδραση από την προβολή μιας ταινίας. Όπως στο αμερικάνικο παράδειγμα, στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, ο δημόσιος λόγος εστιάζει τώρα

από την συμπεριφορά του κοινού σε μια ανησυχία για το περιεχόμενο των ταινιών και τις επιδράσεις τους πάνω στο κοινό ειδικά το νεανικό. Η προσοχή πλέον μετατοπίζεται από το χώρο στο έργο, από τις επιπτώσεις ενός επικίνδυνου λαϊκού πλήθους στις επιπτώσεις των επικίνδυνων μηνυμάτων της μαζικής τέχνης του σινεμά στο λαϊκό πλήθος. Το ενδιαφέρον για το τι έκανε το κοινό το διαδέχτηκε ένα ενδιαφέρον για το τι γίνεται στο κοινό· ή για να είμαστε πιο ακριβείς, για το τι μαθαίνει το κοινό κατά την διασκέδαση του το οποίο δεν έπρεπε να μάθει (Butsch 2000: 9).

Οι παραπάνω διαπιστώσεις δεν αναιρούν το γεγονός ότι υπήρχαν θορυβώδεις εκδηλώσεις από τους Πειραιώτες θεατές του κινηματογράφου. Κάθε άλλο. Η πρώτη κινηματογραφική εμπειρία του Κοκκινιώτη πρόσφυγα Σίμου Μιχαηλίδη (γεν. Άδανα, 1915) ήταν το 1923 στον Πειραιά, την εποχή που ακόμα φιλοξενούνταν με την οικογένειά του σε συγγενείς στα Ταμπούρια. Ο οκτάχρονος Σίμος, λοιπόν, μαζί με το μεγάλο αδελφό του (15 ετών) και τον ξάδερφό του (11 ετών) πήγαν στο λαϊκό κινηματογράφο Ηλύσια της οδού Φίλωνος:

Τα Ηλύσια αρχίζανε την προβολή από το πρωί. Προτού ξεκινήσουμε μας γέμισαν μια κατσαρόλα μακαρόνια, ψωμί, ελιές κ.λπ. για να τα φάμε όταν πεινάσουμε μια και η παραμονή μας εκεί θα ήταν με τις ώρες. Κόψαμε εισιτήριο φθηνό για γαλαρία. Το πάτωμα σανίδια. Μόλις μπήκαμε στο σκοτάδι τρομάξαμε να βρούμε θέση για να κάτσουμε και οι τρεις. Έπαιζε όπως ήταν γνωστό έργο καουμποϊστικό με πρωταγωνιστές τον Τζακ Φιλέα και λίγο με τον Αρταχορ από προηγούμε-

νη συνέχεια. Όταν ο Τζακ Φιλέας εμφανιζότανε με το άλογό του στην οθόνη να κυνηγάει τους δεκάδες συμμορίτες που του είχαν πάρει το κορίτσι γινόταν πανζουρλισμός, χαλούσε ο κόσμος, φωνές, ποδοπατήματα λες και θα γκρεμιζόταν το πατάρι κι έπρεπε να φωνάζεις για να μην παρεξηγηθείς πως ήσουν με τους συμμορίτες. ‘Φωνάζετε ρεεε!...’. Είχε προηγηθεί κάποιο διάλειμμα και φάγαμε τα μακαρόνια. Ξαφνικά δεν αισθανόμουνα καλά, πες το σκοτάδι, πες οι φωνές, η σκόνη που σήκωναν τα χτυπήματα των ποδιών ή ότι έμπαινα για πρώτη φορά σε τέτοιο περιβάλλον, ζαλίστηκα. Με παίρνουν και με κατεβάζουν κάτω. Κάνω εμετό κι αφού κάπως συνήλθα, με αφήνουν εκεί και μου λένε: ‘κάτσε δω και μην πας πουθενά έως έλθουμε’. Κι έτρεξαν να προλάβουν το παλληκαράκι να δουν πως θα ‘σωνε το κορίτσι του (1993: 77).

Θα πρέπει, βεβαίως, να λάβουμε υπόψη ότι τα παραπάνω γεγονότα συνέβησαν σε λαϊκό σινεμά του λιμανιού και όχι σε συνοικιακό σινεμά προσφυγικής γειτονιάς. Το τελευταίο ήταν λαϊκό αλλά με διαφορετική σύσταση: «Λάβετε την ανάμιξι ... θεατών!», όπως πρότεινε το περιοδικό *Σινεμά*, δηλαδή: «50% Πάνθεον, 30% Ροζικλαίρ και 20% Αθηναϊκόν και... έχετε το θεάμον κοινόν».<sup>431</sup> Ο Τύπος ήταν εξαιρετικά φειδωλός σε πληροφορίες για τις αντιδράσεις του κινηματογραφικού κοινού του προσφυγικού Πειραιά. Οι λιγοστές αναφορές δεν κάνουν λόγο για κάποια ασυνήθιστη καζούρα ή επιδοκιμασία – πέρα από σφυρίγματα ή διαμαρτυρίες που ακούγονταν για τα τεχνικά προβλήματα της προβολής. Περιπτώσεις σαν εκείνη των επεισοδιακών εγκαινίων του Σαλόν-Ιντεάλ στην Αγία-Σοφία (1926) που έφτασαν μέχρι τις στήλες του Τύπου πρέπει να ήταν μάλλον σπάνιες.<sup>432</sup>

<sup>431</sup> «Μια ματιά στους προσφυγικούς κινηματογράφους», τχ. 4 (15 Μαρ. 1932), σ. 5.

<sup>432</sup> «Μία μόνον σκιά πόλισμαν είνε αρκετή δια την κοσμιότητα των θεατών οι οποίοι αρέσκονται εις φωνάς και άλλα παρόμοια», σχολίαζε ο *Κινηματογρα-*

Ούτως ή άλλως, με την έλευση του ομιλούντος λίγα χρόνια αργότερα επικράτησε σταδιακά μια κοσμιώτερη συμπεριφορά. Ο Μιχαηλίδης, αν και θα πρέπει να ήταν πλέον 18 ετών, δεν ήταν ικανοποιημένος με την παραπάνω εξέλιξη: «Αργότερα φτάσαμε στην εξέλιξη ομιλούσα και άδουσα. Δεν μας άρεσε και πολύ. Γιατί μας 'έκοψαν το βήχα'. Δεν μπορούσες να εκδηλωθείς. Να φωνάξεις, να συμπαρασταθείς στο παλλικαράκι είτε Αρτακόρ λεγότανε είτε Φιλέας, είτε Μπούφαλο Μπιλ. Χρειαζότανε απόλυτη ησυχία. Μας έκαναν τον κινηματογράφο εκκλησία» (1993: 78). Στα θερινά σινεμά η θέαση, βέβαια, ήταν πιο χαλαρή: «την προσοχή την αποσπούσε ή κάποιο αστέρι τ' ουρανού, ή η φωνή του μικρού καπνοπώλου, ή ο δίσκος του γκαρσονιού που στριφογύριζε πάνω απ' τα κεφάλια των θεατών εν ώρα προβολής του έργου!». <sup>433</sup>

Στα χρόνια της 4ης Αυγούστου η τάξη και η 'εκκλησιαστική' ησυχία φαίνεται πως είχαν επιβληθεί παντού. Τον Οκτώβρη του 1936, το *Νέον Βήμα* κατηγορούσε στυγνά τους διευθυντές των κινηματογράφων της Κοκκινιάς για ασυδοσία: «Παρά τας ρητάς Αστυνομικές διατάξεις, [...] επιτρέπουν ουχί μόνον τον ασφυκτικόν συνωστισμόν, ιδίως κατά τας Κυριακάς, αλλά δέχονται το κάπνισμα καθώς και τας ασχημίας διαφόρων υπόπτων υποκειμένων». <sup>434</sup> Για κάποιους άλλους, πάντως, η παρακολούθηση «υπόπτων υποκειμένων» είχε τότε διαφορετική σημασία και στόχευση. Οι χαφιέδες του καθεστώτος κυκλοφορούσαν παντού: «μέσα στα καφενεία, στις αίθουσες των συλλόγων και των κινηματογράφων, στις πλατείες, στις στράτες και μέσα στις εκκλησίες ακόμα» (Κρομμύδας 1986: 53). Συντονισμένος με την ιδεολογική συμμόρφωση και αστυνόμηση του κοινού ήταν φυσικά και ο τοπικός Τύπος. Μόλις λίγους μήνες αφότου το *Νέον Βήμα* είχε καταγγείλει τους διευθυντές των κινηματογράφων, δια-

---

φικός Αστήρ (Έτος Γ', τχ. 10, 7 Μαρ. 1926, σ. 5-6).

<sup>433</sup> Ν. Γεωργάκαλος, «Απ' τη ζωή. Ώρες συγκινήσεως», *Νέοι Καιροί*, 6 Οκτ. 1937.

<sup>434</sup> «Τα χάλια των κινηματογράφων», 21 Οκτ. 1936.

πίστωνε ότι για πρώτη φορά τα σινεμά της Κοκκινιάς γνώρισαν

τοιαύτην τάξιν, ήτις οφείλεται εις τας εγνωσμένας προσπαθείας του Διοικητού του Ε΄ Αστυνομικού Τμήματος. Ελπίζομεν ότι ο κ. Κορωνάκος θα διατάξη αφ΄ ενός την συστηματικωτέραν παρακολούθησιν, ιδίως των ασυνειδήτων εκείνων πολιτών, οίτινες παρά τας συστάσεις τόσον των Αστυνομικών οργάνων όσον και των Διευθυντών των Κινηματογράφων, εξακολουθούν το κάπνισμα, αφ΄ ετέρου δε τους ιδιοκτήτας των Κινηματογράφων να κατασκευάσουν ειδικά Καπνιστήρια.<sup>435</sup>

## ΕΚΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΕΝΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΙ

Το τραγικό δυστύχημα στον αθηναϊκό κινηματογράφο Πανοράμα το 1924 που άφησε πίσω του 27 νεκρούς και δεκάδες τραυματίες αποτέλεσε ένα μακάβριο ορόσημο για τη λήψη απαραίτητων μέτρων ασφαλείας (περιορισμός θέσεων, προσθήκη διαδρόμων, έξοδοι κινδύνου, πυρασφάλεια κ.λπ.).<sup>436</sup> Έκτοτε, σταδιακά, οι κινηματογράφοι της χώρας υποχρεώθηκαν να τηρούν κάποια μέτρα. Γνωρίζουμε ότι το 1930 η Αστυνομία του Πειραιά διέταξε το προσωρινό κλείσιμο του Χάι-Λάιφ στον Πειραιά και του Αστήρ στη Δραπετσώνα επειδή οι διευθύνσεις τους δεν συμμορφώθηκαν «προς τα υποδειχθείσας υπό της επιτροπής διαρρυθμίσεις».<sup>437</sup> Λίγα χρόνια αργότερα, πληροφορούμαστε ότι είχαν εφοδιαστεί με πυρο-

<sup>435</sup> «Δια πρώτην», *Νέον Βήμα*, 20 Μαρ. 1937. Παράπονα την κατάσταση στα καπνιστήρια βλ. *Αναγέννησις*, 2 Ιαν. 1938.

<sup>436</sup> Βλ. ενδεικτικά, «Το δράμα του Πανοράματος. Τραγωδία από ένα πανικό», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Α΄, τχ. 19, 26 Οκτ. 1924, σ. 5-7 και «Το χθεσινόν τραγικόν δυστύχημα εις τον κινηματογράφον του σταθμού Λαυρίου», *Εθνική φωνή*, 20 Οκτ. 1924.

<sup>437</sup> «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ζ΄, τχ. 36, 14 Δεκ. 1930, σ. 12.

σβεσθήρες Rex οι λαϊκοί κινηματογράφοι του Πειραιά Φως και Ηλύσια καθώς και οι συνοικιακοί Αστήρ (Δραπετσώνας) και Εκλαίρ, Αλκαζάρ και Απόλλων (Κοκκινιάς).<sup>438</sup>

Πέρα από τα μέτρα ασφαλείας, παρατηρείται συνολικότερος εκσυγχρονισμός των αιθουσών, ο οποίος συνδεόταν τόσο με την εύρυθμη λειτουργία όσο και με τον ευπρεπισμό τους. Το 1927 το σινεμά Ήλιος μπορούσε να περηφανεύεται επειδή διατηρούσε τη μηχανή προβολής του «εν καλή καταστάσει εις τρόπον ώστε να μη δίδει ουδέποτε αφορμήν διαμαρτυριών εις τους θεατάς»<sup>439</sup>. Αλλά και στο Εκλαίρ οι ταινίες προβάλλονταν «με απόλυτον σταθερότητα»· επιπλέον, η αίθουσά του ήταν ευρύχωρη «με καθίσματα καινούργη ανοιγοκλειόμενα και με υπερών επίσης άριστα διαρρυθμισμένον». Όπως εκτιμούσε ο ρεπόρτερ του *Κινηματογραφικού Αστέρου* «εμπορεί να παραβληθῆ με τα καλλίτερα κινηματοθέατρα του Πειραιώς».<sup>440</sup> Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στα κοκκινιώτικα σινεμά γινόταν και με κριτήριο τον εξωραϊσμό των αιθουσών τους. Το 1928 «ο κ. Μποζατζίδης δεν εφείσθη θυσιών όπως ανακαινίση τελείως τα καθίσματα της αιθούσης του προσθέσας και ορχήστραν εκ δύο οργάνων εις τας κυριωτέρας ώρας».<sup>441</sup>

Ο εκσυγχρονισμός των αιθουσών εντατικοποιήθηκε μετά την οικονομική ύφεση και την καθιέρωση του ομιλούντος. Το 1934 διαφημιζόταν πλέον στον τοπικό *Ταχυδρόμο*, ότι η αίθουσα του Κρυστάλ θερμαινόταν (24 Ιαν.)· την ίδια περίπου εποχή, οι κινηματογράφοι του συνοικισμού προσέλαβαν «ταξιθετρίας» και, γενικότερα, άρχισαν «ν' αποκτούν κάποιαν τάξιν και ευπρέπειαν» με «την καθιέρωσιν ωρών ενάρξεως

<sup>438</sup> Διαφημιστική καταχώρηση, *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΙΔ', τχ. 15, 12 Σεπ. 1937, σ. 19.

<sup>439</sup> «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών Αθηνών-Πειραιώς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Δ', αρ. 20, 29 Μαΐου 1927, σ. 10.

<sup>440</sup> «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών», ό. π.

<sup>441</sup> Ν. Βροχίδης, «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ε', αρ. 13, 25 Μαρ. 1928, σ. 12.

των παραστάσεων».<sup>442</sup> Οι νέοι κινηματογράφοι που δημιουργήθηκαν στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930, όπως ο χειμερινός Απόλλων (1935) και ο θερινός Βαλκάνια (1937) χαρακτηρίζονταν από μεγαλύτερη χωρητικότητα, άνεση και πολυτέλεια. Έτσι, ανάγκαζαν τους παλαιότερους σε ανακαινίσεις.<sup>443</sup> Το απόγειο όλων αυτών των ζυμώσεων ήταν αναμφισβήτητα ο κινηματογράφος Ορφεύς, που άνοιξε τις πύλες του στο κοινό τα Χριστούγεννα του 1937. Ένα σχεδόν χρόνο αργότερα, η τοπική εφημερίδα *Αναγέννησις* σχολίαζε:

Η ύπαρξις και λειτουργία ενός Κινηματογράφου ως είναι ο Ορφεύς εις την πόλιν μας είναι πράγματι μια ένδειξις σοβαράς εξελίξεως και αληθινού πολιτισμού. Η εν γένει εσωτερική διαρρυθμισις των αιθουσών, η ιδιαιτέρα αίθουσα ωραίου καπνιστηρίου, η επίπλωσις, η θέρμανσις δια καλοριφέρ και τέλος τα παιζόμενα συνεχώς εκλεκτά κινηματογραφικά έργα, δεν ήτο δυνατόν παρά να προκαλέσουν αμέριστον την προσοχήν του κοινού της Νέας Κοκκινιάς, το οποίον, περιέβαλε δια της μεγάλης εκτιμήσεώς του τον καλλιτεχνικόν αυτόν ναόν από της πρώτης ημέρας της ιδρύσεώς του! Και πολύ δικαίως.<sup>444</sup>

Από μια άποψη επρόκειτο όντως για την ολοκλήρωση μιας πορείας εκσυγχρονισμού, που ξεκίνησε μέσα από αυτοσχέδιες και δυσώδεις αίθουσες, όπως εκείνη της Αλάμπρας· αλλά και από μια εποχή που οι βουβές ταινίες προβάλλονταν ακόμα ως τμήμα ενός ευρύτερου λαϊκού θεάματος ποικιλιών. Η καλλιτεχνική εμπειρία που πρόσφερε ο ομιλών κινηματογράφος μετέφερε με πολύ πιο δραστικό και αποτελεσματικό τρόπο τους θεατές από «τα φοβερά κελιά της βιοπάλης»

<sup>442</sup> Κεντρί, «Πεννιές», *Ταχυδρόμος*, 1 Φεβ. 1934.

<sup>443</sup> «Συμπλήρωσις στοιχειώδους ελλείψεως εις την πόλιν μας», *Νέον Βήμα*, 10 Νοε. 1935.

<sup>444</sup> «Ο Ορφεύς», *Αναγέννησις*, 30 Νοε. 1938.



στους τόπους της «φαντασιακής αποδράσεως».<sup>445</sup> Ήδη από την εποχή του βουβού, οι μεγάλες κινηματογραφικές εταιρείες παραγωγής και διανομής – η Σινέ-Οριάν, η Παραμάουντ, η Πατέ, η Γκωμόν – μύθισαν το προσφυγικό κοινό στη ‘μαγική’ τεχνική της απόδρασης που το ανακούφιζε κάπως από την ανυπόφορη πραγματικότητα στην οποία ‘ξύπνησε’ μετά το 1922. «Σαν αποδημητικά πουλιά», σχολίαζε ο Κινηματογραφικός Αστήρ, «ένας-ένας επιστρέφουν εις τας Αθήνας οι διάφοροι αντιπρόσωποι των μεγάλων αθηναϊκών κινηματογραφικών επιχειρήσεων και οι αντιπρόσωποι των Ευρωπαϊκών κινηματογραφικών εταιριών. Καθένας των μας κομίζει από τα ευρωπαϊκά κέντρα και από έναν κόσμο ευτυχίας».<sup>446</sup> Με τις ‘αποδράσεις’ των προσφύγων του Πειραιά σ’ αυτούς τους ευτυχισμένους κόσμους θα επιχειρήσουμε να εξοικειωθούμε κάπως στο κεφάλαιο που ακολουθεί.



**Εικόνα 64.** Η διαπαιδαγώγηση του προσφυγικού κοινού. Ορφανά προσφυγόπουλα συνοδευμένα από υπαλλήλους της Near East Relief έξω από το σινεμά Πάνθεον (Αθήνα). Πηγή: Αρχείο EPT – Συλλογή Πέτρου Πουλίδη.

<sup>445</sup> «Η κωμωδία των αισθημάτων», *Νέοι Καιροί*, 16 Μαΐου 1935.

<sup>446</sup> «Κινηματογραφική εβδομάδα», *Έτος Α΄*, τχ. 14, 21 Σεπ. 1924, σ. 4.



# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10

---

**Η κινηματογραφική  
διασκέδαση**

## ΤΟ ΧΟΛΥΓΟΥΝΤ ΣΤΟΝ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟ ΠΕΙΡΑΙΑ

«**Η** Ελλάδα είναι μια μικρή Κούβα δια την Αμερική». Αυτή την άποψη διατύπωσε το 1925 ο εμπορικός ακόλουθος της πρεσβείας των Η.Π.Α. στην Αθήνα Ρέυ Οβίντ Χωλ.<sup>447</sup> Σε διάλεξη που έδωσε στο Σικάγο με θέμα τις ελληνοαμερικανικές εμπορικές σχέσεις, ο διπλωμάτης μίλησε για την Ούλεν, για τα αποξηραντικά έργα της Μακεδονίας καθώς και περί «των αμερικανικών κινηματογραφικών ταινιών εν Ελλάδι».<sup>448</sup> Την ίδια περίοδο, ο Σ. Στεφανίδης, διευθυντής του πρακτορείου της Παραμάουντ στα Βαλκάνια, ξεδίπλωνε σε συνέντευξή του τα επιχειρηματικά του σχέδια.<sup>449</sup> Εταιρείες και πρακτορεία τους στη ΝΑ Ευρώπη υπήρχαν, φυσικά, και πριν από τα μέσα της δεκαετίας του 1920, όμως, μετά την ίδρυση των νέων πρακτορείων των κινηματογραφικών κολοσσών (Paramount, UFA, Fox Film Corporation κ.λπ.) ο ανταγωνισμός μπήκε σε άλλες βάσεις με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα εκείνον ανάμεσα στη Fanamet και την Triangel.

Το 1924 η Σινέ Οριάν προμήθευε με ταινίες τον Ήλιο της Κοκκινιάς, τον πρώτο κινηματογράφο που άνοιξε σε προσφυγικό συνοικισμό του Πειραιά. Η ίδια εταιρεία προμήθευε πάνω από το 50% των έργων που διανεμόνταν στην επαρχία.<sup>450</sup> Δυο χρόνια αργότερα όμως ο κινηματογράφος του Μπο-

<sup>447</sup> «Ο εν Αθήναις αμερικανός εμπορικός ακόλουθος περί των αμερικανικών κινηματογραφικών ταινιών εις την Ελλάδα», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Β', τχ. 44, 29 Νοε. 1925, σ. 6. Ο Ray Ovid Hall διετέλεσε Επίτροπος Εμπορίου στην Πρεσβεία των Η.Π.Α. στην Αθήνα (1922-25) και στις 28 Φεβ. 1925 διορίστηκε Εμπορικός Ακόλουθός της (Commercial Attaché). Σύντομο βιογραφικό του μπορεί να βρει κανείς στο *Biographic Register of the Department of State*, Government Printing Office, Washington January 1 (1925), σ. 134 (διαθέσιμο ως ebook).

<sup>448</sup> «Ο εν Αθήναις αμερικανός εμπορικός ακόλουθος», ό. π.

<sup>449</sup> Σονάδ Σηνωδιλήμ, «Ενδιαφέρουσα συνέντευξις με τον διευθυντήν της Paramount κον Σ. Στεφανίδην», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Β', τχ. 42, 15 Νοε. 1925, σ. 2-5.

<sup>450</sup> *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Α', τχ. 13, 7 Σεπ. 1924, σ. 30 και Έτος Γ', τχ. 15, 11 Απρ. 1926, σ. 14-15.

ζατζίδη πρόβαλε ως επί το πλείστο ταινίες της Παραμάουντ και της Αμερικαν Φιλμ και από το 1927 ταινίες της Τριάνγκλ.<sup>451</sup> Το παράδειγμα αποτυπώνει, ευκρινώς πιστεύω, τις ανακατατάξεις στην αγορά διασκέδασης· και καθιστά ενδεχομένως κάπως πιο καθαρή τη σύνδεση ανάμεσα στις ζωές των προσφύγων του Πειραιά με ορισμένες μεγάλες επενδυτικές αποφάσεις που παίρνονταν στο Σικάγο ή στην Καλιφόρνια. Πέρα από τα κέρδη εταιρειών και διανομών, οι παραπάνω αποφάσεις είχαν σοβαρές επιπτώσεις στον τρόπο ζωής των προσφύγων. Το κεφάλαιο αυτό επιχειρεί μια πρώτη, εντελώς εισαγωγική, απόπειρα χαρτογράφησης αυτού ακριβώς του ζητήματος.

\*\*\*

Έπειτα από τις ανατροπές που δημιούργησε ο ηχητικός και ο ομιλών κινηματογράφος, ένα νέο καθεστώς είχε λίγο-πολύ διαμορφωθεί και στον Πειραιά. Είναι χαρακτηριστικό της δυναμικής που είχε η αγορά των προσφυγικών του συνοικισμών ότι σημαντικοί επιχειρηματίες του κλάδου άρχισαν να επενδύουν στην Κοκκινιά τα κεφάλαιά τους. Η αλήθεια είναι ότι ο Ήλιος δεν κατόρθωσε να ανακάμψει ποτέ από την άφιξη του ομιλούντος στον συνοικισμό και έδωσε άδοξα στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Στη θέση του όμως ανεγέρθηκε ο πολυτελής Απόλλων του οποίου την εκμετάλλευση ανέλαβε το 1935 ο Απόλλων Μαγκλής· ο διευθυντής της μεγάλης εταιρείας διανομής Ελληνική Κινηματογραφική Ένωσις, στην οποία ανήκαν επίσης οι αθηναϊκοί κεντρικοί κινηματογράφοι Τιτάνια, Σπλέντιτ και Απόλλων. Οι όροι του ανταγωνισμού

<sup>451</sup> Το ζήτημα απαιτεί ειδική μελέτη. Η πρώτη εντύπωση, πάντως, δείχνει ότι, έως το 1925 περίπου, η γαλλική κινηματογραφική παραγωγή (Σινέ-Οριάν, Πατέ, Γκωμον) και λιγότερο η γερμανική (Ούφα) έλεγχαν ένα μεγάλο κομμάτι της διανομής στην Ελλάδα. Από τα μέσα της δεκαετίας ωστόσο σημειώνεται η μαζική εισβολή των αμερικανικών εταιρειών, που στα επόμενα χρόνια θα αποκτήσει χαρακτηριστικά επέλασης στην ελληνική πελατεία. Την ίδια εποχή ο Κινηματογραφικός Αστήρ δεν θα έχει πλέον τον υπότιτλο «Εβδομαδιαία Ελληνογαλλική Κινηματογραφική Επιθεώρησης».

είχαν επιβάλει ως αυτονόητο, βέβαια, το ότι στον κοκκινιώτικο Απόλλωνα θα προβάλλονταν «αποκλειστικώς αι ταινίαι της Ελλην. Κινημ. Ενώσεως». Επίσης, ο μεγαλοεπιχειρηματίας Δ. Σκούρας, την άνοιξη του 1938, νοίκιασε τον Ορφέα της Κοκκινιάς για να τον «εκμεταλλευθή δια λογαριασμό του από της προσεχούς χειμερινής περιόδου».<sup>452</sup>

Με βάση τα διαθέσιμα στοιχεία, η παρούσα έρευνα προχώρησε στη σύνταξη ενός ημερολογίου κινηματογραφικών προβολών του προσφυγικού Πειραιά στο Μεσοπόλεμο, που αποτελείται από 3 χιλιάδες περίπου καταχωρήσεις. Η εικόνα που προκύπτει, ωστόσο, έως το 1934 είναι πολύ προβληματική για να εξάγει κανείς έστω και στοιχειωδώς αξιόπιστα συμπεράσματα. Καθώς τα δεδομένα προέρχονται κυρίως από τον τοπικό Τύπο (που, όπως είδαμε, σίζεται πολύ αποσπασματικά) και από κινηματογραφικά περιοδικά (που άλλοτε καλύπτουν συστηματικά την κίνηση της περιοχής κι άλλοτε την αγνοούν παντελώς) εμφανίζονται σοβαρά κενά και μεγάλες διακυμάνσεις από χρονιά σε χρονιά. Με λίγα λόγια, για το σύνολο του ημερολογίου προβολών από το 1926 έως το 1940 μπορούν, ενδεχομένως, να αντληθούν πληροφορίες για επιμέρους ζητήματα αλλά δεν μπορεί να αρθρωθεί κάποιου είδους δείγμα για τις δικές μας ανάγκες. Η παραπάνω εικόνα αλλάζει, εντελώς ξαφνικά, με την έναρξη της χειμερινής σαιζόν του 1935/36. Συγκεκριμένα, από τον Οκτώβρη του 1935 έως την είσοδο της χώρας στον Πόλεμο, οι πιο 'ευπρόσωποι' συνοικιακοί κινηματογράφοι του Πειραιά καταχωρούνταν καθημερινά στις στήλες δημοσίων θεαμάτων των αθηναϊκών εφημερίδων. Αυτή η αλλαγή επέτρεψε να δημιουργηθεί ένα, σχετικά αξιόπιστο, δείγμα για μελέτη: μια ηλεκτρονική βάση δεδομένων με τις ταινίες που προβλήθηκαν κατά την

<sup>452</sup> Ο Σκούρας την ίδια εποχή είχε προχωρήσει στην ενοικίαση του Παλλάς και του Πατέ Θεσσαλονίκης. Ο Σκούρας πεθαίνει τον Αύγουστο του 1938. «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος ΙΕ', αρ. 10, 29 Μαΐου 1938, σ. 20.

πενταετία 28/10/1935 – 28/10/1940.<sup>453</sup> Η βάση παρουσιάζει, βέβαια, όλα εκείνα τα προβλήματα που καθιστούν αδύνατη την εξαγωγή ‘αντικειμενικών’ συμπερασμάτων στην επιστήμη της ιστορίας.<sup>454</sup> Ωστόσο, το δείγμα της περιόδου 1935-40, παρά τα κενά και τα προβλήματα μπορεί να αξιοποιηθεί για τις ανάγκες αυτής της μελέτης (και, κυρίως, για τις ερευνητικές ανάγκες της επιστημονικής κοινότητας. Συγκεκριμένα, για το παραπάνω διάστημα έχουμε 2.159 καταχωρήσεις 1085 τίτλων ταινιών που αντιστοιχούν σε 9.620 ημέρες προβολής κατανεμημένες ως εξής:

Έτος	28/10 – 31/12/1935	1936	1937	1939	1/1 – 28/10/1940
Ημέρες προβολών	342	988	1651	2297	2028

**Πίνακας 11.** Ημέρες κινηματογραφικών προβολών κατά έτος στον προσφυγικό Πειραιά.<sup>455</sup>

Ο Πίνακας 11 επιβεβαιώνει καταρχάς δύο δεδομένα στα οποία έχουμε ήδη αναφερθεί: αφενός τη θεαματική άνοδο της κινηματογραφικής διασκέδασης το 1937 (αύξηση 59,8%) και ακόμα περισσότερο το 1938 (αύξηση 71,3%) – το οποίο

<sup>453</sup> Η βάση δεδομένων θα αναρτηθεί στην ιστοσελίδα του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας. Στην ίδια ιστοσελίδα θα αναρτηθούν επίσης το Ημερολόγιο Παραστάσεων καθώς και το πλήρες ημερολόγιο προβολών όταν ολοκληρωθεί η επεξεργασία του.

<sup>454</sup> Για το θέμα βλ. Popper 2005: 62, 73, 91-93.

<sup>455</sup> Αντί να μετράμε πόσες ημέρες προβλήθηκε μια ταινία, θα ήταν ορθότερο, φυσικά, να υιοθετούσαμε ως μονάδα μέτρησης τον αριθμό των προβολών που πραγματοποίησε μια ταινία. Δυστυχώς, όμως, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πόσες προβολές έκανε κάθε κινηματογράφος καθημερινά. Όπως καταλαβαίνει κανείς, ο πραγματικός αριθμός των προβολών είναι πολλαπλάσιος των αριθμών που δίνονται στον παραπάνω πίνακα. Καθώς όμως έπρεπε να υιοθετήσουμε μία ενιαία μονάδα, καταλήξαμε αναγκαστικά να μετράμε το πόσες ημέρες κράτησε μια ταινία στο πρόγραμμα κάθε κινηματογράφου. Τέλος, το 1935 αφορά στο διάστημα 28/10-31/12 ενώ το 1940 το διάστημα 1/1-28/10.



αποτελεί και έτος αιχμής· και, αφετέρου, την αναχαίτιση της παραπάνω ανοδικής πορείας λόγω των επιπτώσεων του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην κινηματογραφική βιομηχανία τα έτη 1939 και 1940. Ωστόσο, μια λεπτομερέστερη ανάλυση των δεδομένων αναδεικνύει περισσότερες τάσεις.

## ΟΙ ΧΩΡΕΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΤΑΙΡΕΙΕΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ

Η κατανόηση της λειτουργίας της προσφυγικής κινηματογραφικής αγοράς συνδέεται αναπόφευκτα με τις επιλογές τόσο των εταιρειών διανομής όσο και των αιθουσαρχών ή/και των διευθυντών τους: ο Μποζατζίδης πρόβαλε τις παραγωγές της Triangle στον Ήλιο ή, αργότερα, ο Μαγκλής προωθούσε στον Απόλλωνα τις ταινίες που πρακτορευόταν η Ελληνική Κινηματογραφική Ένωσις. Και οι δυο τους, πάντως, τροχοδρομούσαν πάνω στις ράγες που είχαν στήσει οι ξένες εταιρείες παραγωγής και διανομής.<sup>456</sup> Όσο δεν διαθέτουμε μια επιστημονικά έγκυρη εικόνα για τα παραπάνω επιχειρηματικά δίκτυα δεν μπορούμε να προχωρήσουμε πολύ την ανάλυσή μας. Νομιμοποιούμαστε όμως να καταγράψουμε παρατηρήσεις και να διατυπώσουμε υποθέσεις.

Η ρήση του Gomery ότι στο Μεσοπόλεμο «ο κινηματογραφικός κόσμος ήταν μία αμερικανική υπόθεση» ίσχυε και στις προσφυγικές γειτονιές του Πειραιά (2011: 64). Αυτό, τουλάχιστον, αποτυπώνει ο Πίνακας 12. Πάνω από τις μισές ταινίες που έβλεπε η Κοκκινιά, το Κουτσουκάρι, τα Ταμπούρια, η Δραπετσώνα, η Αγιά-Σοφιά, η Παλιά Κοκκινιά και τα Καμίνια ήταν αμερικάνικες. Από τον ίδιο πίνακα πάντως προκύπτει επίσης ότι το σινεμά δεν ήταν αποκλειστικά αμερικάνικη

<sup>456</sup> Ήδη από την εποχή του βωβού ήταν σαφές για τις αμερικάνικες επιχειρήσεις ότι δεν ήταν αρκετό να έχουν υπό τον έλεγχό τους μόνο τη διαδικασία της παραγωγής των ταινιών· έπρεπε να ελέγχουν επίσης και το παγκόσμιο δίκτυο διακίνησής τους. Στις αγγλόφωνες χώρες το Χόλυγουντ έλεγχε περίπου το 85% της προβολής ταινιών· στις χώρες της Νότιας Αμερικής, της ΝΑ Ευρώπης και τη Γαλλία περίπου τα δύο τρίτα (Gomery 2011: 44, 64).

υπόθεση. Παρά την κρίση της γαλλικής βιομηχανίας και το ξέσπασμα του Πολέμου, οι γαλλικές ταινίες καταλάμβαναν το 1/5 περίπου του συνόλου των ταινιών που προβλήθηκαν ενώ 12 από τα 50 πιο εμπορικά φιλμ της περιόδου ήταν γαλλικά (Πίνακας 12). Επίσης, το 14% των ταινιών που προβλήθηκαν ήταν γερμανικές αλλά μόνον πέντε βρήκαν κάποια σημαντική ανταπόκριση στο προσφυγικό κοινό.

Χώρα	Αριθμός ταινιών	Ποσοστό επί του συνόλου	Δείκτης δυναμικής
Αίγυπτος	2* [4]	0,2	15
Αυστρία	13,5 [16]	1,6	1,25
Γαλλία	183,5* [192]	21,8	1,10
Γερμανία	116,5* [128]	13,9	0,35
Ελβετία	0,5* [1]	0,1	0
Ελλάδα	7,5* [10]	0,9	8,88
ΕΣΣΔ	5	0,6	0
Ηνωμένο Βασίλειο	29,5* [32]	3,5	0
ΗΠΑ	438,5* [439]	52,2	1,07
Ιαπωνία	0,5* [1]	0,1	0
Ισπανία	2,5* [4]	0,3	3,33
Ιταλία	13,5* [18]	1,6	0
Ουγγαρία	2* [3]	0,2	0
Τουρκία	3,5* [4]	0,4	2,5

**Πίνακας 12.** Χώρες προέλευσης των ταινιών που προβλήθηκαν στον προσφυγικό Πειραιά (1935-1940). Με αστερίσκο οι συμπαραγωγές δύο χωρών.

Από τα υπόλοιπα δεδομένα ξεχωρίζουν αναμφίβολα οι περιπτώσεις των ελληνοαιγυπτιακών και ελληνοτουρκικών συνεργασιών (κυρίως εάν λάβει κανείς υπόψη τον εντυπωσιακό δείκτη της δυναμικής που είχαν στον προσφυγικό κόσμο). Θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς ότι η κατάταξη της Προσφυγοπούλας ανάμεσα στις πιο εμπορικές ταινίες της

περιόδου 1935-40 στον προσφυγικό Πειραιά ήταν λίγο-πολύ αναμενόμενη (Πίνακας 13). Δεν ισχύει όμως το ίδιο για το γεγονός ότι τις πρώτες θέσεις καταλαμβάνουν δύο επίσης ελληνικές ταινίες (η μουσική κωμωδία *Ο δόκτωρ Επαμεινώνδας* και το κοινωνικό μελόδραμα *Η Αγνούλα*). Τόσο οι παραπάνω διαπιστώσεις όσο και η παρουσία τριών ακόμα ελληνικών ταινιών στη σχετική λίστα του Πίνακα 13 δηλώνουν μια πολύ ισχυρή παρουσία της ελληνικής παραγωγής στην περιοχή. Δεν γνωρίζουμε εάν αυτή η παρουσία οφείλεται στις επιχειρηματικές κινήσεις των εγχώριων γραφείων διανομής ή/και εάν ανταποκρίνεται σε ζήτηση του προσφυγικού κοινού για ελληνικές ταινίες. Κλείνοντας αυτό το σχόλιο, πρέπει να υπενθυμίσουμε ότι οι παραπάνω ταινίες δεν ήταν ακριβώς ελληνικές. Ως προς την παραγωγή και τα στούντιο, τον πρώτο λόγο είχαν οι πιο εξελιγμένες κινηματογραφικά γειτονικές χώρες της Αιγύπτου και της Τουρκίας· ενώ, ως προς τη σκηνοθεσία, μόνον *Το τραγούδι του χωρισμού* ήταν δημιουργία Έλληνα σκηνοθέτη (Φιλοποίμην Φίνος).

	Ελληνικός τίτλος	Πρωτότυπος τίτλος	Έτος κυκλ.	Μέρες
1	<i>Δόκτωρ Επαμεινώνδας</i>	<i>Δόκτωρ Επαμεινώνδας</i>	1937	45
2	<i>Αγνούλα, Η</i>	<i>Αγνούλα, Η</i>	1939	42
3	<i>Κάρμεν</i>	<i>Carmen (la de Triana)</i>	1938	[40]
4	<i>Είμαι ένας δραπέτης</i>	<i>I Am a Fugitive from a Chain Gang</i>	1932	38
5	<i>Προσφυγοπούλα, Η</i>	<i>Προσφυγοπούλα, Η</i>	1938	38
6	<i>Άγνωστος, Η</i>	<i>Madame X</i>	1937	36
7	<i>Ρωμαίος και Ιουλιέττα</i>	<i>Romeo and Juliet</i>	1936	35
8	<i>Ρόδα τ' Απρίλη</i>	<i>Maytime</i>	1937	35
9	<i>Καταιγίς, Η</i>	<i>The Hurricane</i>	1937	35
10	<i>Καπιταίν Μπλουντ</i>	<i>Captain Blood</i>	1935	34
11	<i>Δύο μάγκες, Οι</i>	<i>Les deux gosses</i>	1936	33

12	Νύχτες φωτιάς	<i>Nuits de feu</i>	1937	33
13	Ρομπέν των δασών	<i>The Adventures of Robin Hood</i>	1938	31
14	Τραγούδι του χωρισμού, Το	<i>Τραγούδι του χωρισμού, Το</i>	1940	31
15	Αιχμάλωτος της Ζέντα, Ο	<i>The Prisoner of Zenda</i>	1937	30
16	Γιόχαν Στράους	<i>The Great Waltz</i>	1938	30
17	Σπασμένες αλυσίδες	<i>The Prisoner of Shark Island</i>	1936	29
18	Μποέμ	<i>Zauber der Boheme</i>	1937	29
19	Αλήτης, Ο	<i>Le chemineau</i>	1935	29
20	Μικρός Συνταγματάρχης, Ο	<i>The Little Colonel</i>	1935	29
21	Τάφος του Ινδού, Ο	<i>Das indische Grabmal</i>	1938	28
22	Ζωή του Αιμιλίου Ζολά, Η	<i>The Life of Emile Zola</i>	1937	28
23	Κακός δρόμος, Ο	<i>Κακός δρόμος, Ο</i>	1933	28
24	Σόδομα και Γόμορρα	<i>In Old Chicago</i>	1938	28
25	Πύργος της σιωπής, Ο	<i>La citadelle du silence</i>	1937	28
26	Μάρκο Πόλο	<i>Marco Polo</i>	1938	28
27	Χουαρέζ	<i>Juarez</i>	1939	28
28	Κοζάκοι του Δον, Οι	<i>La brigade sauvage</i>	1939	28
29	Μιχαήλ Στρογγόφ	<i>Michel Stroggof</i>	1936	[28]
30	Ανάστασις, Η	<i>We Live Again</i>	1934	27
31	Δρόμος χωρίς χαρά, Ο	<i>La rue sans joie</i>	1938	27
32	Γκάγκα Ντιν	<i>Gunga Din</i>	1939	27
33	Πυρ!	<i>Feu !</i>	1937	26
34	Δύο ορφανά, Τα	<i>La pocharde</i>	1937	26
35	Έχω δικαίωμα να ζήσω	<i>You Only Live Once</i>	1937	25
36	Αρραβών μετ' εμποδίων	<i>Αρραβών μετ' εμποδίων</i>	1938	25
37	Τρεις σύντροφοι, Οι	<i>Three Comrades</i>	1938	24
38	Εκδικητής, Ο	<i>Jesse James</i>	1939	24
39	Ιστορία γράφεται την νύχτα, Η	<i>History Is Made at Night</i>	1937	23

40	Κατάχρησις εμπιστοσύνης	<i>Abus de confiance</i>	1937	23
41	Πληγωμένος αετός	<i>Algiers</i>	1938	23
42	Τρεις σωματοφύλακες, Οι	<i>The Three Musketeers</i>	1935	23
43	Γύπερ	<i>Der Kaiser von Kalifornien</i>	1936	22
44	Λουί Παστέρ	<i>The Story of Louis Pasteur</i>	1936	22
45	Πρίγκηψ και φτωχός	<i>The Prince and the Pauper</i>	1937	22
46	Φροϋλάιν Ντόκτορ	<i>Mademoiselle Docteur</i>	1937	22
47	Ταραντέλα	<i>Tarantella</i>	1937	22
48	Γιβραλτάρ	<i>Gibraltar</i>	1938	22
49	Κολασμένες ψυχές	<i>Angels with Dirty Faces</i>	1938	22
50	Λυκόφως μιας ζωής, Το	<i>Dark Victory</i>	1939	22

**Πίνακας 13.** Οι πιο εμπορικές ταινίες στις προσφυγικές συνοικίες του Πειραιά (1935-1940).

Όπως προδίδει ο πίνακας των πιο ισχυρών κινηματογραφικών κολοσσών (Πίνακας 14), η αμερικάνικη ηγεμονία ήταν αποτέλεσμα του ολιγοπωλίου των οκτώ αμερικανικών εταιρειών, οι οποίες κατείχαν τη μισή σχεδόν αγορά του προσφυγικού Πειραιά.<sup>457</sup> Αντίθετα, ενώ οι γαλλικές ταινίες συνέχισαν, όπως είδαμε, να έχουν μια υπολογίσιμη παρουσία, οι γαλλικές εταιρείες παραγωγής απουσιάζουν από τη σχετική λίστα. Η μόνη ευρωπαϊκή εταιρεία που μπορούσε να σταθεί δίπλα στις αμερικάνικες παρέμενε η κρατικά επιχορηγούμενη U. F. A.

Εταιρεία	Ταινίες	%
20 <sup>th</sup> Century Fox (& Fox Films Co)	52	6,2
Columbia Pictures	25	3

<sup>457</sup> Ως γνωστόν, ο ομιλών κινηματογράφος ενίσχυσε τις ολιγοπωλιακές τάσεις της αμερικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας: οκτώ εταιρείες είχαν τον έλεγχο της παγκόσμιας αγοράς, οι Big Five (Paramount, MGM, Warner Bros., Fox, RKO) και οι Little Three (Columbia, Universal, United Artists). Βλ. Gomery 2011: 185-198.

MGM	78	9,3
Paramount	53	6,3
RKO	20	2,4
UFA	41	4,9
Universal	37	4,4
Warner Bros. (& First National Pictures)	100	11,2
[United Artists] *	35	4,2
<b>Σύνολο</b>	<b>441</b>	<b>51,9</b>

**Πίνακας 14.** Οι ισχυρότερες εταιρείες παραγωγής ταινιών που προβλήθηκαν στον προσφυγικό Πειραιά (1935-40). \*Η United Artists στα χρόνια αυτά συνεργαζόταν με τις: Hal Roach Productions, Samuel Goldwin, Twentieth-Century Pictures, Walt Disney, Selznick, Walter Wanger.

## ΤΑ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΑ ΓΟΥΣΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟΥ ΚΟΙΝΟΥ

Η υπό διερεύνηση περίοδος (1935-1940) ανήκει στη ‘χρυσή εποχή’ του χολυγουντιανού κινηματογράφου, έναν από τους πιο σημαντικούς τομείς του εξαγωγικού εμπορίου των Η.Π.Α. Όπως είναι γνωστό, ο επιχειρηματικός αυτός άθλος βασίστηκε αφενός στο σταρ-σύστημα και αφετέρου στην τυποποίηση του καλλιτεχνικού προϊόντος σύμφωνα με αυστηρές βιομηχανικές προδιαγραφές. Καθώς οι ταινίες έπρεπε να είναι ταυτόχρονα και διαφορετικές και τυποποιημένες, πρωτότυπες και συμβατικές, ενδιαφέρουσες και εύπεπτες, όφειλαν να ακολουθούν τόσο το συγκεκριμένο αφηγηματικό στυλ του Χόλυγουντ όσο και τα βασικά κινηματογραφικά είδη και τις υποκατηγορίες τους: δραματικές ταινίες, κωμωδίες, περιπέτειες, γουέστερν, μιούζικαλ, γκανγκστερικές, τρόμου κ.λπ. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά, όπως και το σταρ-σύστημα, είχαν διαμορφωθεί ήδη στα χρόνια του βωβού. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 οι εταιρείες προσάρμοσαν τα παραπάνω στάνταρ στα δεδομένα που απαιτούσε ο ήχος.

Μέσα από την παραπάνω διαδικασία τυποποίησης, τα φαρμακωρισμένα προϊόντα διανέμονταν στη συνέχεια στις τοπικές αγορές μέσα από πολύπλοκα δίκτυα πρακτορείων και αιθουσαρχών. Το ίδιο ίσχυε για τον προσφυγικό Πειραιά. Όπως φαίνεται, οι μεγάλες επιτυχίες της κάθε σαιζόν προβάλλονταν στην περιοχή αν και υπήρχαν, όπως θα δούμε, διαφορές από συνοικισμό σε συνοικισμό. Ο πίνακας με τις πενήντα εμπορικότερες ταινίες της πενταετίας 1935-1940 (Πίνακας 13) προδίδει ότι, σε γενικές γραμμές, οι προσφυγικοί κινηματογράφοι ήταν καλά συντονισμένοι με τους κεντρικούς. Υπήρχε, φυσικά, μια καθυστέρηση που ποίκιλε από μερικές εβδομάδες, μήνες ή ακόμα και σαιζόν και η οποία ήταν ανάλογη της τιμής του εισιτηρίου.<sup>458</sup> Παρομοίως, το προσφυγικό κοινό ήταν ενημερωμένο για τους αστέρες της οθόνης και τις πιο ανατριχιαστικές λεπτομέρειες της ιδιωτικής τους ζωής.<sup>459</sup>

Δεν διαθέτουμε μια αξιόπιστη λίστα των ταινιών που προβλήθηκαν στους αθηναϊκούς κινηματογράφους (πρώτης και δεύτερης προβολής) ή σ' εκείνους άλλων συνοικιών ή της επαρχίας έτσι ώστε να προχωρήσουμε σε συγκρίσεις και να προσδιορίσουμε καλύτερα τα κινηματογραφικά γούστα του προσφυγικού Πειραιά. Θα μπορούσαμε, φερ' ειπείν, να εντοπίσουμε τις ταινίες που δεν προβλήθηκαν στα σινεμά του τελευταίου· ή να συγκρίνουμε τους προσφυγικούς κινηματο-

<sup>458</sup> «Οι κινηματογράφοι δεν αδειάζουν να κόβουν εισιτήρια. Ταινίες περσινής και προπέρσινης παραγωγής προβάλλονται βέβαια. Αλλά μ' ένα τάληρο τί αξιώσεις ημπορεί νάχη ο θεατής;» (Μαρ. «Η πειραιϊκή συνοικία διασκεδάζει. Ένα βιαστικό ρεπορτάζ», *Σημεία*, 5 Ιουλ. 1940).

<sup>459</sup> Ως προς τους αντρικούς αστέρες, οι πιο αγαπημένοι ηθοποιοί ήταν οι: Σαρλ Βανέλ, Γκάρι Κούπερ, Χάρρυ Μπωρ, Έρρολ Φλυνν, Σαρλ Μπουαγιέ, Φρήντριχ Μαρτς, Ρόμπερ Τέηλορ, Λάιονελ Μπάρουμορ, Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ, Φρανσόν Τον, Σπένσερ Τρέισι, Τζωρτζ Μπρεντ, Βίκτωρ Φρανσέν, Σταν Λώρελ & Όλιβερ Χάρντυ, Πωλ Μιούνι, Ταϊρόν Πάουερ και Τζέημς Κάγκνεϋ. Στις γυναίκες τα μεγάλα αστέρια ήταν: Ντανιέλ Νταριέ, Λωρέττα Γιάνγκ, Σίρλεϋ Τεμπλ, Ζανέτ Μακ Ντόναλντ, Αναμπέλλα, Ολίβια ντε Χάβιλαντ, Κέη Φράνσις, Μάρθα Έγγερθ, Μπέτι Ντέιβις, Βιβιάν Ρομάνς, Μωρήν Ο' Σάλλιβαν, Τζίντζερ Ρότζερς, Κλωντέτ Κολμπέρ, Ντόροθυ Λαμούρ, Βέρα Κορέν, Τσάρα Λεάντερ, Άννα Στεν, Μπάρμπαρα Στάνγουϊκ και Τζοάν Κρόφορντ.



γράφους του Πειραιά με αντίστοιχους της Θεσσαλονίκης ή άλλων προσφυγούπολεων· ή, τέλος, να καταγράψουμε ποιες ταινίες είχαν επιτυχία στο κέντρο της Αθήνας αλλά πέρασαν απαρατήρητες στις προσφυγικές συνοικίες του Πειραιά (ή το αντίθετο). Όλα αυτά τα ερωτήματα θα μείνουν αναπάντητα εδώ. Από τα δεδομένα που έχουμε επεξεργαστεί διαθέτουμε μια σχετικά καλή εικόνα ως προς τα αγαπημένα κινηματογραφικά είδη του προσφυγικού Πειραιά (Πίνακας 15).

Είδος	Στις 50 πιο εμπορικές	%	Στο σύνολο	%	Δείκτης δυναμικής
Δραματικές περιπέτειες	39	78	519	61,8	1,26
Κωμωδίες	4	8	205	24	0,33
Δράσης	10	20	158	18,8	1,06
Αστυνομικές	4	8	96	11,4	0,70
Περιπετειώδεις	24	48	317	37,7	1,27
Εποχής	9	18	77	9,2	1,95
Μουσικές	9	18	156	18,6	0,96
Οικογενειακές	2	4	23	2,7	1,48
Πολεμικές	5	10	59	7	1,42
Γουέστερν	2	4	20	2,4	1,66
Τρόμου	-	-	19	2,3	0
Επ. Φαντασίας	-	-	14	1,7	0
Σπορ	-	-	12	1,4	0

**Πίνακας 15.** Τα αγαπημένα κινηματογραφικά είδη στον προσφυγικό Πειραιά (1935-1940).

Οι δραματικές περιπέτειες αποτελούσαν, κατά κάποιον τρόπο, τον κορμό του ρεπερτορίου καθώς εκπλήρωναν περισσότερο από κάθε άλλο είδος τον βασικό στόχο της κινηματογραφικής βιομηχανίας: την φυγή απ' την πραγματικότητα. Είτε σ' ένα λουστραρισμένο ιστορικό περιβάλλον των 'ταινιών εποχής' είτε σ' ένα περιβάλλον εξωτικό ή ακόμα

και σύγχρονο, οι δραματικές περιπέτειες διέθεταν τις κατάλληλες δόσεις δράσης και αισθηματολογίας για να κυριαρχούν στο θυμικό των θεατών καταπραϋντικά. Οι τελευταίοι μπορούσαν να βυθίζονται στα καθίσματά τους απολαμβάνοντας τη Ντόροθ Λαμούρ (*Η καταιγίς*, 1937), να βουρκώνουν με την Άγνωστο (1937) ή να διασκεδάζουν οικογενειακά με τις περιπέτειες της Σίρλεη Τεμπλ (*Ο μικρός συνταγματάρχης*, 1935). Μπορούσαν να θαυμάζουν τα ανδραγαθήματα των *Τριών σωματοφυλάκων* (1935), του *Ρομπέν των δασών* (1938), του *Καπιταίν Μπλουντ* (1935), και του *Μάρκο Πόλο* (1938)· αλλά και τα επιτεύγματα ενός *Εμίλ Ζολά* (1937) ή ενός *Λουί Παστέρ* (1936). Μπορούσαν να ταξιδέψουν στην Ινδία (*Οι λογχοφόροι της Βεγγάλης*, 1935), στη λαμπερή εποχή των βιενέζικων βαλς (*Γιόχαν Στράους*, 1938) ή στις μάχες του Αμερικάνικου Εμφύλιου (*Χουαρέζ*, 1939). Μπορούσαν ακόμα και να βαυκαλίζονται ότι διατηρούν σχέσεις με τη ‘υψηλή’ τέχνη παρακολουθώντας χολυγουντιανές διασκευές του Σαίξπηρ (*Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, 1936) ή του Τολστόι (*Η Ανάστασις*, 1934). Με λίγες μόνον δραχμές μπορούσαν να διαλέξουν την απόδραση που επιθυμούσαν.

Ξεχωριστή αναφορά θα πρέπει να γίνει σε μια σειρά από γαλλικές δραματικές ταινίες που είχαν επιτυχία στο προσφυγικό κοινό. Είτε επρόκειτο για μεταφορές από γνωστά μυθιστορήματα και θεατρικά έργα του 19ου αιώνα (όπως *Οι δύο μάγες*, 1936), είτε για επιτυχίες αγαπημένων αστέρων του γαλλικού σινεμά, όπως ο Βικτόρ Φρανσέν (*Νύχτες φωτιάς*, 1937, *Ο αλήτης*, 1935, *Πυρ!*, 1937) είτε, τέλος, για σημαντικούς σκηνοθέτες όπως ο Μαρσέλ Λ’Ερμπιέ (*Οι Κοζάκοι του Δον*, 1939).

Απ’ ό,τι φαίνεται, το να ξεσκάσει κανείς από τις καθημερινές του σκοτούρες μέσω του γέλιου ήταν πιο δύσκολο εγχείρημα. Ως γνωστόν, το είδος της κωμωδίας ταλαιπωρήθηκε με την έλευση του ομιλούντος· ίσως γι’ αυτόν τον λόγο οι επιτυχίες ήταν λίγες και όχι σπουδαίες. *Οι Μοντέρνοι καιροί* (1936) του Τσάπλιν είχαν μέτρια επιτυχία στον προσφυγικό Πειραιά, το *Ένα σκάνδαλο στις κούρσες* (1937) των αδελ-

φών Μαρξ πέρασε απαρατήρητο και οι Γάλλοι κωμικοί είχαν μάλλον χλιαρή απήχηση, με μικρή εξαίρεση ίσως τον Φερναντέλ (*Ο γύρος του κόσμου*, 1939). Την τιμή του είδους έσωσαν, κατά κάποιον τρόπο, οι Σταν Λόρελ και Όλιβερ Χάρντυ, που ήταν, με διαφορά, οι αγαπημένοι κωμικοί της εποχής (*Δουλειές με φούντες*, 1936). Όπως η κωμωδία, το γουέστερν βρισκόταν επίσης σε παρακμή τη δεκαετία του 1930. Εκπροσωπούταν, κυρίως, από ταινίες χαμηλού προϋπολογισμού. Η αλλαγή που άρχισε να συντελείται στα τέλη της δεκαετίας του 1930 αποτυπώθηκε οριακά στους προσφυγικούς κινηματογράφους. Έτσι, ενώ αρχικά προβάλλονταν ταινίες του Τομ Μιξ ή του Μπακ Τζόουνς (*Ο κόκκινος καβαλάρης*, 1934), στη συνέχεια συναντάμε έργα σαν τον *Εκδικητή* (1939), τον *Τρομοκράτη* (1939) και τον *Κατακτητή* (1939).

Πολύ πιο δυναμική παρουσία στις αίθουσες των προσφυγικών σινεμά είχαν τα δύο νέα είδη που καθιερώθηκαν και άκμασαν με την έλευση του ομιλούντος: τα μιούζικαλ και οι γκανγκστερικές (ή, αργότερα, αστυνομικές) ταινίες. Αξιοποιώντας τον χορό και το τραγούδι, το μιούζικαλ αποτελούσε το κατεξοχήν ‘ονειροπόλο’ είδος στα δύσκολα χρόνια της μεγάλης κρίσης. Το ίδιο συνέβη, όπως φαίνεται, όταν η κρίση χτύπησε τη χώρα αλλά και αργότερα.<sup>460</sup> Εκπροσωπήθηκε στις πειραϊκές συνοικίες με εμβληματικές ταινίες του είδους όπως *Η εύθυμη χήρα* (1934), *Γυμνές γυναίκες* (1934) και *42α οδός* (1933). Επιτυχία είχαν επίσης οι ταινίες των Φρεντ Ασταίρ και Τζίντζερ Ρότζερς (*Μες του χορού το κέφι*, 1938, *Εύθυμη ζωντοχήρα*, 1934) και, κυρίως, εκείνες της Ζανέτ Μακ Ντόναλντ και του Νέλσον Έντνυ (*Ρόδα τ’ Απρίλη*, 1937, *Ταραντέλα*, 1937). Τέλος, θα πρέπει επίσης να αναφέρει κανείς τις γερμανικές παραγωγές, ιδίως εκείνες με τον Ζαν Κεπουρά

<sup>460</sup> «Οι κινηματογράφοι μας επανέρχονται εις τις οπερέττες», παρατηρούσε *Το Παράν*, επειδή τις «προτιμά το κοινόν. Η προτίμησις αυτή ίσως να μη είναι αδικαιολόγητος. Εις την σημερινήν κατάστασιν της γενικής κρίσεως, αι οπερέττες, με τον πλούτον, την ευθυμίαν και την αμεριμνησίαν των, είναι ένα αντίδοτον και μία παρηγορία» (τχ. 40, 30 Ιαν. 1932, σ. 1161).

και τη Μάρθα Έγγερθ (Μποέμ, 1937) και, φυσικά, τη θρυλική επιτυχία της *Κάρμεν* (1938).

Οι γκανγκστερικές ταινίες είχαν επιτυχία στον προσφυγικό Πειραιά παρά το γεγονός ότι υπήρχαν, όπως θα δούμε, σοβαρές αντιδράσεις απέναντι στο είδος. Όπως φαίνεται, όσοι αντιδρούσαν γνώριζαν ότι η απήχησή αυτών των έργων δεν οφειλόταν μόνον στα γρήγορα αυτοκίνητα ή στις σκηνές καταγιστικής δράσης. Καθώς συχνά επρόκειτο για αναπαραστάσεις του κόσμου του εγκλήματος στις φτωχογειτονίες των αμερικάνικων μητροπόλεων, διαμορφωνόταν ένας λανθάνων αλλά και επικίνδυνος διάλογος με το νεανικό κοινό των προσφυγούπόλεων του Πειραιά. Σε κάθε περίπτωση, τα σημαντικότερα ονόματα του είδους παρέλασαν από τις οθόνες των προσφυγικών σινεμά: ο Πωλ Μιούνι (*Είμαι ένας δραπέτης*, 1932), ο Τζέιμς Κάγκνεϊ, ο Πατ Ο' Μπράιαν, ο Χάμφρεϊ Μπόγκαρτ (*Κολασμένες ψυχές*, 1938) κ.ά. Τέλος, κάποια απήχηση είχαν οι ταινίες επιστημονικής φαντασίας καθώς και το νέο είδος των ταινιών τρόμου.

## ΟΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΓΕΙΤΟΝΙΕΣ

Το υλικό που έχουμε στη διάθεσή μας μπορεί να φωτίσει κάπως το εσωτερικό της προσφυγικής κινηματογραφικής αγοράς: τις διαφορές από συνοικία σε συνοικία ή ακόμα ανάμεσα σε κινηματογράφους της ίδιας περιοχής. Σε πολύ γενικές γραμμές, οι ταινίες προβάλλονταν πρώτα στην πιο μεγάλη και 'ανεπτυγμένη' αγορά της Κοκκινιάς. Ο *Δόκτωρ Επαμεινώνδας*, για παράδειγμα, προβλήθηκε για μια βδομάδα στον Απόλλωνα το Μάη του 1937, προς το τέλος δηλαδή της χειμερινής σαιζόν 1936/7· και επαναλήφθηκε στην ίδια αίθουσα στις αρχές της επόμενης χειμερινής περιόδου τη βδομάδα 18-24 Οκτ.. Στις 25 Οκτ. 'μετακόμισε' για μια ακόμα βδομάδα στη Δραπετσώνα: καταρχάς στον κινηματογράφο Βαλκάνια που την ξαναπρόβαλε για άλλες τέσσερις μέρες προς το τέλος της περιόδου (31 Μαρ. – 4 Απρ. 1938), κι έπει-

τα στο Όασις (11-14 Αυγ. 1938). Ακολούθησαν οι θεατές των Ταμπουριών που είδαν την ταινία στο σινεμά Φοίβος για δύο διαστήματα (17-20 Νοε. 1938 και 20-22 Φεβ. 1939). Τέλος, η ταινία προβλήθηκε για εννέα μέρες (8-16 Απρ. 1939) στο σινεμά Λουξ στα Καμίνια. Πρόκειται ίσως για συνηθισμένη διαδρομή που αναπαρήγαγε σε μικροκλίμακα το δίπολο ‘κέντρο-περιφέρεια’. Αντί για τη σχέση Παρίσι-Αθήνα ή Αθήνα-Κοκκινιά, υπάρχει ένα προσφυγικό ‘κέντρο’ (Κοκκινιά) προς μια σαφώς πιο εργατική περιφέρεια (Καμίνια).

Όπως καταλαβαίνει κανείς, δεν υπήρχε ένα ενιαίο προσφυγικό κινηματογραφικό κοινό όχι μόνον επειδή διέφερε η γεωγραφική προέλευσή του ή επειδή η ταξική σύστασή του άλλαζε από περιοχή σε περιοχή αλλά και επειδή ανάμεσα στην προβολή στην Κοκκινιά και σ’ εκείνην στα Καμίνια είχαν μεσολαβήσει δύο ολόκληρα χρόνια. Από την πρώτη προβολή της πιο δημοφιλούς γκανγκστερικής ταινίας της περιόδου *Είμαι ένας δραπέτης* στην Κοκκινιά ανήμερα των Φώτων του 1936 έως την τελευταία καταγεγραμμένη προβολή της στα Ταμπούρια μεσολάβησαν πάνω από τεσσεράμισι χρόνια. Στην περίπτωση αυτή, μάλιστα, επειδή η επιτυχία θεωρούταν εξασφαλισμένη, εξαιτίας του Πωλ Μιούνι, η ταινία προβλήθηκε το 1936 και στο Αλκαζάρ της Κοκκινιάς. Το ίδιο συνέβη και με το *Χουαρέζ* (πάλι με τον Μιούνι) αλλά και με τον *Ρομπέν των Δασών* (με τους Έρρολ Φλυνν και Ολίβια ντε Χάβιλαντ). Και οι δυο ταινίες προβλήθηκαν ταυτόχρονα στο Εκλαίρ και στον αντικρυστό Απόλλωνα το 1940 και 1938 αντίστοιχα. Η *Προσφυγοπούλα*, έπειτα από την προβολή της στην Κοκκινιά, το Νοέμβριο του 1938, προβλήθηκε ταυτόχρονα στο διάστημα 12-19 Δεκ. 1938 στα Βαλκάνια της Δραπετσώνας και στο Καλιφόρνια της Αγιάς Σοφιάς για να συνεχίσει την επόμενη χρονιά στα Ταμπούρια. Η *Κάρμεν* ξεκίνησε τις προβολές της στην Κοκκινιά, συνέχισε στη Δραπετσώνα αλλά λόγω της μεγάλης επιτυχίας της επέστρεψε στην Κοκκινιά για νέα σειρά προβολών. Ο αναγνώστης μπορεί να ‘περιπλανηθεί’ στην ηλεκτρονική βάση δεδομένων με την ημερολογιακή καταγραφή των προβολών και να εντοπίσει τα δρομολόγια των ταινιών ή

άλλα στοιχεία που τον ενδιαφέρουν. Για να κλείσουμε όμως αυτό το κεφάλαιο είναι σκόπιμο να σταθούμε για λίγο στο ρεπερτόριο των κινηματογράφων κατά συνοικία.

Κοκκινιά

	Ελληνικός τίτλος	Πρωτότυπος τίτλος	Έτος παραγωγής	Μέρες προβολής
1	Κάρμεν	<i>Carmen (la de Triana)</i>	1938	22
2	Δύο μάγκες, Οι	<i>Les deux gosses</i>	1936	22
3	Είμαι ένας δραπετής	<i>I Am a Fugitive from a Chain Gang</i>	1932	22
4	Ρομπέν των δασών	<i>The Adventures of Robin Hood</i>	1938	21
5	Καπιταίν Μπλουντ	<i>Captain Blood</i>	1935	21
6	Τάφος του Ινδού, Ο	<i>Das indische Grabmal</i>	1938	21
7	Γκάγκα Ντιν	<i>Gunga Din</i>	1939	18
8	Γιόχαν Στράους	<i>The Great Waltz</i>	1938	17
9	Νύχτες φωτιάς	<i>Nuits de feu</i>	1937	17
10	Τραγούδι του χωρισμού, Το	<i>Τραγούδι του χωρισμού, Το</i>	1940	16
11	Επέλασις της ελαφράς ταξιαρχίας, Η	<i>The Charge of the Light Brigade</i>	1937	16
12	Παιδί του Συντάγματος, Το	<i>La fille du régiment</i>	1933	16
13	Πυρ!	<i>Feu!</i>	1937	16
14	Ρωμαίος και Ιουλιέττα	<i>Romeo and Juliet</i>	1936	15
15	Χουαρέζ	<i>Juarez</i>	1939	14
16	Εκδικητής, Ο	<i>Jesse James</i>	1939	14
17	Μάρκο Πόλο	<i>Marco Polo</i>	1938	14
18	Τρεις σύντροφοι, Οι	<i>Three Comrades</i>	1938	14
19	Αυτοκρατορική επέλασις	<i>The Drum</i>	1938	14
20	Αγνούλα, Η	<i>Αγνούλα, Η</i>	1939	14

**Πίνακας 16.** Οι πιο δημοφιλείς ταινίες στην Κοκκινιά (1935-40).

Από τη μεγαλύτερη κινηματογραφική πιάτσα της περιόχης καταγράφηκαν 601 ταυτισμένοι τίτλοι ταινιών (πάντα για την περίοδο Οκτ. 1935 – Οκτ. 1940). Στα κεντρικά σινεμά της πόλης, όπως το Εκλαίρ, ο Ορφεύς και ο Απόλλων, η προβολή ενός έργου κρατούσε τουλάχιστον μια βδομάδα (αλλαγή προγράμματος γινόταν συνήθως κάθε Δευτέρα). Αυτό σημαίνει ότι για να θεωρηθεί μια ταινία επιτυχής θα έπρεπε να έχει προβληθεί τουλάχιστον δύο εβδομάδες. Το κοινό της Κοκκινιάς δεν φάνηκε τόσο πρόθυμο να υποστηρίξει τα ελληνικά έργα· με εξαίρεση *Το τραγούδι του χωρισμού* και (λιγότερο) την *Αγνούλα*, οι υπόλοιπες ελληνικές ταινίες είχαν μικρότερη απήχηση. Από τη λίστα απουσιάζουν και ο *Δόκτωρ Επαμεινώνδας* και η *Προσφυγοπούλα*.

Σε γενικές γραμμές, οι Κοκκινιώτες προτιμούσαν περισσότερο τις ρομαντικές περιπέτειες (*Ο τάφος του Ινδού*, *Γιόχαν Στράους*, *Αυτοκρατορική επέλασις*, *Το παιδί του Συντάγματος*) και τους πρωτοκλασάτους αστέρες: *Γκάγκα Ντην* (Κάρυ Γκραντ, Τζοάν Φονταίν), *Η επέλασις της ελαφράς ταξιαρχίας* (Ερολ Φλυν, Ολίβια ντε Χάβιλαντ), *Ο εκδικητής* (Ταϊρόν Πάουερ, Χένρυ Φόντα), *Οι τρεις σύντροφοι* (Ρόμπερτ Τέιλορ), *Μάρκο Πόλο* (Γκάρυ Κούπερ). Ωστόσο, το μέγεθος της αγοράς και οι ταξικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στις γειτονίες στο εσωτερικό του συνοικισμού διαμόρφωσαν από νωρίς τις προϋποθέσεις για την εμφάνιση πιο ‘λαϊκών’ σινεμά, όπως η περίπτωση του Αλακζάρ και αργότερα του Αλκαζάρ. Από τα στοιχεία που εντοπίσαμε το Αλκαζάρ φαίνεται ότι προωθούσε έργα με πλούσια δράση. Δίπλα σε επιτυχίες του Πωλ Μιούνι (*Είμαι ένας δραπέτης*, 1932) ή λιγότερο γνωστά δράματα του Χάουαρντ Χωκς (*Κόλασις καρχαριών*, 1932), προβάλλονταν ταινίες ‘δεύτερης’ διαλογής, όπως *Το δράμα του ιπποδρομίου* (*The Big Cage*, 1933), *Το έγκλημα της 7ης Λεωφόρου* (*Midnight Patrol*, 1932), *Το μαύρο δωμάτιο* (*The Black Room*, 1935 με τον Μπόρις Καρλώφ), *Η νύφη της ζούγκλας* (*Jungle Bride*, 1933), *Η σφαγή* (*Massacre*, 1934) καθώς επίσης και τα γουέστερν του πολύ δημοφιλούς τότε Τομ Μιξ. Δυστυχώς, οι καταγραφές για το Αλκαζάρ είναι



λίγες (μόλις 27) καθώς οι πληροφορίες εντοπίζονται κυρίως στον τοπικό Τύπο και αφορούν μόνον την περίοδο 1935-1937 (κι αυτήν με σοβαρά κενά). Είναι αυτονόητο, βέβαια, ότι εάν η καταγραφή των λαϊκότερων σινεμά ήταν πληρέστερη, η συνολική εικόνα για την κινηματογραφική κίνηση της Κοκκινιάς θα ήταν αισθητά διαφοροποιημένη.

Δραπετσώνα

	Ελληνικός τίτλος	Πρωτότυπος τίτλος	Έτος παραγωγής	Μέρες προβολής
1	Αγνούλα, Η	Αγνούλα, Η	1939	18
2	Μιτσούκο	Atarashiki tsuchi	1937	17
3	Καταιγίς, Η	The Hurricane	1937	17
4	Δόκτωρ Επαμεινώνδας	Δόκτωρ Επαμεινώνδας	1937	15
5	Ρόδα τ' Απρίλη	Maytime	1937	14
6	Νύχτες της Μόσχας	Les nuits moscovites	1934	14
7	Καπιταίν Μπλουντ	Captain Blood	1935	13
8	Θάλασσες της Κίνας	China Seas	1935	13
9	Μποέμ	Zauber der Boheme	1937	12
10	Δύο ορφανά, Τα	La pocharde	1937	12
11	Παρίσι, Το	Paris	1937	12
12	Κάρμεν	Carmen (la de Triana)	1938	11
13	Υποβρύχιον βασίλειον	Undersea Kingdom	1936	11
14	Κλεοπάτρα	Cleopatra	1934	11
15	Έχω δικαίωμα να ζήσω	You Only Live Once	1937	11
16	Κυρία με τας καμελίας, Η	Camille	1936	10
17	Πρίγκηψ και φτωχός	The Prince and the Pauper	1937	10
18	Ρομπέν των δασών	The Adventures of Robin Hood	1938	10
19	Άγνωστος, Η	Madame X	1937	10
20	Προσφυγοπούλα, Η	Η Προσφυγοπούλα	1938	10

**Πίνακας 17.** Οι πιο δημοφιλείς ταινίες στη Δραπετσώνα (1935-40).

Το σύνολο 524 ταυτισμένων τίτλων ταινιών είναι αρκετά μεγάλο για την πληθυσμιακά μικρότερη Δραπετσώνα. Ο λόγος είναι ότι, συνήθως, οι ταινίες κρατούσαν τρεις ή τέσσερις μέρες στο πρόγραμμα. Για τον ίδιο λόγο, όσες ξεπερνούσαν τις δέκα προβολές θα πρέπει να θεωρηθούν επιτυχημένες. Οι ελληνικές ταινίες (*Η Αγνούλα*, *Δόκτωρ Επαμεινώνδας* και *Η προσφυγοπούλα*) είχαν εδώ καλή παρουσία. Ενδεχομένως, ως δείγμα της προτίμησης στις ελληνικές ταινίες, θα πρέπει να αναφέρει κανείς την προβολή της βουβής *Οι περιπέτειες του Βιλάρ* (1926) στο θερινό σινεμά Όασις το 1938 – μια επιλογή που συνάντησε τα κακεντρεχά σχολία αθηναϊκού περιοδικού.<sup>461</sup>

Ταινίες όπως *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* και *Νύχτες φωτιάς*, δεν συνάντησαν απήχηση στη Δραπετσώνα. Αντίθετα, κρατήθηκαν πιο πολλές μέρες εδώ αισθηματικά δράματα τα οποία (με εξαίρεση την ενδιαφέρουσα περίπτωση του *Μιτσούκο*) διέθεταν ‘αστραφτερό’ καστ: *Νύχτες της Μόσχας* (με την Ανναμπέλλα), *Παρίσι* (με τον Χάρυ Μπωρ), *Κλεοπάτρα* (με την Κλωντέτ Κολμπέρ) και *Η κυρία με τας καμελίας* (με την Γκρέτα Γκάρμπο και τον Ρόμπερ Τέιλορ). Μεγάλη απήχηση είχαν επίσης περιπέτειες δράσης όπως οι *Θάλασσες της Κίνας* (με τον Κλαρκ Γκέμπελ και την Τζην Χάρλοου) αλλά και το *Υποβρύχιον βασιλείον*, παραγωγή μιας σχετικά μικρής αμερικάνικης εταιρείας. Η τελευταία περίπτωση μας υπενθυμίζει και πάλι ότι κινούμαστε στην κορυφή του παγόβουνου: δεν έχουμε στη διάθεσή μας τεκμήρια για σινεμά όπως ο *Αστήρ στα Λιπάσματα* που γνωρίζουμε ότι λειτουργούσαν αυτήν την περίοδο.

<sup>461</sup> «Και μία ... Εξαιρετική πρεμιέρα Ελληνικής ταινίας εις τον θερινόν κινηματογράφον Δραπετσώνας Όασις. Από χθες ήρχισεν προβαλλομένη η Ελληνική κωμωδία *Οι περιπέτειες του Βιλάρ* παραγωγής... 1926» (Αν. Μελετόπουλος, «Ελληνικόν κινηματογραφικόν ρεπορτάζ», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 16, 27 Αυγ. 1938, σ. 3.

Ταμπούρια

	Ελληνικός τίτλος	Πρωτότυπος τίτλος	Έτος παραγωγής	Μέρες προβολής
1	Πύργος της σιωπής, Ο	<i>La citadelle du silence</i>	1937	13
2	Κακός δρόμος, Ο	<i>Ο κακός δρόμος</i>	1933	11
3	Προσφυγοπούλα, Η	<i>Η Προσφυγοπούλα</i>	1938	11
4	Αγνούλα, Η	<i>Αγνούλα, Η</i>	1939	10
5	Νύχτες φωτιάς	<i>Nuits de feu</i>	1937	10
6	Γύπες των θαλασσών	<i>Lloyds of London</i>	1936	8
7	Αιχμάλωτος της Ζέντα, Ο	<i>The Prisoner of Zenda</i>	1937	8
8	Στρατηγός πέθανε την αυγή, Ο	<i>The General Died at Dawn</i>	1936	8
9	Βέρα Ιβάνοβνα	<i>Henker, Frauen und Soldaten</i>	1935	8
10	Σπασμένες αλυσίδες	<i>The Prisoner of Shark Island</i>	1936	8
11	Θαλασσινή περίπολος	<i>Submarine Patrol</i>	1938	7
12	Τραγούδι του χωρισμού, Το	<i>Τραγούδι του χωρισμού, Το</i>	1940	7
13	Κολασμένες ψυχές	<i>Angels with Dirty Faces</i>	1938	7
14	Τρομοκράτης, Ο	<i>The Oklahoma Kid</i>	1939	7
15	Κάρμεν	<i>Carmen (la de Triana)</i>	1938	7
16	Ροβινσών Κρούσος	<i>Mr. Robinson Crusoe</i>	1932	7
17	Τρεις σωματοφύλακες, Οι	<i>The Three Musketeers</i>	1935	7
18	Μποέμ	<i>Zauber der Boheme</i>	1937	7
19	Δόκτωρ Επαμεινώνδας	<i>Δόκτωρ Επαμεινώνδας</i>	1937	7
20	Γύπες	<i>Der Kaiser von Kalifornien</i>	1936	7

**Πίνακας 18.** Οι πιο δημοφιλείς ταινίες στα Ταμπούρια (1935-40).

Το σώμα των ταυτισμένων ταινιών που προβλήθηκαν στα σινεμά των Ταμπουριών (συνοικία ακόμα μικρότερη σε πλη-

θυσμό) ανέρχεται σε μόλις 245 τίτλους (το 1/2 της Δραπετσώνας ή το 1/3 της Κοκκινιάς). Και εδώ οι ταινίες άλλαζαν κάθε 2-3 μέρες συνήθως οπότε όσες κρατούσαν στο πρόγραμμα πάνω από μια βδομάδα θα πρέπει μάλλον να θεωρηθούν επιτυχείς. Σε γενικές γραμμές, όπως και στη Δραπετσώνα, οι ελληνικές ταινίες κερδίζουν το ενδιαφέρον του κοινού των Ταμπουριών. Πέρα από τις ταινίες που γνώρισαν επιτυχία ευρύτερα στον προσφυγικό Πειραιά (*Προσφυγοπούλα*, *Αγνούλα*, *Το τραγούδι του χωρισμού*, *Δόκτωρ Επαμεινώνδας*) θα πρέπει να αναφέρουμε τις 13 συνολικά μέρες που προβλήθηκε *Ο κακός δρόμος* με τις Κοτοπούλη-Κυβέλη, ταινία που, πανελλαδικά, είχε μάλλον μέτρια επιτυχία.

Σχετικά μέτρια επιτυχία ήταν και ο *Πύργος της σιωπής* του Μαρσέλ Λ'Ερμπιέ (με την Ανναμπέλλα) που στα Ταμπουρία, όμως, σημείωσε τις περισσότερες προβολές, σύμφωνα πάντα με τις διαθέσιμες πηγές. Κατά τ' άλλα, επιτυχία γνωρίζουν εδώ οι περιπέτειες δράσης: πολεμικές (*Οι γύπες των θαλασσών*, *Θαλασσινή περίπολος*, *Ο Στρατηγός πέθανε την αυγή* και η γερμανική αντι-κομμουνιστική *Βέρα Ιβάνοβνα*)· αστυνομικές με τους Τζέιμς Κάγκνεϋ και Χάμφρεϋ Μπόγκαρτ (*Κολασμένες ψυχές*, *Ο τρομοκράτης*) αλλά και ο κάπως πεπαλαιωμένος *Ροβινσών Κρούσος* (1932) με τον Ντάγκλας Φαίρμπανκς.

#### Αγιά Σοφιά, Παλιά Κοκκινιά, Καμίνια

Το δείγμα είναι πάρα πολύ μικρό γι' αυτές τις τρεις περιοχές του Πειραιά με λιγότερο ή περισσότερο έντονο το προσφυγικό στοιχείο και προέρχεται από τρεις αντίστοιχα κινηματογράφους: το Καλιφόρνια στην Αγιά-Σοφιά, το Εθνικόν στην Παλιά Κοκκινιά και το Λουξ στα Καμίνια. Όλες τους, όπως έχουμε δει, είναι καθαρά εργατικές συνοικίες που κατοικούνταν πριν το 1922. Το κοινό εδώ αποτελούνταν κυρίως από ένα εξαθλιωμένο προλεταριάτο που δούλευε στα εργοστάσια της οδού Θηβών και της ευρύτερης περιοχής.

Από τους παραπάνω κινηματογράφους ξεχωρίζει αναμφίβολα το Καλιφόρνια το ρεπερτόριο του οποίου διαφοροποιείται αρκετά από τα σινεμά της γειτονικής Κοκκινιάς. Στις ταινίες με τις περισσότερες προβολές συναντά κανείς τις ελληνικές επιτυχίες της εποχής, όπως *Δόκτωρ Επαμεινώνδας* και *Προσφυγοπούλα*. Συναντά, όμως, και τον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* (1932) που προβάλλεται για μια βδομάδα την άνοιξη του 1938. Ιδιαίτερα αγαπητές ήταν στο Καλιφόρνια οι διασκευές κλασικών έργων με ρωσική υπόθεση *Η Ανάστασις* (1934), *Οι Κοζάκοι του Δον* (1939) και *Μιχαήλ Στρογκώφ* (1936). επιτυχία είχαν επίσης ταινίες που παρήγαγαν μικρότερες εταιρείες, όπως το *Μια νύχτα στο μέτωπο* (*Shock*, 1934) ή το παλιό μελόδραμα *Οι δύο λοχίαί* (*I due sergenti*, 1936) – με λαμπρή σταδιοδρομία στη σκηνή του 19ου αιώνα. Συναντά, πάντως, κανείς και εκπλήξεις, όπως *Η χαμένη Ατλαντίς* (εάν όντως πρόκειται για τη γαλλο-γερμανική παραγωγή *L'Atlantide / Die Herrin von Atlantis* του 1932, σκηνοθεσία Γκέοργκ Παμπστ με την Μπριγκίτε Χελμ).

Ακόμα πιο λαϊκό χαρακτήρα έχουν τα δείγματα που εντοπίστηκαν από το θερινό σινεμά Εθνικόν στην Παλιά Κοκκινιά: η 'δεύτερης' διαλογής ταινία της Warner Bros *Η Τίγρις της Βεγγάλης* (*Bengal Tiger*, 1936), η βρετανική ταινία εποχής *Ο σιδηρούς δουξ* (*The Iron Duke*, 1934) αλλά και η σοβιετική *Πέτρος ο Μέγας* (*Pyotr Perwy I*, 1937). Δίπλα σε πιο γνωστές αστυνομικές ταινίες, όπως *Οι ματωμένες όχθες* (*Frisco Kid*, 1935) και *Δεν είμαι εγώ ο ένοχος* (*The Whole Town's Talking*, 1935) υπάρχουν επίσης παλαιότερα περιπετειώδη φιλμ μικρών αμερικάνικων εταιρειών, όπως τα *Στο πέλαγος της Σιγκαπούρης* (*Out of Singapore*, 1932) και *Ο κυρίαρχος της ζούγκλας* (*Bring 'Em Back Alive*, 1932). Το τελευταίο ανήκει στην κατηγορία των ταινιών 'ζούγκλας' με άγρια θηρία και 'ιθαγενείς' της Μαύρης Ηπείρου που είχαν ιδιαίτερη απήχηση στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά και απαιτούν και αυτά επιμέρους ερευνητική εργασία. Τέλος, δίπλα στις περιπέτειες, παρούσες ήταν και αισθηματικές ταινίες όπως *Το ημερολόγιον μιας ερωτευμένης* (*Tagebuch*

*der Geliebten*, 1935) και το *Το μαγικόν παλάτι* (*Le diable en bouteille*, 1935).

Τα φιλμ *Η Χαμένη Ατλαντίς*, *Ο πύργος της σιωπής* και *Δόκτωρ Επαμεινώνδας* προβλήθηκαν και στο Λουξ στα Καμίνια. Στο ίδιο σινεμά οι κάτοικοι της συνοικίας είδαν επίσης περιπέτειες δράσης: ‘εποχής’, όπως *Ο κουρσάρος* (*Kidnapped*, 1938), ‘γυέστερν’, όπως *Ο πόθος του χρυσού* (*Sutter’s Gold*, 1936), κατασκοπείας, όπως το *Σεμπλόν Οριάν Εξπρές* (*La bataille silencieuse*, 1937) κ.ά.

## ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΣΙΝΕΜΑ

Στα πρώτα χρόνια του Μεσοπολέμου ιδιαίτερη απήχηση είχαν τα ‘επεισοδιακά έργα’. Πρόκειται για μια καινοτομία του θεατρικού 19ου αιώνα, σύμφωνα με την οποία ένα μελόδραμα (ή μυθιστορηματικό δράμα, όπως ήταν τότε γνωστά) τεμαχιζόταν σε επεισόδια και παρουσιαζόταν σε συνέχειες σε διαφορετικές παραστάσεις. Το κοινό παρακολουθούσε σε τρεις, τέσσερις ή περισσότερες βραδιές έργα όπως οι διασκευασμένοι *Άθλιοι* του Ουγκώ. Αντίστοιχα, στη δεκαετία του 1920, οι θεατές παρακολουθούσαν τα «μακαρονοειδή» κινηματογραφικά έργα σε συνέχειες σε διαφορετικές προβολές (με διαφορετικό, εννοείται, εισιτήριο για κάθε προβολή). Η επιτυχία τους στηριζόταν, όπως και στο θέατρο του 19ου αιώνα (ή όπως στα σήριαλ του Netflix του 21ου) στην ακόρεστη δίψα του κοινού για νέες υποθέσεις, με καταιγιστική δράση, ανατροπές και κλιμακώσεις. Όπως φαίνεται, στα μέσα της δεκαετίας του 1920 το φαινόμενο «με την προβολήν των εις πολλάς εποχάς έργων» είχε πάρει ενδημικές διαστάσεις στην Αθήνα.<sup>462</sup> Το είδος των ‘επεισοδιακών έργων’ ήταν όπως φαί-

<sup>462</sup> «Κινηματογραφική εβδομάς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Γ', τχ. 14, 4 Απρ. 1926, σ. 17. Το δημοσίευμα υπολόγιζε, μάλιστα, ότι τρεις στους έξι κεντρικούς κινηματογράφους πρόβαλαν ταινίες «αρκετού μήκους, χωρισμένοι εις εποχάς [σαιζόν / επεισόδια]».

νεται ακόμα πιο συχνότερο στα λαϊκά σινεμά.<sup>463</sup> Στην Κοκκινιά ένας εκπρόσωπος των τελευταίων ήταν το Αλάμπρα: «Περιττόν να προσθέσωμεν ότι προβάλλει μόνον επεισοδιακά ταινίας και τούτο διότι είνε πολύ εφθηναί και αι πλέον κατάλληλοι δι' εύκολον πλουτισμόν του επιχειρηματίου».<sup>464</sup>

Υπό ένα πρίσμα, το θέατρο και το σινεμά, ως τα κατεξοχήν δημόσια θεάματα των συνοικισμών, αποτελούσαν συγκοινωνούντα δοχεία. Πολύ συχνά φιλοξενούνταν στους ίδιους χώρους. Μόνον που στο Μεσοπόλεμο οικοδεσπότης ήταν ο κινηματογράφος. Τα κινηματοθέατρα ήταν εκείνα που στέγαζαν (λιγότερο ή περισσότερο συχνά) παραστάσεις θεάτρου και βαριετέ και όχι το αντίθετο. Οι σχέσεις όμως δεν περιορίζονταν στα κτίρια. Οι δύο πυλώνες πάνω στους οποίους στηρίχτηκε η 'χρυσή εποχή' του Χόλυγουντ είχαν δοκιμαστεί με επιτυχία στη θεατρική βιομηχανία του 19ου αιώνα. Η συζήτηση γύρω από την αντίληψη της τέχνης ως μια πιστή εφαρμογή κανόνων θα μας πήγαινε πολύ μακριά. Οφείλουμε, ωστόσο, να υπογραμμίσουμε ότι τις εμπορικές προδιαγραφές στις οποίες έπρεπε να υπακούει ένα θέαμα για να είναι δημοφιλές τις συναντάμε ακμαίες σε θεατρικά είδη όπως το Καλοφτιαγμένο Έργο και το Μελόδραμα. Βέβαια, η τυποποίηση του προϊόντος στο σινεμά ήταν πολύ πιο αυστηρή όπως και η κινηματογραφική βιομηχανία γενικότερα ήταν πολύ πιο εξελιγμένη τεχνολογικά από τη θεατρική. Το ίδιο ίσχυε και για την ακαταμάχητη γοητεία της βεντετοκρατίας που είχε δοκιμαστεί με θριαμβευτική επιτυχία στην ευρωπαϊκή και αμερικάνικη θεατρική βιομηχανία του 19ου αιώνα – πολύ πριν μετασηματιστεί στο 'σταρ-σύστημα' του σινεμά.

<sup>463</sup> Βλ. την επίθεση του *Κινηματογραφικού Αστέρα* στους λαϊκούς αθηναϊκούς κινηματογράφους Πανόραμα και Σιναμπάρ για τα έργα που προβάλλουν σε πολλές συνέχειες και τα οποία διαφθείρουν «τρυφεράς υπάρξεις πάσης κοινωνικής τάξεως και κατά το πλείστον αμορφώτους» («Κινηματογραφική εβδομάς», Έτος Γ', τχ. 2, 10 Ιαν. 1926, σ. 26).

<sup>464</sup> «Οι κινηματογράφοι συνοικιών Αθηνών-Πειραιώς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Δ', αρ. 20, 29 Μαΐου 1927, σ. 10· και ο Ήλιος πρόβαλλε, πάντως, επεισοδιακά έργα το 1926.



Το προσφυγικό κοινό δεν θα μπορούσε να είναι εξαίρεση: χαρακτηριζόταν και αυτό από μια ανεξάντλητη βουλιμία για καινούργια έργα. Γι' αυτό, άλλωστε, οι θίασοι ήταν υποχρεωμένοι να αλλάζουν έργο σε καθημερινή σχεδόν βάση. Στην περίπτωση του σινεμά οι 1086 συνολικά ταινίες που είδε ο προσφυγικός Πειραιάς στο διάστημα Οκτ. 1935 – Οκτ. 1940 προβλήθηκαν σε 9655 μέρες. Κάθε ταινία, δηλαδή, έμεινε περίπου 9 μέρες στο πρόγραμμα. Φυσικά, υπεισέρχονται εδώ και άλλες παράμετροι: ο αριθμός των θεάτρων ήταν πολύ μικρότερος από εκείνον των σινεμά· η εναλλαγή του προγράμματος ήταν πολύ πιο γρήγορη στα θερινά σινεμά για τα οποία η καταγραφή έχει πάρα πολλά κενά· τα δεδομένα μας προέρχονται από εκείνους τους προσφυγικούς κινηματογράφους που ήταν οι πιο κεντρικοί και καταξιωμένοι στα δίκτυα διανομής. Με βάση τα παραπάνω, οι ταινίες θα πρέπει να έμεναν λιγότερες μέρες στο πρόγραμμα. Ακόμα κι έτσι, πάντως, σ' αυτή τη γρήγορη κατανάλωση θεατρικών έργων και ταινιών, ο αγώνας ήταν εντελώς άνισος. Η βιομηχανία του κινηματογράφου υπερτερούσε κατά κράτος έναντι των εγχώριων θεατρικών μικρομάγαζων. Παρά τη γενναία αντίσταση της Γκόλφως, του Λεμπλεπιτζή Χορ-Χορ Αγά ή, πολύ περισσότερο, του Καραγκιόζη επρόκειτο για ένα 'τέλος εποχής', για μια ακόμα «δημοκρατικοποίηση» του θεάματος (Mumford 1985: 105). Η εκβιομηχανισμένη μαζική ψυχαγωγία που εισέβαλε ορμητικά στο Μεσοπόλεμο δεν γνώριζε φραγμούς ανάμεσα στο κέντρο και τις συνοικίες· παιδί της μαζικοποιημένης δημοκρατίας του 20ού αιώνα κατακτούσε άντρες και γυναίκες, εγγράμματους και αναλφάβητους, γηγενείς και πρόσφυγες, πρόσφυγες με σμυρναϊκή ή ποντιακή καταγωγή. Και, φυσικά, διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό την ψυχαγωγία (και) του προσφυγικού Πειραιά. Ως γνωστόν, όμως, η αξία χρήσης ενός εμπορεύματος «πραγματοποιείται μονάχα στη χρήση ή την κατανάλωση». Γιατί είναι ένα πράγμα το τι παρήγαγαν οι χολιγουντιανές εταιρείες και πρόβαλαν οι προσφυγικοί κινηματογράφοι και ένα διαφορετικό πράγμα τι και πώς ακριβώς κατανάλωναν οι θεατές των προσφυγικών συνοικισμών.



# ΜΕΡΟΣ Δ'

---

---

**ΧΑΪ-ΛΑΪΦ**

ΣΗΜΕΡΟΝ

**ΜΕΓΑΛΟ ΓΛΕΝΤΙ**  
ΜΕ ΤΟΝ

**ΛΕΜΠΛΕΜΠΙΤΖΗ**  
**ΧΟΡ-ΧΟΡ-ΑΓΑ**

Της περίφημης Τουρκικής Δραπέρας



Ἡ περίφημος Τουρκική Δραπέρα, ἀσπίδος ἐπὶ  
κόλλος τῶν καλύτερων εἰσοματιῶν.

**ΟΜΙΛΟΥΣΑ ΚΑΙ ΑΔΟΥΣΑ ΤΟΥΡΚΙΣΤΙ**

Ἐπισημὸν εἰς τὴν μακεδονικὴν ἐπέθεσιν, ἡμε-  
τεροὶς ἐστὶ τὸ μαντιόν, ἀλλὰ τὴν καλὴν γλῶσσαν  
καὶ ποιητικὴν Ἄνεσιν τοῦ Χαριτωτοῦ, τοῦ παρ-  
'ἡ, τοῦ κερταετοῦ παρ' ἑτέρου, τῆς σκληροῦς  
ἀσπίδος.

**ΛΑΧΤΑΡΙΧΤΑ ΧΑΝΟΥΜΑΚΙΑ**  
**ΣΩΝΤΑΝΑ ΛΟΥΛΟΥΔΙΑ**  
τοῦ Ἰσχυροῦ Ἐπικουρίου

**ΜΕΘΟΥΝ ΤΑ ΜΑΤΙΑ ΚΑΙ Η ΨΥΧΗ**  
*Ἀνατολίτικη μουσική,*  
*Χοροὶ—Τραγῳδία*

*Προεργασιστὸν ἡΜΙΣ ΤΟΥΡΚΙΑ 1934*  
καὶ αἱ καλύτεραι εἰσοματιῶν τοῦ Τουρκικοῦ ἡμ-  
ετέρου.

**ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ 1934**

**Εικόνα 65.** Ο Λεμπλεμπιτζής Χορ-Χορ Αγάς στο σινεμά.  
Πηγή: Χρονογράφος (Πειραιά) 1935.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11

---

**Η προσφυγιά διασκεδάζει**

## «ΕΝΑ ΑΤΕΛΕΙΩΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ»

**Τ**ον Οκτώβρη του 1922, ο χρονογράφος της πειραϊκής Σφαίρας, προσκάλεσε τον φίλο του να περάσουν την ώρα τους στο σινεμά «με την γόησσαν Μπερτίνι». Ο φίλος τον κοίταξε «βλοσυρώς», λες και του πρότειναν «καμμίαν ατιμίαν».

– Πώς άθλιε! Εις τόσον πενθίμους στιγμάς της πατρίδος έχεις κέφι προς διασκέδασιν!

– Διάβολε! ακριβώς γι' αυτό. Πώς άλλως θέλεις να διασκεδάσωμεν την βαθείαν μελαγχολίαν και την πίκραν που έχομεν στην ψυχήν μας δια τας εθνικάς μας συμφοράς;».

Τελικά, ο φίλος πείστηκε, επειδή, μέσω της διασκέδασης, θα αντλούσε «ψυχικήν δύναμιν και αισιοδοξίαν», ψυχραιμία, στωικότητα και «προ πάντων την σταθεράν ελπίδα ότι η αύριον θα ανατείλη καλλιτέρα». Η Μπερτίνι, όπως φαίνεται, είχε κάνει το θαύμα της μια και ο φίλος βγήκε από το σινεμά σιγοτραγουδώντας.<sup>465</sup>

Ο αφηγητής της παραπάνω ιστορίας (αληθινής ή πλασματικής) δεν είναι πρόσφυγας· το ψυχικό άλγος που νιώθει δεν είναι εκείνο του ξεριζωμένου· αφορά «τας εθνικάς μας συμφοράς». Παρ' όλ' αυτά, θέτει το σινεμά στην υπηρεσία της ανακούφισης των τραυμάτων μιας ζοφερής πραγματικότητας. Μ' αυτήν την έννοια, η θεατρική και κινηματογραφική διασκέδαση αποτέλεσε ζωτικής σημασίας καταπραϊντικό στους προσφυγικούς συνοικισμούς· γι' αυτόν τον λόγο, άλλωστε, μόλις οι τελευταίοι στάθηκαν κάπως στα πόδια τους, φρόντισαν, όπως είδαμε, για τις μπυραρίες, τα καφέ-αμάν, τα θέατρα και τους κινηματογράφους τους.

Ως προς την περιοχή, οι σχετικές με την ψυχαγωγία αναφορές προέρχονται κυρίως από την Κοκκινιά. Ως προς τον χρόνο, αρχίζουν και πυκνώνουν μετά τα μέσα της πρώτης με-

<sup>465</sup> Ο Ίσκιος, «Εντυπώσεις και σκέψεις. Ας φιλοσοφήσωμεν», Σφαίρα, 17 Οκτ. 1922. Βλ. και Α. Κ., «Από την ζωήν. Υπάρχει κέφι;», Σφαίρα, 21 Οκτ. 1922.

σοπολεμικής δεκαετίας.<sup>466</sup> Έκτοτε, αρχίζει να συντίθεται στο δημόσιο λόγο η εικόνα του Μικρασιάτη πρόσφυγα ως γλεντζέ, εικόνα που αντιδιαστέλλεται σ' εκείνη του συνεσταλμένου και συντηρητικού Πειραιώτη.<sup>467</sup> Το 1926, ένα ρεπορτάζ της *Ελληνικής* παρουσίαζε το εξής αφήγημα: «Ήλθαν εδώ γυμνοί και πεινασμένοι. Τις πρώτες ημέρες ήσαν τρελλοί από φόβο, από κατάπληξιν, από πραγματική απόγνωση!... Πού ήσαν και ποιοι δεν ήξευραν. Τι ήσαν δεν ήξευραν. Τι ήθελαν εδώ και πως ήλθαν το ηγνούν!... Ήσαν παράφρονες από τη δυστυχία...». Στη συνέχεια, όμως, σύμφωνα πάντα με το καλοφτιαγμένο και γραμμικό αφήγημα της *Ελληνικής*, όταν βρήκαν στέγη και άρχισαν να συνέρχονται «τώριξαν» στη διασκέδαση.<sup>468</sup> Υπάρχουν, φυσικά, και άλλες αναγνώσεις:

Αυτοί οι αθρόοι [εν. πρόσφυγες] ήτανε μαθημένοι να δουλεύουνε και να γλεντάνε. Όλοι οι πρόσφυγες μηδενός εξαιρουμένου. Μπορεί να δούλευε όλη τη βδομάδα σα σκύλος αλλά το Σαββατοκύριακο πήγαινε να γλεντήσει. Να βγει, να πάει, να δείξει, να κάνει. Όχι μοναχός του, να πάρει και τα κορίτσια του και τη γυναίκα του και την οικογένειά του και να πάει να κάτσει σ' ένα κέντρο. Όπως μέχρι τώρα από τους πρόσφυγες, και κοντά στους πρόσφυγες μάθαν και οι δικοί μας τώρα (Βαμβακάρης 1978: 96).

<sup>466</sup> «Τέσσερα νέα ζυθεστιατόρια προετοιμάζονται να ανοίξουν εις την Κοκκινιάν. Και ούτω οι μπουραρίες θα γίνουν περισσότερες από τους κατοίκους. Αλήθεια! Μόνον εις την Κοκκινιάν βλαστάνουν και ευημερούν τόσο πολύ τα ουζοπωλεία και ζυθοπωλεία. Οι άλλοι συνοικισμοί είναι πενιχρότατοι, από απόψεως τοιούτων κέντρων, απέναντι της Κοκκινιάς» (Ο Εφές, «Πεννιές», *Προσφυγική φωνή*, 17 Ιουν. 1926).

<sup>467</sup> «Πολύ νοικοκύρης, περιορισμένος, θετικός. Δεν έχει θραύσει τα δεσμά πολλών και διαφόρων προλήψεων. Αντικρύζει την ζωή με δισταγμόν και φόβον. Γεύεται ακροθιγώς των απολαύσεων και μάλιστα των πλέον αθώων...» (Χάρης Σταμ., «Πειραιϊκή ζωή. Ο Πειραιώτης», *Σφαίρα*, 4 Ιουν. 1925).

<sup>468</sup> Ο Πειραιώτης, «Εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Κοκκινιά. Η θορυβώδης προσφυγούπολις. Ένα κομμάτι της Ανατολής δίπλα στον Πειραιά», *Ελληνική*, 18 Ιουλ. 1926.



Προφανώς ήταν και πάλι συνδυασμός προγενέστερων κοινοτικών εμπειριών που μεταφέρονταν από τα μικρασιατικά εδάφη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και που προσαρμόζονταν τώρα στις νέες σκληρές αναγκαιότητες μιας προσφυγικής κοινότητας που ζούσε απομονωμένη, στο περιθώριο ενός νεωτερικού έθνους-κράτους, χωρίς να έχει ακόμα ενσωματωθεί σ' αυτό. Σε κάθε περίπτωση, το σίγουρο είναι ότι όλα έπρεπε να στηθούν από την αρχή αλλά τίποτα δεν θα στηνόταν από μηδενική βάση. Γι' αυτόν το λόγο, μέσα σε ένα αξιολογούμενο σύντομο χρονικό διάστημα, ο προσφυγικός Πειραιάς, με πρωτεργάτη την Κοκκινιά, δεν ήταν δυνατόν απλά και μόνον να επιβιώσει· έστησε το δικό του κόσμο, με όσα μέσα διέθετε αλλά και με τα ζωντανά πολιτισμικά κεφάλαια που κουβαλούσε από την 'πατρίδα'. Μέσα σε λιγότερο από δυο χρόνια, δίπλα στις εκκλησιές και στα χαμάμ, έχτισε μια εντυπωσιακά ζωντανή πιάτσα ψυχαγωγίας άγνωστη στους γηγενείς: «απέκτησε πάμπολλα κέντρα διασκέδασεων, μπύρες, ουζοπωλεία, κρασσοπατεράδικα του καλού καιρού, χοροδιδασκαλεία, θέατρα, κινηματογράφους, καραγκιόζηδες κλπ. Όλα δε αυτά μετά της 8 το βράδι είναι γεμάτα κόσμο».<sup>469</sup>

Το παραπάνω ξέσπασμα ψυχαγωγίας μετατράπηκε από το 1926 έως το 1931 σ' ένα συνεχές γλέντι. Χρειάζεται όμως προσοχή. Στην πραγματικότητα, αυτό που ξέρουμε από τις πηγές της εποχής είναι μόνον ο αχός του παραπάνω γλεντιού μέσα από τις εφημερίδες της Αθήνας και του Πειραιά· από ρεπόρτερ που επισκέπτονταν για να παρουσιάσουν στους μεσοαστούς αναγνώστες τους την εξωτική ανατολίτικη προσφυγιά. Στο πλαίσιο αυτό δεν ανακάλυπταν τόσο αλλά επινοούσαν τη φιγούρα του γλεντζέ Ανατολίτη πρόσφυγα, που γινόταν έτσι στερεότυπο. Όπως φαίνεται, η διαμόρφωση του τελευταίου αποτέλεσε μια ακόμα αναγκαία ψηφίδα στη διαδικασία ενσωμάτωσης του προσφυγικού στοιχείου στην ελληνική κοινωνία – διαδικασία διόλου απρόσκοπτη. Όσο πάντως προσεκτικός κι αν είναι κανείς στις πληροφορίες των βενι-

<sup>469</sup> Ο Πειραιώτης, «Είς τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Κοκκινιά», ό. π.

ζελικών (συνήθως) εφημερίδων, δύσκολα μπορεί το βλέμμα του ν' αποφύγει το επαναλαμβανόμενο μοτίβο: «ένα ατελείωτο πανηγύρι. Φωνές, κακό, γλέντια, τραγούδια, παιγνίδια, αληθινή γιορτή με κόσμο που έχει κέφι να φωνάξει, να ξεσπάσει, να τραγουδήσει».<sup>470</sup> Σταδιακά, άρχισαν να συχνάζουν όλο και περισσότεροι Πειραιώτες στους «προσφυγικούς συνοικισμούς, κατά τας Κυριακάς, δια ψυχαγωγίαν επειδή εις αυτούς επικρατεί κάποια εξαιρετική, ανατολίτικη, κίνησις, ήτις σε κάνη να ευθυμήσης θέλοντας και μη».<sup>471</sup> Στα επόμενα χρόνια, δημοσιεύματα ήθελαν τον Πειραιά να παίρνει εντατικά μαθήματα διασκέδασης στην Κοκκινιά καθώς η τελευταία είχε διαμορφώσει μια αυτάρκη αγορά ψυχαγωγίας: «τι να τον κάνουν τον Πειραιά ή την Αθήνα αφού περνάν τόσο ευχάριστα οι ώρες;».<sup>472</sup> Έτσι, όταν ο χρονογράφος της *Σφαίρας* με την παρέα του, εγκατέλειψαν ένα ζεστό αυγουστιάτικο Σαββατόβραδο του 1930 τον υπναλέο Πειραιά και κατέφυγαν στο γειτονικό συνοικισμό, έμειναν με την εντύπωση ότι μεταφέρθηκαν «από μια πόλι διατελούσαν σε κατάστασι πολιορκίας σε μια άλλη η οποία γιόρταζε κάποια νίκη κάποιο θρίαμβο...».<sup>473</sup>

Μεταγενέστερες αναφορές συνδέουν την παραπάνω εικόνα γλεντιού με την καταβολή των λιγοστών προσφυγικών αποζημιώσεων που δόθηκαν μετά το 1926.<sup>474</sup> Αντίστοιχα, το

<sup>470</sup> Ο Πειραιώτης, «Εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς», ό. π. Τις Κυριακές και τις αργίες του 1926 χρειάζονταν 2-3 αστυφύλακες για να κανονίζουν «την τροχαίαν κίνησιν» στην Κοκκινιά («Επίκαιρα. Δια τους αρμοδίους», *Σφαίρα*, 9 Αυγ. 1926).

<sup>471</sup> Παρισινός, «Πειραιϊκά σημειώματα. Τα ελληνικά έθιμα», *Χρονογράφος*, 30 Μαΐου 1927.

<sup>472</sup> Γ. Α. Μπουκουβάλας, «Η Πατρίς εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Πώς γλεντά μια προσφυγούπολις», *Πατρίς*, 9 Νοε. 1929.

<sup>473</sup> Χάρης Σταμ., «Πειραιϊκή ζωή. Η Κοκκινιά», *Σφαίρα*, 25 Αυγ. 1930. Βλ. και Σατναβελ, «Μια νύχτα στην Κοκκινιά», *Νέοι Καιροί*, 27 Σεπ. 1930.

<sup>474</sup> «Όταν οι Κοκκινιώτες πήραν την προσφυγική αποζημίωση 1926-27 χαράς Ευαγγέλια. Το 'ριξαν στο γλέντι λες και βάλθηκαν να βγάλουν το άχτι τους για όσα υπέφεραν τόσο πολύ από την προσφυγιά» (Μιχαηλίδης 1993: 53). Για τις αποζημιώσεις βλ. Hirschon 2004: 107, Μαυρογορδάτος 2017: 163-164.

κλείσιμο της παραπάνω στρόφιγγας στην κυκλοφορία χρήματος που ακολούθησε θα πρέπει να συνδέεται με την υποχώρηση του παλιροϊκού κύματος ευωχίας που παρατηρείται μετά το 1931. Επιπλέον, η χώρα έμπαινε για τα καλά στη δίνη της διεθνούς οικονομικής κρίσης που καταβρόχθιζε τα εκσυγχρονιστικά οράματα του βενιζελισμού. Το φθινόπωρο του 1931, η αντιβενιζελική *Ημέρα* προτιμούσε να παρουσιάσει τα σοβαρά προβλήματα των προσφύγων του Πειραιά τα οποία, όπως υποστήριζε, κρύβονταν εντέχνως πίσω από ένα απατηλό παραπέτασμα γλεντιού και ανεμελιάς.<sup>475</sup>

Το στερεότυπο του Μικρασιάτη γλεντζέ πρόσφυγα αφορούσε κυρίως την Κοκκινιά. Υπάρχει κι ένα διαφορετικό αφήγημα για τις διασκεδάσεις σε άλλες προσφυγικές συνοικίες που προέρχεται από μεταγενέστερες αναφορές. Σύμφωνα μ' αυτό, οι διασκεδάσεις στα Ταμπούρια, το Κερατσίνι αλλά και τη Δραπετσώνα, εργατικές περιοχές πολύ πιο εξαθλιωμένες από την Κοκκινιά, «περιορίζονταν σε λίγες οικογενειακές εκδηλώσεις» μια και ήταν ελάχιστοι «εκείνοι που μπορούσαν τα πρώτα τουλάχιστον δύσκολα χρόνια» να επισκεφθούν κάποια ταβέρνα, «κι αυτήν μόνο οι άνδρες» (Κουτελάκης-Φωσκόλου 1992: 266). Σε μια κοινωνία «που λιμοκτονούσε και έδινε τον αγώνα της επιβίωσης», η διασκέδαση ήταν απλά πολυτέλεια: κάποιες κυριακάτικες βόλτες στο νυφοπάζαρο του συνοικισμού, κάποιο γλυκό, «σε κάποιο σινεμά, με ηλιόσπορους και πασατέμπο 'για να περνά η ώρα', με κάποιο θεατρικό έργο στην καλύτερη περίπτωση» (ό. π. 390, 394). Αλλά και η Κυραμαργιού στη μελέτη της για τη Δραπετσώνα (2019) δεν αναφέρεται σε διασκεδάσεις.

Υπάρχει, τέλος, μια ακόμα παράμετρος που φωτίζει από μια άλλη οπτική γωνία το ζήτημα και η οποία αφορά στις δημόσιες γιορταστικές εκδηλώσεις γύρω από το θρησκευτικό ημερολόγιο: την τελευταία Αποκριά και την Καθαρή Δευτέρα,

<sup>475</sup> Αγγ. Ταιν., «Οι προσφυγικοί συνοικισμοί. Η Νέα Κοκκινιά», *Ημέρα*, 24 Σεπ. 1931, «Οι προσφυγικοί συνοικισμοί. Τα Ταμπούρια και η Ανάστασις», *Ημέρα*, 26 Σεπ. 1931.

τα πανηγύρια έξω από τους ναούς σύμφωνα με το χριστιανικό εορτολόγιο. Οι εκδηλώσεις αυτές, στις οποίες συμμετείχε σύσσωμη η προσφυγική κοινότητα, δεν είχαν, βέβαια, κάποια σχέση με τα θεάματα που μας απασχολούν – αν και όλο και «κάποιος ‘ταχυδακτυλουργός’ επεδείκνυε τις ικανότητές του από παρέα σε παρέα με αντάλλαγμα κάποιο κέρασμα» (Κουτελάκης-Φωσκόλου 1992: 268). Προσδίδουν όμως στο θέμα μας μια άλλη διάσταση. Είτε επρόκειτο για το θέατρο και το σινεμά του προσφυγικού συνοικισμού, είτε για τους αποκριάτικους χορούς των προσφυγικών σωματείων που δίνονταν στα παραπάνω κινηματοθέατρα, είτε, τέλος, για το πανηγύρι που δινόταν για τον άγιο της ενορίας, υπήρχε ένας κοινός παρονομαστής: η προσφυγική κοινοτική ταυτότητα, προσδιορισμένη σε μεγάλο βαθμό από τη θρησκεία – το κατεξοχήν ιδιαίτερο γνώρισμα των Ρωμιών της Μικράς Ασίας.<sup>476</sup>

Ένα σημαντικό ζήτημα (που δεν πρόκειται, φυσικά, να βρει εδώ την απάντησή του) αφορά στο βαθμό επιβίωσης της παραπάνω κοινοτικής ταυτότητας· υπάρχει η άποψη ότι «ο προφορικός πολιτισμός με τον οποίο ήταν ιστορικά διαμορφωμένα τα κοινωνικά στρώματα που εξετάζουμε, και πιο συγκεκριμένα οι ιδέες για τον εαυτό, την οικογένεια, την καθημερινή ζωή και τον κόσμο, ήταν πολιτισμικές προδιαγραφές οι οποίες παρέμειναν σχεδόν ανέπαφες» (Πιζάνιας 1993: 139). Μελετητές του προσφυγικού ζητήματος έχουν διαπιστώσει ότι εκείνο το πικρό αίσθημα απώλειας της ‘χαμένης πατρίδας’ που χαρακτήριζε τους πρόσφυγες αφορούσε, στην πραγματικότητα, «την απώλεια της παλαιάς κοινοτικής τους ταυτότητας» (Κουρουπού-Μπαλτά 1992: 16). Μάλιστα, ειδικά στα πρώτα χρόνια, η δομή και η οργάνωση του κοινοτισμού μεταφέρθηκαν ζωντανές στις περιοχές της προσφυγικής εγκατάστασης (ό. π. 26). Ο Βενέζης το αποδίδει ανάγλυφα όταν παρουσιάζει την άφιξη του οδηγού του οδοστρωτήρα στη Γαλήνη. Μόλις,

<sup>476</sup> Για την παρουσία της κοινοτικής συνείδησης και το ρόλο της θρησκείας στην οργάνωση της κοινωνικής ζωής ακόμα και στα μεταπολεμικά χρόνια, βλ. Hirschon 2004: 43, 50.

λοιπόν, καταφτάσει ο μοιραίος ήρωας στον προσφυγικό οικισμό στην Ανάβυσσο, ζητά να συνομιλήσει με τις αρχές του τόπου: «Ήποιος είναι ο προύχοντάς σας»; ρώτησε. Οι Φωκιανοί, σε τέτοιες ώρες που θέλαν να βγουν ασπροπρόσωποι, δεν ξέραν άλλον απ' το γιατρό το Βένη» (Βενέζης 1971: 272).

Για την ακρίβεια, η μεταφορά και η διατήρηση οργανωτικών δομών του κοινοτισμού στον ελλαδικό χώρο συνέχιζε να λειτουργεί όσο οι μηχανισμοί κοινωνικής ενσωμάτωσης (πρώτιστα η εκπαίδευση) είτε δεν λειτουργούσαν είτε υπολειπορούσαν. Και, από μια άποψη, ήταν συμβατή με την περιοχή εγκατάστασης, τον Πειραιά, με τους Μανιάτες, τους Κρητικούς, τους Υδραίους του. Η ίδια η διαμόρφωση των προσφυγούπολεων γύρω από ενορίες πρόδιδε τη συνέχεια μ' ένα παρελθόν – που ήταν, άλλωστε, τότε, εξαιρετικά πρόσφατο.<sup>477</sup> Αλλά και στη συνέχεια, οι προσφυγικοί μαχαλάδες του Πειραιά ούτε σχεδιάστηκαν ούτε συγκροτήθηκαν ποτέ ως σύγχρονες πόλεις με χώρους αφιερωμένους, στη μόρφωση, την αναψυχή και τη διασκέδαση των πολιτών τους. Η υπολειτουργία ή/και απουσία κρατικών μηχανισμών κοινωνικής ενσωμάτωσης, άφηνε τους πρόσφυγες να προσαρμοστούν, τελικά, «με τον τρόπο που γνώριζαν. Με τη δική τους, ιστορικά κεκτημένη γνώση» (Πιζάνιας 1993: 140). Και το γεγονός ότι «μεγάλο ποσοστό του προσφυγικού πληθυσμού δεν ήταν σε θέση να αποκτήσει πελατειακούς πολιτικούς δεσμούς» συντηρούσε μια κατάσταση χρόνιας περιθωριοποίησης (Hirschon 2004: 105-06). Στον τομέα της διασκέδασης, όμως, επρόκειτο να σημειωθούν κάποιες ενδιαφέρουσες εξελίξεις: το σινεμά, το γραμμόφωνο, το ραδιόφωνο διερρήγγυαν τα όρια των

<sup>477</sup> Στα πρώτα χρόνια, προσφυγικές οργανώσεις (ιδίως ποντιακές) προωθούσαν τη δημιουργία επισκοπής στην Κοκκινιά. Οι συζυγικές διαφορές, όπως υποστήριζαν, λύνονται αρχικά στο δεσπότη: «ο δεσπότης είναι το πρώτο καταφύγιον δια την επανάκτησιν της αιθριότητος μεταξύ των συντρόφων της ζωής. Πώς μπορεί λοιπόν, ερωτώμεν, ένα ζευγάρι προσφύγων να θεωρήσει φυσικόν αντιλήπτορα της διαστάσεώς των τον δεσπότην των εντοπίων, που αγνοεί τα ήθη και έθιμα της ζωής των;» (Μπουκουβάλας, «Η Πατρίς εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς», ό. π.).

περιθωριοποιημένων προσφυγικών κοινοτήτων του Πειραιά βομβαρδίζοντάς τες καταγιστικά με αναπαραστάσεις από τον 'έξω κόσμο'.

## Η ΕΙΣΒΟΛΗ ΤΗΣ ΜΑΖΙΚΗΣ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ

Ανάμεσα στα 1922 και στα 1940 ένας καινούργιος κόσμος μαζικής κουλτούρας αναδύθηκε στην ελληνική κοινωνία. Όταν ο Νίκος Χατζηαποστόλου έγραφε τους *Απάχηδες των Αθηνών* το 1921 δεν θα μπορούσε να διανοηθεί ότι δεκαοκτώ χρόνια αργότερα θα πηγαινοερχόταν Αθήνα-Θεσσαλονίκη αεροπορικώς για να διευθύνει τις πρόβες της *Στοργής του πατέρα*.<sup>478</sup> Η άφιξη των νέων τεχνολογιών στη χώρα είχε διαμορφώσει νέες, πρωτοφανείς δυνατότητες επικοινωνίας καθώς επίσης και τη βεβαιότητα ότι οι αποστάσεις είχαν πλέον εκμηδενιστεί. Τα τηλέφωνα από 3.748 το 1924 έφτασαν τις 36.401 το 1937· δεκαπλασιάστηκαν (Λεοντίδου 2013: 188). Οι εξελίξεις κατέφθαναν, φυσικά, και στους προσφυγικούς συνοικισμούς του Πειραιά. Μολονότι το σινεμά και το ποδόσφαιρο είχαν κατακτήσει τις καρδιές των κατοίκων τους νωρίτερα, δεν θα πρέπει να υποτιμήσει κανείς τη σημασία του γραμμοφώνου που διαδόθηκε κι αυτό μαζικά έπειτα από τα μέσα της δεκαετίας του 1920. Χρονογράφοι του πειραιϊκού Τύπου, συντονισμένοι με τον παλμό της τοπικής κοινωνίας, ήδη από το 1927, περιγράφουν με τις γνωστές δημοσιογραφικές υπερβολές την «γραμμοφωνομανίαν», τα «γραμμοφωνοπρατήρια» και τα «γραμμοφωνοπωλητήρια».<sup>479</sup> Το άλλο αλάνθαστο βαρόμετρο, η Επιθεώρηση, επιβεβαιώνει με τον τρόπο του αυτές τις εκτιμήσεις: το 1928 θα παιζόταν σε κεντρικό θέατρο *Ο φωνόγραφος των Τάκη Μώμου και Στέλιου Άργου* σε μουσική του Παναγιώτη Γλυκοφρύδη.<sup>480</sup>

<sup>478</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 23 και 30 Αυγ. 1939.

<sup>479</sup> Χάρης Σταμ., «Πειραιϊκή ζωή. Μονομανίες», *Σφαίρα*, 26 Αυγ. 1927.

<sup>480</sup> «Ο Φωνόγραφος», Προσφυγικός Κόσμος, 23 Απρ. 1928. Ο Τάκης Μώμος.



Στο φως των παραπάνω, ο ισχυρισμός ότι, στα χρόνια αυτά, «κάθε σπίτι έχει πλέον το γραμμόφωνόν του» είναι μάλλον εξεζητημένος.<sup>481</sup> Σίγουρα, πάντως, πολλά καφενεία είχαν εγκαταστήσει γραμμόφωνα (και μεγάφωνα) για να προσελκύσουν τους φιλόμους πελάτες τους, αλλάζοντας άρδην τους όρους του ανταγωνισμού. Οι παραπάνω εξελίξεις, συνεπικουρούμενες από τα αμερικάνικα μιούζικαλ, τις γερμανικές οπερέτες και τις υπόλοιπες μουσικές ταινίες, έβαζαν το λιθαράκι τους στην ταφόπλακα της ελληνικής οπερέτας. Αν και το 1927 ο Προσφυγικός Κόσμος εκτιμούσε ότι «μία από τις πληγές που μαστίζουν τους συνοικισμούς είναι και οι φωνογράφοι», μόνον κάποια σπίτια του προσφυγικού Πειραιά θα πρέπει να διέθεταν ακόμα αυτήν την πολυτέλεια.<sup>482</sup> Η οικογένεια του Μιχαηλίδη στην Κοκκινιά, για παράδειγμα, ‘εξελίχθηκε’ μετά το 1934: «Αγοράσαμε και ένα φωνογράφο και έπαιρνε και έδινε το τραγούδι σουξέ της εποχής του: ‘Πίτσα Πηνελοπίτσα’» (Μιχαηλίδης 1993: 34). Άλλες οικογένειες, όπως εκείνη του Ζαννίνο στη Δραπετσώνα, είχαν αυτή τη δυνατότητα, έστω λόγω λαθρεμπορίου. Έτσι, γύρω στα 1929-30, «ο πατέρας έφερε σπίτι» έναν φωνογράφο που μάγεψε το μοναχογιό του. Το γεγονός δεν θα είχε ίσως ιδιαίτερη σημασία για μας εάν δεν αποτελούσε την πρώτη επαφή του πιτσιρίκου με το μαγικό κόσμο του θεάτρου· συγκεκριμένα, μ’ ένα τραγούδι από νούμερο επιθεώρησης που ερμήνευε ο Πέτρος Κυριακός:

---

συνεργάτης της εφημερίδας, είναι ψευδώνυμο του Δημήτρη Αργυρόπουλου.

<sup>481</sup> Χάρης Σταμ., «Πειραιϊκή ζωή. Μονομανίες», ό. π.

<sup>482</sup> «Γραμμούλες», 21 Ιουλ. 1927. Η απόκτησή τους, υποστήριζε το ίδιο δημοσίευμα, «θεωρείται ως σημείον επιδείξεως της οικονομικής ευεξίας των κατόχων των. Τα άρρενα και θήλεα βλαστάρια των οποίων βασανίζουν τ’ αυτιά και τα νεύρα των γειτόνων των. Επιδεικνύοντες τα ... καλλιτεχνικά ταλέντα τους από όρθρου βαθέος μέχρι βαθείας νυκτός».



Τα βράδια στο σπίτι μας, όποτε είχα καιρό και μου το επέτρεπαν οι δικοί μου, έβαζα στο φωνογράφο το δίσκο που 'γραφε πάνω του 'Πέτρος Κυριακός'. Είχα ακούσει πως ήταν θεατρίνος, αλλά δεν καταλάβαινα τι εννοούσαν. Δεν ξέρω τι με είχε πιάσει κι εγώ με το δίσκο είμαστε ένα. Στο θέατρο δεν είχα πάει ακόμα να δω τι είναι (Ζαννίνο χ.χ.: 21).

Το γεγονός ότι ένας μελλοντικός καλλιτέχνης του θεάτρου, του βαριετέ και του σινεμά είχε τις πρώτες του παιδικές εμπειρίες με την τέχνη της υποκριτικής μέσω του γραμμόφωνου (και του σινεμά) σηματοδοτεί ήδη μια σοβαρή ρωγμή με το παρελθόν: δεν ανήκε απλά σε μια νέα γενιά αλλά σε «μια ξεχωριστή φυλή ανθρώπων», που θα μπορούσαν να ονομαστούν «καταναλωτές τέχνης», καθώς «από πολύ μικροί μαθαίνουν να ζουν» με οθόνες και ήχους ως αποτέλεσμα «μηχανικών αναπαραγωγικών διαδικασιών» (Mumford 1985: 119). Ταυτόχρονα, όμως, υπήρχε και μια αλλαγή ως προς τις συμπεριφορές και τις νοοτροπίες της περίκλειστης προσφυγικής κοινότητας. Για τους κατοίκους της Δραπετσώνας της εποχής εκείνης ήταν μάλλον ακατόρθωτο να επισκεφθούν κάποιο κεντρικό θέατρο για να απολαύσουν τον Κυριακό στην επιθεώρηση ή τη Μαρίκα Κρεβατά να τραγουδά την «Πιπίτσα» όπως και για έναν κεντρικό αθηναϊκό θίασο ήταν μάλλον απίθανο να διαβεί τις Ηράκλειες Στήλες και να περιοδεύσει στη Δραπετσώνα. Για τους 'ανώνυμους' σιωπηλούς ήρωες της ιστορίας μας όμως υπήρχε πλέον η δυνατότητα να ακούσουν το ηχητικό τεχνικό υποκατάστατο του Κυριακού ή της Κρεβατά: ή να παρακολουθήσουν το φιλιμικό υποκατάστατο της Σοφίας Βέμπο στην Προσφυγοπούλα, του Μάνου Φιλιππίδη στο Δόκτωρ Επαμεινώνδας και του Λάμπρου Κωσταντάρα στο Τραγούδι του χωρισμού. Έτσι μπορεί ίσως να εξηγήσει κανείς γιατί οι ελληνικές ταινίες γνώριζαν επιτυχία στη Δραπετσώνα ή στα Ταμπούρια. Ένας σημερινός θεατής που στέκεται αμήχανος απέναντι στα 'zoom plays' ή το νέο ιδιωτικό σινεμά Sandbox VR ίσως είναι σε θέση να καταλάβει

καλύτερα την αλλαγή εποχής: ανάμεσα στους ηθοποιούς του θεάτρου και στο προσφυγικό κοινό είχαν εγκατασταθεί ένας πολλαπλασιαστής και ένας επιταχυντής που καθιστούσαν εφικτή την επικοινωνία τους εκμηδενίζοντας αποστάσεις και χρόνους. Μόνον που, στην παραπάνω επικοινωνία, ο θεατής του θεάτρου είχε μετασχηματιστεί σε θεατή κινηματογράφου ή ακροατή φωνογράφου.

Οι εξελίξεις δεν σταμάτησαν εκεί. Στα μέσα της δεκαετίας του 1930, το προσφυγικό κοινό άρχισε να εξοικειώνεται συστηματικά και μαζικά με ένα ακόμη τεχνολογικό επίτευγμα που εξασφάλιζε, επιπλέον, και τη ζωντάνια του μηχανικά αναπαραγόμενου καλλιτεχνικού γεγονότος· μετατρέποντας, αυτή τη φορά, το κοινό σε ραδιοφωνικό (και, ανοίγοντας, παράλληλα, το δρόμο για την τηλεόραση). Γενικότερα μιλώντας, για την καθιέρωση του ραδιοφώνου στην ελληνική κοινωνία ορόσημο στάθηκε το ξέσπασμα του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.<sup>483</sup> Καλό θα ήταν επίσης να ‘χουμε κατά νου ότι, σ’ αυτά τα πρώτα χρόνια της μαζικής διάδοσής του, το ραδιόφωνο ήταν τμήμα της δημόσιας σφαίρας μάλλον παρά της ιδιωτικής. Καθώς, στα μέσα της δεκαετίας του 1930, θα πρέπει να ήταν πολύ λίγα ακόμα τα προσφυγικά σπίτια που είχαν τη σχετική οικονομική δυνατότητα, τα κέντρα αναψυχής του προσφυγικού Πειραιά τοποθέτησαν ραδιόφωνα «για να τραβήξουν πελατεία».<sup>484</sup> Το 1938 ο μεγάλος «Θερινός Οικογενειακός Κινηματογράφος Βαλκάνια» στην Κοκκινιά διαφή-

<sup>483</sup> «Σίγουρα δεν ξανάγινε πιο χρήσιμο πράγμα από το ραδιόφωνο», ομολογούσε ο Νίκος Μαράκης το Σεπτέμβρη του 1939: «Τούτες τις μέρες ιδίως προσέφερε και εξακολουθεί να προσφέρει ένα σωρό χρήσιμες υπηρεσίες στο λαό. Η αγωνία δεν παραμένει πια χωρίς απάντησι». Υπήρχαν, βέβαια, οι εφημερίδες, «αλλά ποιος θα μπορούσε να ικανοποιήσει το ενδιαφέρον του λαού μεταξύ της απογευματινής και της πρωινής εκδόσεως;» («Από την ζωή. Το ραδιόφωνο», *Σημαία*, 2 Σεπ. 1939).

<sup>484</sup> Σ. Σ., «Με λίγα λόγια», *Νέον Βήμα*, 27 Μαΐου 1936. Λίγα χρόνια αργότερα εφημερίδα της Κοκκινιάς κατηγορούσε τους ιδιοκτήτες «των γύρω της Κεντρικής Πλατείας Βενιζέλου Κέντρων» επειδή είχαν αμελήσει να τοποθετήσουν «έστω και μια μουσική ραδιοφώνου». (Κοκκινιώτης, «Πενιές», *Νέα Ιδέα*, 21 Αυγ. 1939).

μιζε ότι «κατά τα διαλείμματα θα λειτουργεί Ραδιοφωνικός πομπός όστις θα μεταδίδη όλα τα παγκόσμια επίκαιρα, τα νεώτερα της Ελλάδος και Ελληνικήν Μουσικήν, του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών».<sup>485</sup>

Το γκρίζο φθινόπωρο του 1939 το πλήθος άκουγε «με λαχτάρα και συγκίνηση», «με θρησκευτική σιγή», τις μεταδόσεις του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών, «στα καφενεία, στους κινηματογράφους, στα εστιατόρια, μέσα στα σπίτια και έξω από αυτά».<sup>486</sup> Πέρα από τις ειδήσεις, όμως, ο σταθμός μετέδιδε επιπλέον «διάφορα τραγούδια από παλαιάς επιθεωρήσεις»<sup>487</sup> όπως και «τα καλλίτερα νούμερα» της σύγχρονης επιθεώρησης *Σπίθα*<sup>488</sup>. ή ακόμα και μια ολόκληρη οπερέτα όπως *Η πριγκίπισσα της Τσάρδας* με τη Ρένα Βλαχοπούλου «και άλλους καλλιτέχνες του μελοδράματος»<sup>489</sup>. ή, τέλος, εάν το ραδιοφωνικό κοινό προτιμούσε τη Τσάρα Λεάντερ μπορούσε να την ακούσει σε «φωνοταινίες», ένα είδος ηχητικού live streaming της κινηματογραφικής προβολής.<sup>490</sup>

Ομιλούντες κινηματογράφοι, γραμμόφωνα, ραδιόφωνα, ‘φωνοταινίες’ είχαν δημιουργήσει έναν καταγισμό νέων εμπειριών στο κοινό, μια επανάσταση σε επίπεδο αντίληψης

<sup>485</sup> Διαφημιστική καταχώρηση, *Αναγέννησις*, 1 Ιουν. 1938.

<sup>486</sup> Μαράκης, «Το ραδιόφωνο», ό. π.

<sup>487</sup> «Απόψε θα μεταδοθούν από τον Ραδιοφωνικόν Σταθμόν διάφορα τραγούδια από παλαιάς επιθεωρήσεις, με εκτελεστάς την κ. Σωτηρίαν Ιατρίδου, την κ. Ελένην Ντεροζέ και τους κ.κ. Μακρήν και Γ. Γαβριηλίδης» («Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 14 Ιουλ. 1939).

<sup>488</sup> «Στο ραδιόφωνο», *Σημαία*, 19 Σεπ. 1940.

<sup>489</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 12 Ιουλ. 1940.

<sup>490</sup> Έπειτα από συμφωνία του Ραδιοφωνικού Σταθμού Αθηνών με τη διεύθυνση του κινηματογράφου Αίγλη (Ζαπτείου) «θα μεταδίδονται τακτικά απ’ ευθείας αποσπάσματα από φωνοταινίας». Οι ακροατές του σταθμού άκουγαν, δηλαδή, ζωντανά τη μουσική διαφόρων ταινιών κατά τη διάρκεια της προβολής τους («Φωνοταινίαί από τον Ραδιοφωνικόν Σταθμόν», *Σημαία*, 9 Ιουλ. 1940). Με τον παραπάνω τρόπο μεταδόθηκαν «τα ωραιότερα μουσικά αποσπάσματα» της μουσικής ταινίας *Τσαϊκόφσκι* (*Es war eine rauschende Ballnacht*, 1939) του Καρλ Φρόελιχ με τη Ζάρα Λεάντερ (Διαφημιστική καταχώρηση, *Ακρόπολις*, 12 Ιουλ. 1940).

και πρόσληψης των τεχνών του θεάματος (του θεάτρου περιλαμβανομένου) που δεν ανήκει ούτε κατά διάνοια στους στόχους αυτής της μελέτης να επιχειρήσει την αποκωδικοποίησή της. Αυτό, ωστόσο, που εμπίπτει, έστω και οριακά, στους στόχους της είναι να σκιαγραφήσει τις διαμαρτυρίες μιας μερίδας του προσφυγικού κοινού απέναντι στην παραπάνω εισβολή. Γιατί απέναντι στις νέες διασκεδάσεις, ιδίως απέναντι στο σινεμά, υπήρξαν αρκετά αντιδραστικά ανακλαστικά που προσπάθησαν να τις καταστείλουν ή, πιο σωστά, να τις περιορίσουν σε προκαθορισμένα πλαίσια. Οι παραπάνω αντιδράσεις αποτελούσαν τμήμα ενός ευρύτερου δημόσιου διαλόγου γύρω από την καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση των προσφυγικών πληθυσμών του Πειραιά. Αυτό είναι το θέμα του επόμενου κεφαλαίου.



**Εικόνα 66.** Η πλατεία Βενιζέλου που αναφέρει η λεζάντα της εφημερίδας είναι πλατεία Αγίου Νικολάου στο κέντρο του συνοικισμού όπου και η σημερινή στάση μετρό. Πηγή: *Νέον Βήμα* (Κοκκινιάς) 1936.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 12

---

## Η συμμόρφωση

## ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ ΚΑΙ ΔΙΑΦΘΟΡΑ

«Ο κινηματογράφος είναι στην εποχή μας από τους μεγαλύτερους προστάτας του έρωτος. Είναι διδάσκαλος όλων των τρόπων των φιλημάτων, όλων των ηδονών, όλων των απολαύσεων και συνάμα φροντίζει να βλέπη την διδασκαλίαν του εφαρμοζομένην». <sup>491</sup> Η σκοτεινή αίθουσα του σινεμά ως πραγματικός ή φαντασιακός χώρος ερωτικών συννευρέσεων στα χρόνια του Μεσοπολέμου αποτελεί ένα σχετικά μικρό αλλά σίγουρα γοητευτικό θέμα για ιστορικούς του κινηματογράφου ή κοινωνικούς επιστήμονες. Υπάρχει πληθώρα δημοσιευμάτων για τη «σκοτεινή σάλα με τα αναπαυτικά καθίσματα που επιτρέπει ένα ελαφρό χαίδεμα στο χέρι, δυο ερωτόλογα ψιθυριστά στ' αυτί και λίγες ψιχάλες στα μάτια απ' την συγκίνησι». <sup>492</sup>

Το 1928, με στόχο την προστασία της νεολαίας από τέτοιου είδους έξεις, κατατέθηκε νομοσχέδιο που απαγόρευε την είσοδο στο σινεμά σε όσους θεατές ήταν κάτω των 16 ετών. Παρά τις διαμαρτυρίες, ο νόμος ψηφίστηκε (αν και στα επόμενα χρόνια η εφαρμογή του μάλλον ατόνησε). Όπως είδαμε όμως όταν σχολιάζαμε τις αντιδράσεις του κοινού, για τη μεγάλη μερίδα της ελληνικής κοινωνίας, η σοβαρή εστία διαφθοράς δεν βρισκόταν τόσο στην πλατεία όσο στην οθόνη. Έπειτα από τη μαζική εισβολή του Χόλυγουντ, η Ιερά Σύνοδος, με επιστολή της στο Υπουργείο Παιδείας, ζητούσε «χάριν της ηθικής της νεολαίας» σύσταση επιτροπής ελέγχου «επί των προβαλλομένων εις τους κινηματογράφους έργων και των θεατρικών τοιούτων». <sup>493</sup> Έτσι, στο νομοσχέδιο που αναφέραμε προβλεπόταν προληπτική λογοκρισία και οριζόταν

<sup>491</sup> Sacha, «Στο σκοτάδι του σινεμά», *Το Παρλάν*, τχ. 1, 2 Μαΐου 1931, σελ. 9.

<sup>492</sup> Ν[άσος] Γεωργάκαλος, «Απ' τη ζωή. Ώρες συγκινήσεως», *Νέοι Καιροί*, 6 Οκτ. 1937.

<sup>493</sup> «Η Ιερά Σύνοδος δια τους κινηματογράφους», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Γ', τχ. 14, 4 Απρ. 1926, σ. 12.

ως υπεύθυνη για την χορήγηση της σχετικής άδειας προβολής η αστυνομική διεύθυνση.<sup>494</sup>

Οι παραπάνω εξελίξεις είχαν τον αντίκτυπό τους και στην ευαίσθητη περιοχή του προσφυγικού Πειραιά. Τον Απρίλη του 1928 δόθηκε στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιώς ευεργετική εκδήλωση για το Πατριωτικό Ίδρυμα και «τα ορφανά προσφυγόπουλα της Ν. Κοκκινιάς».<sup>495</sup> Με αφορμή αυτή τη λιτή γιορτή («λίγα τραγούδια κλέφτικα πατριωτικά, λίγο απαγγελία και μια πατριωτική διάλεξι ως κατακλείς») η δημοσιογράφος που κάλυψε την εκδήλωση βρήκε την ευκαιρία να κατακεραυνώσει όσους την σνόμπαραν προτιμώντας τη «σκουριά του μοντερνισμού»: δηλαδή «καμμιά οπερέττα που η διάφορες Ζαζάδες και Λολόττες θα σκόρπιζαν τη χαρά και το γέλιο».<sup>496</sup> Μια χρονιά αργότερα, η Πατρίς έκανε τις παρακάτω συστάσεις στα σινεμά της Κοκκινιάς:

Διαπιστώνουμε μια ζωηρά κίνησι θεατών, ιδίως δε της νεολαίας, εις τα καθ' όλα κομψά και ευρύχωρα σαλόνια των σινεμά. Εκείνα που μας κτυπάνε στο μάτι είνε τα προγράμματα, τα οποία αναγγέλλουν αστυνομικά έργα, όπως η Σιδερένια γροθιά κ.τ.λ. Διάβολε, λοιπόν τόσες και τόσες όμορφες, ελκυστικές και διδακτικές ταινίες για να καταφύγουν εις τα αισχρά και μυθιστορηματικά ανδραγαθήματα διαφόρων ηρώων της σκιάς. Μάς έλεγε δε σχετικώς, κάποιος από τους ενδιαφερομένους, ότι ο ένας από τους τρεις κινηματογράφους ηθέλησε να τηρήση εκλεκτικότητα εις το πρόγραμμα και εκινδύνευσε να κλείση διότι οι άλλοι εδέχοντο τετραπλασίους θεατάς κάθε βράδυ. Πως θα διορθωθεί το κακό; Ευτυχώς η

<sup>494</sup> «Νέον Νομοσχέδιον περί Κινηματογράφων», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Ε', αρ. 26, 25 Νοε. 1928, σ. 6. Η αστυνομική διεύθυνση θα χαρακτήριζε επίσης εάν μια ταινία ήταν κατάλληλη «δι' οικογενείας και παιδιά» (ό. π.).

<sup>495</sup> Ισμήνη Βογιά, «Γύρω από μια διάλεξι. Ένας οραματιστής», *Σφαίρα*, 20 Απρ. 1928.

<sup>496</sup> Βογιά, «Γύρω από μια διάλεξι», ό. π.



θεραπεία είναι απλουστάτη. Ο κατά πάντα δραστήριος και ευγενικός διοικητής του Ε' τμήματος κ. Μπαρμπατσέας, εις την αρμοδιότητα του οποίου ανήκει ολόκληρη η Νέα Κοκκινιά, να καλέση τους διευθυντάς των τριών κινηματογράφων και να τους συστήση εκλεκτικότητα εις τας προβαλλομένας κινηματογραφικάς ταινίας, εν ανάγκη δε να τους σφίξη και τα λουριά. 'Και ο άγιος φοβέρα θέλει!'.<sup>497</sup>

Στο σημείο αυτό θα ήταν ίσως σκόπιμο να υπενθυμίσουμε στον αναγνώστη ότι η περιοχή που εξετάζουμε ξεκινούσε από μια μειονεκτική θέση ως προς το ζήτημα της χαλαρότητας των ηθών. Το στερεότυπο του Μικρασιάτη γλεντζέ πρόσφυγα δεν είχε μόνον θετικό πρόσημο. Ο στιγματισμός της ηθικής των προσφύγων – ιδίως των γυναικών – εκπορευόταν από γηγενείς, μια μερίδα των οποίων υιοθετούσε συμπεριφορές ωμού κοινωνικού ρατσισμού.<sup>498</sup> Οι συμπεριφορές αυτές καλούσαν την πνευματική ηγεσία των προσφύγων σε συνεχή εγρήγορση για την περιφρούρηση των πατροπαράδοτων ηθών τους. Μάλιστα, διάφορες προσφυγικές συσσωματώσεις των συνοικισμών ανέλαβαν το ρόλο του θεματοφύλακα της παραδοσιακής ηθικής «έτσι ώστε να εξαλειφθούν τα αρνητικά στερεότυπα» (Παπαθανασοπούλου 2016: 82). Είναι γνωστές οι απροκάλυπτα ρατσιστικές απόψεις που δημοσίευσε το 1923 ο Κώστας Ουράνης για τις Μικρασιάτισσες που

<sup>497</sup> Γ. Α. Μπουκουβάλας, «Η Πατρίς εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Πώς γλεντά μια προσφυγούπολις», *Πατρίς*, 9 Νοε. 1929.

<sup>498</sup> Λεοντίδου 2013: 165, Μαυρογορδάτος 2017: 173-175. «Είναι αδύνατον να περιπατήση κανείς πλέον στα Φάληρα», διαμαρτυρόταν η *Σφαίρα* το 1925 εξαιτίας της κοσμοπλημμύρας: «Το κακόν δε αυτό οφείλεται εις την πολυκοσμίαν εις τους αλλοδαπούς, τους ξένους, τους πρόσφυγας, τους Μικρασιάτας, τους Κωνσταντινουπολίτας, τους Καυκασίους, τους Τσεχοσλοβάκους, τους Αυστραλούς, τους Ζουλού που συνέρρευσαν στην Ελλάδα, που κατεπλημμύρησαν την πρωτεύουσαν και την μετέβαλαν εις Βαβυλωνίαν και την κατέστησαν αγνώριστον και αυτήν και τον ημέτερον Πειραιά... Ποίος θα μας σώση του κακού αυτού; Κανένας άλλος πόλεμος; Η τύχη; Ο Θεός; Καμμίά επιδημία που θα θερίση δικαίους και αδίκους;...» («Τα Φάληρα», 11 Ιουλ. 1925).

δεν ήταν «'κυρίες'» αλλά «θηλυκά», και αρέσκονταν «στις θορυβώδεις διασκεδάσεις, τις γεμάτες σπατάλη και χυδαία χαρά».<sup>499</sup> Εκείνο που δεν έχει γίνει τόσο γνωστό είναι ότι η αθηναϊκή έκδοση της *Αμάλθειας* αισθάνθηκε την ανάγκη να απαντήσει στο μεγαλοαστό ποιητή με πολύστηλα άρθρα σε πολλές συνέχειες: για να πείσει, μεταξύ άλλων, ότι στο Βόσπορο και στην Ιωνία δεν συναντούσε κανείς «τας ακοσμίας του σκότους των κινηματογράφων».<sup>500</sup> Σταδιακά, βέβαια, οι εξωφρενικοί ισχυρισμοί υποχώρησαν αλλά το στίγμα των ελεύθερων ηθών των προσφύγων παρέμεινε: «Ο έρωσ κυβερνά την Νέαν Κοκκινιά», «τα συνοικέσια αγνοούνται» κι έτσι οι νέοι ερωτεύονται και παντρεύονται χωρίς οι γονείς τους να έχουν λόγο, ενώ η προίκα έχει σχεδόν καταργηθεί.<sup>501</sup> Επιπλέον, από τη στιγμή που οι πρόσφυγες δεν κρατούσαν τις γυναίκες στο σπίτι, «με την πρώτη ευκαιρία» τις έδιναν «χωρίς καμιά δυσκολία...».<sup>502</sup> Ίσως δεν είναι ιδιαίτερα δύσκολο να υποθέσει κανείς τι είδους εικόνες δημιουργούνταν στο μυαλό των 'νοικοκυραίων' της εποχής καθώς διάβαζαν το παραπάνω χρονογράφημα γι' αυτά τα αδέσποτα εργαζόμενα θηλυκά της Ανατολής που ζούσαν στην Κοκκινιά.

Μέσα από τέτοιου είδους ζυμώσεις ο αντιβενιζελισμός κατέληγε στο συμπέρασμα ότι «το σύμβολο της Παλαιάς Ελλάδος εκπορθείται και βεβηλώνεται από την 'προσφυγικήν αγέλην'».<sup>503</sup> Στο φως των παραπάνω, μπορεί επίσης να καταλάβει κανείς την ιδιαίτερη ευαισθησία που έδειχνε για την προσφυγική νεολαία:

Επιμένομεν εις το σημείον αυτό, γιατί ξεύρομεν ότι η νεολαία της Νέας Κοκκινιάς, κατά μεγίστην

<sup>499</sup> *Ελεύθερος Λόγος*, 10 Ιουλ. 1923.

<sup>500</sup> Μικρασιάτης, «Οι γυναίκες της Αθήνας», *Αμάλθεια*, 3 Ιουλ. 1923.

<sup>501</sup> Ο Πειραιώτης «Εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς», *Ελληνική*, 18 Ιουλ. 1926.

<sup>502</sup> Πειραιώτης «Εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς», ό. π.

<sup>503</sup> Γεώργιος Βλάχος, *Καθημερινή*, 16 Ιουλ. 1928, πρβλ. Μαυρογορδάτος 2017: 193.

αναλογίαν είνε άπλαστον ανθρώπινον υλικόν και τούτο διότι στερείται μορφώσεως. Δηλαδή δεν έχει μέσα της στοιχεία αντιδραστικά των εγκληματικών χειρονομιών και έξεων που εμφανίζει η οθόνη, και για τον λόγον αυτόν αφομοιώνονται και ζυμώνονται με τον χαρακτήρα της. Να γιατί θεωρούμε σοβαρό το ζήτημα και ζητούμε άμεσον επέμβασιν.<sup>504</sup>

Τέτοιου είδους φωνές πύκνωσαν στα μέσα της δεκαετίας του 1930. Το 1935 η κοκκινιώτικη εφημερίδα *Αναμόρφωσις* ανακοίνωνε εκστρατεία ηθικοποίησης του κινηματογράφου· όπως ανέφερε, μάλιστα, είχε ως πρότυπο το αμερικάνικο παράδειγμα.<sup>505</sup> Το 1936, το επίσης κοκκινιώτικο *Νέον Βήμα*, αναφορικά με τα σινεμά του συνοικισμού, έθιγε και άλλα ευαίσθητα ζητήματα: «Προσέτι μάς καταγγέλλεται ότι τα καθίσματα αυτών δεν πληρούν τους όρους των κεκανονισμένων αποστάσεων απ' αλλήλων».<sup>506</sup> Την ίδια χρονιά, η πειραϊκή *Κοινή Γνώμη* διαπίστωνε ότι ο νόμος για τον αποκλεισμό των ανήλικων θεατών από τους κινηματογράφους δεν εφαρμοζόταν στην ευρύτερη περιοχή του Πειραιά: «Η Νεολαία μας και κυρίως η εργαζομένη, τας ώρας αναψυχής της τας περνά στην ταβέρνα και στο καφενείο. Εκεί όμως που ασφαλώς θα την βρη κανείς είνε στους Λαϊκούς Κινηματογράφους. Τώρα τι θεάματα τους τροφοδοτούν οι κινηματογράφοι αυτοί δεν είνε δύσκολο να το δη κανείς. Μια επίσκεψίς του θα τον κάνη να καταλάβη πολλά πράγματα». Έτσι, πήρε την πρωτοβουλία να δημοσιεύσει ένα ρεπορτάζ σε συνέχειες με το μακροσκελή αλλά εύγλωττο τίτλο: «Οι λαϊκοί κινηματογράφοι και η διαφθορά της Νεολαίας μας. Τα παιδιά του λαού μας. Μένουν νηστικοί. Πουλούν το σώμα τους για την απόκτησιν ενός

<sup>504</sup> Γ. Α. Μπουκουβάλας, «Η Πατρίς εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Πώς γλεντά μια προσφυγούπολις», *Πατρίς*, 9 Νοε. 1929.

<sup>505</sup> Π., «Σύγχρονες πληγές. Κινηματογράφος και ανηθικότης», *Αναμόρφωσις*, 6 Οκτ. 1935. Το υπόδειγμα ήταν προφανώς ο περιβόητος κώδικας Χέτζ, βλ. Gomery 2011: 199-200.

<sup>506</sup> «Τα χάλια των κινηματογράφων», *Νέον Βήμα*, 21 Οκτ. 1936.

εισιτηρίου».<sup>507</sup> Η χρονιά της παραπάνω δημοσιογραφικής καμπάνιας δεν είναι τυχαία· όπως και άλλα ολοκληρωτικά καθεστώτα της εποχής, η 4η Αυγούστου επέδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε ζητήματα προπαγάνδας και ποδηγέτησης των μέσων μαζικής επικοινωνίας στην προσπάθειά της να χειραγωγήσει και να ελέγξει συνειδήσεις. Μετά το 1937 η προληπτική λογοκρισία γενικεύθηκε και συστηματοποιήθηκε.

Το αυταρχικό κλίμα έγινε ιδιαίτερα αισθητό και στους προσφυγικούς συνοικισμούς εξαιτίας του βενιζελισμού τους και της αυξημένης επιρροής των κομμουνιστών. Για παράδειγμα, έπειτα από μια ερασιτεχνική παράσταση που έδωσε το 1939 ο θρησκευτικο-κοινωνικός σύλλογος Κοκκινιάς Η Αναμόρφωσις, ακολούθησε «μια εμπνευσμένη ομιλία του θεολόγου και αστυνόμου κ. Πρασά»· όπως σχολίαζε ο Ενεπεκίδης, «όταν ένα όργανο της τάξεως μαζί με την αστυνομική στολή περιβάλλεται από τα όσα κοσμούν την ευαγγελική διδασκαλία αυτό είναι ένα πράγμα που συγκινεί βαθύτατα και μας ανυψώνει σαν λίγα παραδείγματα προς μίμησην».<sup>508</sup> Πιστεύω ότι αξίζει τον κόπο να περιπλανηθούμε λίγο σ' αυτά τα άξια μίμησης υποδείγματα που χρησιμοποιήθηκαν για τη συμμόρφωση και τον 'υγιή' εκπολιτισμό του προσφυγικού λαού.

## ΜΙΑ ΕΡΕΥΝΑ ΤΗΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΑΣ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟΣ ΚΟΣΜΟΣ

Η προσπάθεια άρθρωσης ενός ηγεμονικού λόγου εκ μέρους της προσφυγικής διανοήσης δεν ξεκίνησε στα χρόνια της 4ης Αυγούστου. Είχε αρχίσει να εκδηλώνεται από τα πρώτα χρόνια της προσφυγικής εγκατάστασης· και, όπως φαίνεται, οδηγήθηκε σε κάποιου είδους ωρίμανση μαζί με τη σταδιακή

<sup>507</sup> *Κοινή Γνώμη*, 6 Μαρ. 1936.

<sup>508</sup> Χρόνης Ενεπεκίδης, «Ένας αξιόλογος θρησκευτικοκοινωνικός σύλλογος και μία εξαιρετική θεατρική παράσταση», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 60, 8 Ιουλ. 1939, σ. 7.

επανάκαμψη του Βενιζελισμού. Το φθινόπωρο του 1927 η εφημερίδα *Προσφυγικός Κόσμος* εξέφραζε την απογοήτευσή της επειδή οι πρόσφυγες νέοι δεν είχαν «καμμία ψυχική ανησυχία και πνευματική τάση για τα υψηλότερα διανοητικά προβλήματα». <sup>509</sup> Οι αιτίες, μάλιστα, όπως ισχυριζόταν, δεν ήταν υλικές, δεν έφταιγε, δηλαδή, ούτε η ανέχεια των προσφύγων ούτε «ο αγώνας της βιοπάλης». <sup>510</sup> Έπειτα από λίγες βδομάδες, ο Σμυρνιός λογοτέχνης και θεατρικός συγγραφέας Δημήτρης Αργυρόπουλος πρότεινε τη σύσταση Πανελληνίου Προσφυγικού Φιλολογικού και Λογοτεχνικού Συλλόγου, με έδρα την Αθήνα και πρόεδρο τον επίσης Σμυρνιό ποιητή και αρχαιολόγο Στίλπωνα Πιττακή. Ο σύλλογος θα είχε εκδοτική παραγωγή, επιτροπή κρίσης λογοτεχνικών και θεατρικών έργων προς δημοσίευση, θα εξέδιδε περιοδικό, θα διοργάνωνε διαλέξεις και φιλανθρωπικές γιορτές σε συνοικισμούς κ.λπ. Κάποιοι άλλοι πρότειναν τη σύσταση χριστιανικών μορφωτικών συνδέσμων για την προσφυγική νεολαία· σαν εκείνους που λειτουργούσαν στη Μικρά Ασία «δια των οποίων οι νέοι μας οικειοθελώς απεμακρύνοντο των πολυποικίλων διαφθορών», ασχολούμενοι με τον αθλητισμό, τις τέχνες, τις εκδρομές. <sup>511</sup> Το πρότυπο εδώ ήταν η Χ.Α.Ν. ένας ακόμα σημαντικός σύνδεσμος με την ‘πατρίδα’. <sup>512</sup>

Από το φθινόπωρο του 1928 ο *Προσφυγικός Κόσμος* φιλοξένησε, για ένα περίπου έτος, μια μεγάλη δημοσιογραφι-

<sup>509</sup> Μ. Στοχαστής, «Πνευματική ζωή. Οι νέοι μας», 30 Οκτ. 1927.

<sup>510</sup> Στοχαστής, «Πνευματική ζωή», ό. π. Άλλωστε, όπως σχολίαζε οι πρόσφυγες νέοι έβρισκαν και χρόνο και χρήμα για «πολυτελή ντάνσιγκ και κέντρα διασκέδασεων μεσ’ τους συνοικισμούς, μεσ’ τα οποία ξημερώνουν μπεκρολογώντας και χορεύοντας σαν δαιμονισμένοι [...] τις νέες αφρικανικές χορευτικές φιγούρες».

<sup>511</sup> Αρέθας Αργαίος [= Γεώργιος Ασκητόπουλος], «Δια ποίους λόγους επιβάλλεται η σύστασις Μικρασιατικών Μορφωτικών Συνδέσμων», *Προσφυγικός Κόσμος*, 12 Φεβ. 1928.

<sup>512</sup> Ήδη από την άνοιξη του 1923 είχε πραγματοποιηθεί συγκέντρωση μελών της σμυρναϊκής Χ.Α.Ν. με σκοπό την επανίδρυσή της στην Αθήνα. Μεταξύ εκείνων που μίλησαν στην παραπάνω συνάντηση ήταν και ο Στίλπων Πιττακής («Η Αδελφότης των Νέων», *Αμάθεια*, 18 Μαΐου 1923).

κή έρευνα σχετικά με την αναγκαιότητα δημιουργίας πνευματικής κίνησης. Στο αφιέρωμα συμμετείχαν, καταθέτοντας τις απόψεις τους, καταξιωμένοι πρόσφυγες διανοούμενοι και καλλιτέχνες που ζούσαν στην Αθήνα ή στο εξωτερικό και εκπροσωπούσαν τα ανώτερα αστικά στρώματα (γιατροί, επιστήμονες, καθηγητές, δημοσιογράφοι, δικηγόροι, ανώτεροι δημόσιοι ή ιδιωτικοί υπάλληλοι). Όλοι συμφωνούσαν στην ανάγκη δημιουργίας συνδέσμου προσφύγων λογοτεχνών και διανοουμένων· απλά, κάποιοι θεωρούσαν ότι ο σύνδεσμος έπρεπε να αποτελείται και από πρόσφυγες αλλά και από γηγενείς «δεδηλωμένους φίλους των Προσφύγων».<sup>513</sup> Πίστευαν ότι κάτι τέτοιο θα συνέτεινε σε εθνικό επίπεδο στην «γεφύρωσιν του υφισταμένου – δυστυχώς – χάσματος μεταξύ των δύο κόσμων».<sup>514</sup>

Ανεξάρτητα, από τις επιμέρους διαφορές, μολονότι η σχετική συζήτηση αφορούσε κυρίως την προσφυγική νεολαία, το βλέμμα, από την πρώτη στιγμή, ήταν στραμμένο στο παρελθόν. Συγκεκριμένα, καθώς ο σύνδεσμος θα εξυπηρετούσε πρώτιστα εθνικούς στόχους, έπρεπε να αποσκοπεί στη «δι-ατήρησιν και διάσωσιν δια τα μέλλουσας γενεάς του χαρακτήρος [...] του μικρασιατικού και θρακικού ελληνισμού».<sup>515</sup> Καθώς η προσφυγική ταυτότητα μετασχηματιζόταν σε μικρασιατική ελληνική, το μέλλον αποκτούσε νόημα μόνον ως διατήρηση του παρελθόντος και ο πολιτισμός των προσφύγων ως ένα κειμήλιο που έπρεπε να κληροδοτηθεί «ως ευαγγέλιον εις τας ερχομένας γενεάς», να γίνει «κτήμα όλων των Ελλήνων». Η προσφυγική λογοτεχνία θα ήταν ο «θεματοφύλαξ» αυτής της κληρονομιάς.<sup>516</sup> Αυτό που ενδιέφερε πρωτίτως δεν ήταν

<sup>513</sup> «Η διανοητική και καλλιτεχνική κίνησις μεταξύ των προσφυγικών στρωμάτων. Με ποία μέσα θα ηδύνατο να αναπτυχθή. Μια έρευνα του Προσφυγικού Κόσμου», 18 Νοε. 1928.

<sup>514</sup> «Η διανοητική και καλλιτεχνική κίνησις», ό. π.

<sup>515</sup> Παύλος Φλώρος, «Προσφυγική λογοτεχνία και οργάνωσις αυτής», Προσφυγικός Κόσμος, 4 Νοε. 1928.

<sup>516</sup> Φλώρος, «Προσφυγική λογοτεχνία», ό. π.



οι πολιτιστικές ανάγκες της προσφυγικής νεολαίας αλλά «η ανασύνθεση της κληρονομιάς της Μικρασίας ως εθνικής παρακαταθήκης» (Εξερτζόγλου 2015: 227). Έτσι, ως προτεραιότητα τέθηκε η συγκέντρωση του σχετικού λαογραφικού υλικού από τη στιγμή που «ο ιδεολογικός ορίζοντας της λαογραφίας καθοριζόταν από την τεκμηρίωση της ιστορικής συνέχειας και της εθνικής ταυτότητας» (Μπαλτά 2006: 101). Με λίγα λόγια, οι πρόσφυγες ενδιέφεραν την ελίτ της προσφυγικής αστικής διανοήσης στο βαθμό που αποτελούσαν φορείς ελληνικότητας. Η τελευταία θα χορηγούσε το απαραίτητο διαβατήριο για την ενσωμάτωσή τους στο ελληνικό κράτος.

Ανάμεσα στους πρόσφυγες διανοούμενους υπήρξαν δύο περιπτώσεις που (χωρίς να διαφωνούν με τα παραπάνω) διαφοροποιήθηκαν από τους υπόλοιπους. Ο πρώτος ήταν ο δημοτικός σύμβουλος Πειραιά Αριστόδημος Σοφιανός· πρότεινε την ανέγερση ενός μεγαλοπρεπούς πνευματικού κέντρου – όχι, βέβαια, σε κάποια προσφυγική συνοικία του Πειραιά – αλλά στη Νέα Σμύρνη. Η πνευματική αυτή εστία θα διέθετε αίθουσες διαλέξεων, εκθέσεων, βιβλιοθήκη κ.λπ. και θα στέγαζε ό,τι εκλεκτό υπήρχε στην προσφυγική διανοήση, επιστήμη και τέχνη.<sup>517</sup> Η δεύτερη περίπτωση ήταν εκείνη του Νίκου Αιγινήτη (γεν. 1899), που διέθετε ήδη πλούσιο βιογραφικό σε ζητήματα τουρισμού και είχε συμμετάσχει στην οργάνωση των Δελφικών Γιορτών. Ο Αιγινήτης υποστήριζε ότι η καλλιτεχνική και διανοητική κίνηση των προσφύγων έπρεπε να απευθυνθεί «εις τον πολύν λαόν» και να μην περιοριστεί σ' ένα μικρό κύκλο «φιλολογικής κινήσεως».<sup>518</sup> Όφειλε, δηλαδή, να έχει έναν παιδευτικό χαρακτήρα: «Ας στραφή λοιπόν προς τον κόσμον των συνοικισμών και των λαϊκών καρτιέ και ας

<sup>517</sup> Ο Σοφιανός οραματιζόταν τετραώροφο κτίριο. Στο ισόγειο θα λειτουργούσε θέατρο και σινεμά «όπου θα παρίστανται πολλά σχετικά Μικρασιατικά έργα και τοπεία, παραστάσεις από την ανυπέβλητον μυθολογίαν μας και από την ένδοξον ιστορίαν μας». Στόχος: «να διατηρήσωμεν τας παραδόσεις μας και να μη λησμονήσωμεν τας πατρίδας μας, τα ήθη και έθιμά μας» (Προσφυγικός Κόσμος, 23 Δεκ. 1928).

<sup>518</sup> Προσφυγικός Κόσμος, 25 Νοε. 1928.



τους τείνει χείρα βοηθείας», έτσι ώστε να δουν ότι «υπάρχει κάτι ανώτερο». Μόνον τότε «ο λαός θα εννοήση» και θα δημιουργηθεί μέσα του η ανάγκη «πνευματικής τροφής αυτομάτως, ακόπως και μονίμως». <sup>519</sup>

Η έρευνα της εφημερίδας των προσφύγων ήταν σημαντική για τις απόψεις που διατυπώθηκαν παρά για τις πρωτοβουλίες που πραγματοποιήθηκαν. Γιατί, αν και διαπιστώθηκε η ανάγκη «δια την συσσωμάτωσιν των προσφύγων και γηγενών» διανοουμένων, στην πράξη, το μόνο που δημιουργήθηκε ήταν μια σχετική επιτροπή, η λειτουργία της οποίας, έπειτα από λίγο, μάλλον ατόνησε.

## Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ

Αυτό ήταν περίπου το πλαίσιο μέσα από το οποίο ο θεατρικός κριτικός του *Προσφυγικού Κόσμου* Σάββας Μ. Παπαδόπουλος καταδίκασε συλλήβδην τη θεατρική κατάσταση που επικρατούσε στο μεγαλύτερο προσφυγικό συνοικισμό του Πειραιά:

Καραβάνια αποτυχημένων ηθοποιών και θιάσων ποικιλιών περνούνε και από την Κοκκινιά. Δε λέω. Έχω ωστόσο την πίστη πως μονάχα ένα θέατρο μόνιμο και σοβαρό θα μπορέση να κάνη κάτι για την καλλιτεχνική διαπαιδαγώγηση του κοινού μας που βρίσκεται – γιατί να το κρύψουμε; – σε μια πρωτογονότητα αφάνταστη. Θεατρικές παρωδίες, σαν του καλού μας Μέρτικα, δεν μπορούν μήτε να μας τέρψουν, όχι να μας διαπαιδαγωγήσουν. Όλες αυτές οι προϋποθέσεις και σκέψεις μας κάνουν να βλέπουμε με συμπάθεια κι αυτές ακόμα τις ερασιτεχνικές παραστάσεις που κάτι αξίζουν. <sup>520</sup>

<sup>519</sup> *Προσφυγικός Κόσμος*, ό. π.

<sup>520</sup> «Η ζωή στους συνοικισμούς. Η αγριότητα. Μια παράσταση», *Προσφυγι-*

Όταν γράφονταν οι παραπάνω αράδες είχαν ήδη εκδηλωθεί αρκετές πρωτοβουλίες σύστασης ερασιτεχνικών θιάσων από τις τοπικές ελίτ των προσφυγικών συνοικισμών του Πειραιά. Κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου πολιτιστικοί ή εθνοτοπικοί προσφυγικοί σύλλογοι και σωματεία διαμόρφωσαν ένα ερασιτεχνικό θέατρο στο οποίο αποτυπώθηκαν θεατρικά γούστα και ιδεολογικές ροπές. Είναι σίγουρα ευτύχημα το γεγονός ότι, τα τελευταία χρόνια, μια σειρά από μελέτες νέων επιστημόνων για τον προσφυγικό Πειραιά έχουν καταδείξει τη σημασία που έχει «η ανασύνθεση της ρευστής πραγματικότητας του Μεσοπολέμου όχι μόνο και όχι προνομιακά από τη σκοπιά των ελίτ της Αθήνας, αλλά και από εκείνη των περιφερειακών ελίτ και των λαϊκών στρωμάτων των μεγάλων αστικών κέντρων» (Παπαθανασοπούλου 2020: 27). Με δεδομένη την απουσία του κρατικού μηχανισμού, η ίδρυση συλλόγων και σωματείων εκ μέρους των προσφύγων «ήταν η πιο οργανωμένη προσπάθεια να βελτιώσουν τις συνθήκες ζωής τους. Δεν ήταν μόνον διαδικασία ενσωμάτωσης στην ελληνική κοινωνία αλλά και μοχλοί πίεσης για την επίλυση των αιτημάτων τους» (Κυραμαργίου 2019: 170).

Ωστόσο, οι πάσης φύσεως προσφυγικοί σύλλογοι δεν διαδραμάτισαν μόνον έναν σημαντικό διαμεσολαβητικό ρόλο ανάμεσα στους πρόσφυγες και το κράτος. Λειτουργήσαν, επίσης, ως οχήματα διάδοσης ιδεών και ως εργαλεία υλοποίησης πολιτισμικών προτύπων στην καθημερινότητα των προσφύγων – είτε η τελευταία αφορούσε το δίκτυο ηλεκτροφωτισμού και τον εξωραϊσμό της γειτονιάς τους, είτε τις γραφειοκρατικές τους υποθέσεις, είτε την εκπαίδευση και την ψυχαγωγία τους. Δεν είναι τυχαίο που οι θεατρικές παραστάσεις των αναγνωρισμένων από το κράτος προσφυγικών συλλόγων γνώρισαν από νωρίς την κρατική μέριμνα που τις απάλλαξε από τον φόρο δημοσίων θεαμάτων.<sup>521</sup> Έχει σημασία λοιπόν να

---

κός Κόσμος, 6 Ιουλ. 1930.

<sup>521</sup> Το φθινόπωρο του 1924 δημοσιεύτηκε απόφαση του Υπουργείου Οικονομικών «όπως αι υπέρ προσφύγων διδόμεναι θεατρικά παραστάσεις, συναυλί-

διερευνήσουμε τον τρόπο με τον οποίο οι τοπικές πνευματικές ηγεσίες μέσα από τις προσφυγικές συσσωματώσεις του Πειραιά αντιλαμβάνονταν το ρόλο του θεάτρου στις κοινωνίες τους. Πριν προχωρήσουμε, πάντως, οφείλουμε να ‘ψαλιδίσουμε’ τις ενδεχόμενες προσδοκίες του αναγνώστη να τον προειδοποιήσουμε, δηλαδή, για μια ακόμα φορά, ότι, καθώς τα δεδομένα δεν είναι πλήρη, κατατίθενται εδώ σχολιασμένες παρατηρήσεις μάλλον παρά τελεσίδικες αποφάνσεις.<sup>522</sup>

Μια πρώτη παρατήρηση αφορά στην αυξητική τάση των παραστάσεων της προσφυγικής θεατρικής ερασιτεχνίας του Πειραιά. Σε μια πρώτη περίοδο, τη δεκαετία, δηλαδή, από τη δημιουργία των συννοικισμών έως το 1933 (περίοδο κατά την οποία οι συννοικισμοί υπάγονταν ακόμα στο Δήμο Πειραιά) έχουμε πληροφορίες για δεκαπέντε ερασιτεχνικές παραγωγές ενώ στην επταετία 1934-1940 για εικοσιπέντε.<sup>523</sup> Αν δεχτούμε ότι, γενικότερα, «οι εθελοντικές συσσωματώσεις αποτελούσαν το δημόσιο χώρο έκφρασης της αστικής κοινωνικότητας» (Παπαθανασοπούλου 2016: 59), τότε θα μπορούσαμε να υποθέσουμε εύλογα ότι η αύξηση των θεατρικών παραστάσεών τους αποτελούσε δείκτη περαιτέρω αστικοποίησης. Είναι χαρακτηριστικό επίσης ότι, στο φως των παραπάνω, δεν εντοπίστηκαν παραστάσεις προσφυγικών σωματείων σε καθαρά

---

αι, διαλέξεις κ.λπ. απαλλάσσονται φόρου μόνον εφ’ όσον οργανούνται παρ’ ανεγνωρισμένων προσφυγικών σωματείων ή άλλης οργανώσεως προσφύγων και εφ’ όσον θα διατεθούν όλαι αι εισπράξεις υπέρ προσφυγικού σκοπού. Δια τον σχετικόν έλεγchon απεφασίσθη όπως τα προσφυγικά σωματεία υποβάλλουν εις το υπουργείον απόδειξιν της αποδόσεως του ποσού των εισπράξεων, καταβάλλοντα συγχρόνως και ανάλογον εγγύησιν κατά την κρίσιν του κ. Υπουργού» (Εθνική Φωνή, 15 Οκτ. 1924).

<sup>522</sup> Καθώς πρόκειται για ερασιτεχνικές εκδηλώσεις εντελώς τοπικού χαρακτήρα μόνον εάν είχαν διασωθεί όλα τα σώματα του τοπικού Τύπου θα μπορούσε να ελπίζει κανείς σε μια εικόνα που να ανταποκρίνεται σε κάποιο ικανοποιητικό βαθμό στην πραγματικότητα της εποχής. Επιπλέον, ισχύει εδώ, ακόμα περισσότερο ο γενικός κανόνας: πολλά τεκμήρια πρέπει να βρίσκονται ‘θαμμένα’ σε ιδιωτικά αρχεία.

<sup>523</sup> Δεν συμπεριλαμβάνεται η πλούσια θεατρική ερασιτεχνική δραστηριότητα της αρμενικής κοινότητας της Κοκκινιάς. Βλ. Μάναλης 2020: 104 κ.ε.

εργατικές περιοχές όπως τα Καμίνια και η Δραπετσώνα.<sup>524</sup> Αντίθετα, η πλειονότητα τους αφορούσε στην Κοκκινιά.<sup>525</sup>

Συγκεκριμένα, από τα 40 έργα που παραστάθηκαν από προσφυγικούς ερασιτεχνικούς θιάσους ανάμεσα στα 1924 και 1940, τα 20 παραστάθηκαν στην Κοκκινιά, 5 στα Ταμπούρια, 2 στην Αγιά-Σοφιά, σε μια περίπτωση δεν δηλώνεται ο τόπος της παράστασης ενώ 12 έργα παίχτηκαν στον Πειραιά. Την τελευταία ομάδα συγκροτούν παραστάσεις διαφόρων συλλογικοτήτων των προσφυγικών συνοικισμών οι οποίες δόθηκαν στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά. Η κατηγορία αυτή παρουσιάζει, μάλιστα, μεγαλύτερη δυναμική προς το τέλος της περιόδου που εξετάζουμε, αφού, από τα 12 συνολικά έργα, ένα δόθηκε το 1937, τρία το 1938, τρία το 1939 και τέσσερα το 1940.

Ένας βασικός λόγος των θεατρικών εκδηλώσεων της ερασιτεχνίας ήταν η φιλανθρωπία, σύμφυτη και αυτή με τις αστικές αξίες του 19ου αιώνα, με τις οποίες γαλουχήθηκαν τα μέλη της. Όπως είδαμε στο πρώτο μέρος, στις ελληνικές κοινότητες της Πόλης, της Σμύρνης και του Πόντου η θεατρική ερασιτεχνία είχε αναπτύξει πλούσια δράση. Συμπορευόταν δε για δεκαετίες με τη φιλανθρωπία, αξία συνδεδεμένη με τη διαμόρφωση «μιας εκκοσμιευμένης αστικής τάξης με βάση τα δυτικά πρότυπα» (Παπαθανασοπούλου 2016: 21, 2020: 207-208). Από τις δεκαοκτώ παραστάσεις έργων που

<sup>524</sup> Εννέα σύλλογοι και σωματεία ιδρύθηκαν στη Δραπετσώνα στο διάστημα 1926-1935 (Κυραμαργιού 2019: 169) οπότε είναι πολύ πιθανό να δόθηκαν κάποιες παραστάσεις που δεν εντοπίσαμε ή που δεν καταγράφηκαν στις διαθέσιμες μαρτυρίες. Η γενική εικόνα, ωστόσο, δεν πρέπει να αλλάζει δραματικά.

<sup>525</sup> «Η σωματειακή κίνηση γενικά είνε ζωηρότατη» στην Κοκκινιά διαπίστωνε ο Σ. Μ. Παπαδόπουλος το 1929 («Η μεγαλύτερα προσφυγούπολις: Νέα Κοκκινιά. Ποίαι είναι αι ελλείψεις και αι ανάγκαι της», *Προσφυγικός Κόσμος*, 4 Αυγ. 1929). Σύμφωνα με την Παπαθανασοπούλου (2020: 250) υπήρχαν δέκα αμιγώς ψυχαγωγικοί σύλλογοι (μουσικοί, καλλιτεχνικοί, φυσιολατρικοί κ.λπ.) αλλά, για να έχει κανείς μια πληρέστερη εικόνα, θα πρέπει να συμπεριλάβει και τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες των εθνοτοπικών και εξωραϊστικών συλλόγων του συνοικισμού.

απέβλεπαν σε οικονομική ενίσχυση φορέων ή επιμέρους πρωτοβουλιών τους, οι δεκατρείς είχαν φιλανθρωπικό χαρακτήρα (άποροι, ορφανά, ανέγερση ορφανοτροφείου κ.λπ.). Και οι υπόλοιπες πέντε παραστάσεις, πάντως, ακολουθούσαν πρακτικές που χαρακτήριζαν τη θεατρική ερασιτεχνία στη Μικρά Ασία, όπως την ενίσχυση εκκλησιαστικών και εκπαιδευτικών ιδρυμάτων: την αποπεράτωση ναών, την ενίσχυση της βιβλιοθήκης και των νυχτερινών σχολών του συνοικισμού.<sup>526</sup>

Τέλος, μια άλλη ‘συνέχεια’ αφορά στην παρουσία ‘σκηνοθετικών’ μορφών που δίδασκαν τα έργα στους ερασιτέχνες, ιδίως μετά το 1936. Πρόκειται για καταξιωμένους ηθοποιούς στις προσφυγικές συνοικίες με μικρασιατικές ρίζες που είτε έμαθαν την υποκριτική τέχνη στην Ελλάδα είτε είχαν αφετηρίες στο σμυρναϊκό θέατρο. Στην πρώτη κατηγορία ανήκει ο Στέφανος Νικολαΐδης που σκηνοθέτησε την *Αντιγόνη* και δύο ακόμα παραγωγές του Γυμνασίου Κοκκινιάς. Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν ο Άγγελος Προβελέγγιος που δίδαξε το πολυπαιγμένο στον Μεσοπόλεμο δικαστικό δράμα του Ριχάρδου Φος *Μια δικαστική πλάνη*· ο Δημήτριος Σημηριώτης που ανέλαβε τη διδασκαλία των έργων του Μπόγγρη *Τ’ αρραβωνιάσματα* και *Το μπουρίνι*· και, τέλος, ο Αντώνιος Σάνδης που σκηνοθέτησε τη *Γέφυρα των στεναγμών* στη διασκευή του Διονύσιου Βενιέρη.

<sup>526</sup> Οι εισπράξεις από την πρώτη εμφάνιση του Ομίλου Ερασιτεχνών Δραπετσώνας και Κοκκινιάς το 1926 θα διατίθεντο για την αποπεράτωση του ναού του Αγ. Παντελεήμονα στη Δραπετσώνα. («Μικρά νέα. Θεατρικά», *Χρονογράφος*, 18 Ιουλ. 1926). Σε σπάνιες περιπτώσεις δίνονταν παραστάσεις στην Αθήνα για εράνους που αφορούσαν προσφυγικές συνοικίες του Πειραιά: «Σχετικώς πληροφορούμεθα ότι, κατόπιν συνεννοήσεων του εκ των μελών της επιτροπείας Αλυτρώτων κ. Φιλιππίδου μετά της καλλιτέχνιδος Δεσποινίδος Οικονομάκου, απεφασίσθη να δοθούν δύο θεατρικά παραστάσεις εις το θέατρον Ολύμπια αι εισπράξεις των οποίων θα διατεθούν υπέρ του ανεγερθησομένου ιερού ναού του αγίου Παντελεήμονος εις τον συνοικισμόν Ταμπουριών» («Τα νεώτερα των συνοικισμών», *Προσφυγική Φωνή*, 22 Ιουν. 1926). Τέλος, το ερασιτεχνικό τμήμα της Προοδευτικής Νεολαίας στην Κοκκινιά ανακοίνωσε παράσταση «υπέρ της ανεγέρσεως» του ναού της Οσίας Ξένης («Ημέραι. Η προοδευτική νεολαία», *Η Κοκκινιά*, 4 Αυγ. 1926).

Παρουσιάζει επίσης ενδιαφέρον το γεγονός ότι, με εξαίρεση την Ένωση Ποντίων Κοκκινιάς, που έδωσε παραστάσεις παλαιών έργων του ‘ρομαντικού’ 19ου αιώνα (την *Γκόλφω* το 1925 και την *Τόσκα* του Βικτοριέν Σαρντού το 1930), οι υπόλοιποι δραστήριοι ερασιτεχνικοί θίασοι δεν ανήκαν σε εθνοτοπικούς αλλά σε πολιτιστικούς συλλόγους.<sup>527</sup> Στην πρώτη περίοδο ξεχωρίζουν οι σύλλογοι Προοδευτική Νεολαία (που έδινε συνήθως παραστάσεις στο Αλάμπρα και στο Κρυστάλ) και Αχιλλεύς. Η πρώτη παρουσίασε τη *Στέλλα Βιολάντη* του Ξενόπουλου και η δεύτερη το *Μια νύχτα μια ζωή* του Σπύρου Μελά μαζί με την ηθογραφική κωμωδία *Ζητείται υπηρέτης* του Μπάμπη Άννινου.<sup>528</sup>

Δίπλα στις παραπάνω περιπτώσεις, εμφανίζονται λίγες παραστάσεις που εκφράζουν ακόμα περισσότερο αστικές συμπεριφορές, καθώς υπηρετούσαν πιο αμιγείς ‘καλλιτεχνικούς’ στόχους. Η πιο φιλόδοξη, ως προς τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις της, παράσταση ήταν εκείνη του ρεαλιστικού δράματος *Απάνθρωπη γη* του Φρανσουά ντε Κυρέλ που δόθηκε τον Απρίλη του 1936 από το καλλιτεχνικό τμήμα της Αμερικάνικης Λέσχης Νέων, τη μετέπειτα Χ.Α.Ν.<sup>529</sup> Στην ίδια κα-

<sup>527</sup> Βασισμένος σε τεκμήρια από το προσωπικό του αρχείο, ο Λιάτσος ανέφερε ότι η Ένωση Ποντίων Κοκκινιάς «κατόρθωσε τότε [1925-30] να διαθέτει έναν αξιόλογο ερασιτεχνικό θίασο που έδινε τακτικά παραστάσεις για φιλανθρωπικούς σκοπούς στο θέατρο Αλάμπρα [...] και στους κινηματογράφους Ήλιο [...] και Κρυστάλ. Δημιουργός του θεατρικού ομίλου ήταν ο Δ. Παπαδόπουλος, ο οποίος έκανε τον σκηνοθέτη». Σύμφωνα, με τον Λιάτσο, ο θίασος έπαιξε τη *Στέλλα Βιολάντη*, τον *Αγαπητικό της Βοσκοπούλας* και *Γκόλφω* καθώς και την *Τόσκα* στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά (Λιάτσος 1979: 14). Δυστυχώς, το αρχείο του Λιάτσου δεν είναι προσβάσιμο.

<sup>528</sup> «Υπάρχει οργάνωσις Νεανική, υπό τον τίτλον Προοδευτική Νεολαία εδρεύουσα ενταύθα. Είναι λίαν ευχάριστον ότι οι προσφυγόπαιδες τους οποίους το φιλοπρόδοον και την προς τα Γράμματα και Καλάς Τέχνας επίδοσιν διέκρινε πάντοτε και παντού, συντελούν αθορύβως εις την πνευματικήν ανάπτυξιν των συνοικισμών», «Σκέψεις», *Η Κοκκινιά*, 4 Ιουλ. 1926.

<sup>529</sup> «Πρέπει να τονιστή ιδιαίτερα και η συμβολή του θεατρικού τμήματος, που δημιούργησε η νεοσύστατη τότε Αμερικανική Λέσχη Νέων (σήμερα ΧΑΝ). Με σκηνοθετική φροντίδα [του] νέου δημοσιογράφου Ι. Βιζυηνού παρουσιάστηκαν από τη σκηνή του Κρυστάλ διάφορα έργα» (Ι.Μ.Ν. 1988: 408). Ο Ιωα-



τηγορία ανήκε και η παράσταση της *Αγριόγατας* (1930) του άγνωστου σε μας συγγραφέα Jules le Blond.<sup>530</sup> Τα σχόλια του Σάββα Παπαδόπουλου για την παράσταση απηχούσαν, μεταξύ άλλων, τις συντηρητικές μικροαστικές απόψεις της εποχής απέναντι στις τεχνολογικές εξελίξεις, απόψεις που ήθελαν εξορισμού τη θεατρική τέχνη ανώτερη από εκείνη του σινεμά:

Μία θεατρική παράσταση, κι όταν ακόμα είναι ερασιτεχνική, έχει την ξεχωριστή της σημασία για τον συνοικιακό κολοσσό της Κοκκινιάς των πολλών κινηματογράφων. Τι φαινόμενο αλήθεια να φυτρώνουν κάθε τόσο στους συνοικισμούς σα φωτεινά μανιτάρια οι κινηματογράφοι [...] και να έχουν ναυαγήσει όλες οι εντατικές προσπάθειες για την εδραίωση κανενός σοβαρού θιάσου.<sup>531</sup>

Από ένα σημείο κι έπειτα, η ιδέα της εξυγίανσης της κοινωνίας από τα παντοειδή διαφθορεία, όπως το σινεμά, ήταν ιδεολογικά συντονισμένη με την απήχηση που είχαν οι αθλητικοί και μορφωτικοί σύνδεσμοι στους προσφυγικούς συνοικισμούς. Παράδειγμα προς μίμηση ήταν η Χ.Α.Ν. που είχε αναπτύξει ειδικό πρόγραμμα ψυχαγωγίας της νεολαίας. Πέρα από το καθαρά θρησκευτικό περιεχόμενο, οργανώνονταν αθλητικοί αγώνες, επισκέψεις σε μουσεία και εκδρομές καθώς και «ψυχαγωγία δια μουσικής, συναυλιών, κινηματογράφου, Καραγκιόζη».<sup>532</sup> Λειτουργήσε ως το 1936, όταν, σύμφωνα με την Παπαθανασοπούλου, «η δικτατορία του Μεταξά

---

κείμ Βιζυηνός ήταν κατά διαστήματα ανταποκριτής του *Κινηματογραφικού Αστέρου* στην Κοκκινιά.

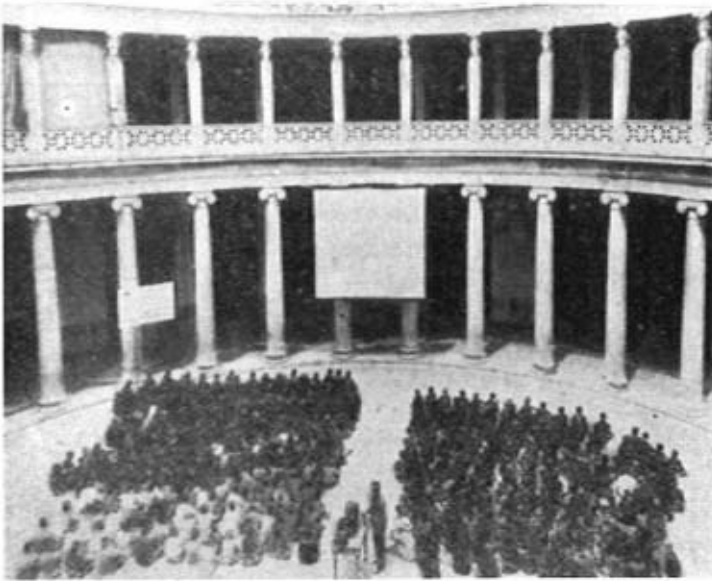
<sup>530</sup> Σάββας Παπαδόπουλος, «Η ζωή στους συνοικισμούς. Η αγριόγατα. Μια παράσταση», *Προσφυγικός Κόσμος*, 6 Ιουλ. 1930. Η δράση του έργου τοποθετείται στο δυτικό Μεσαίωνα και η *Αγριόγατα* του τίτλου θυμίζει τη δαιμονική μοιραία γυναίκα της ρομαντικής παράδοσης. Το έργο παραστάθηκε στην καθαρεύουσα!

<sup>531</sup> Παπαδόπουλος, «Η ζωή στους συνοικισμούς», ό. π.

<sup>532</sup> Αρέθας Αργαίος [= Γεώργιος Ασηκτόπουλος], «Κατά του κύματος της διαφθοράς. Ανάγκη να συσταθούν μικρασιατικοί σύνδεσμοι», *Προσφυγικός Κόσμος*, 29 Απρ. 1928.



έκλεισε όλες τις Χ.Α.Ν. και αυτές συνέχισαν τη δραστηριότητά τους μέσα από την Ε.Ο.Ν.» (2020: 252).



**Εικόνα 67.** Κινηματογραφική προβολή της Χ.Α.Ν. για προσφυγόπουλα στο Ζάππειο (1926). Πηγή: Θεοδοσίου 2015

\*\*\*

Στη δεύτερη περίοδο (1934-40), την πιο φιλόδοξη ερασιτεχνική θεατρική παραγωγή της εποχής οργάνωσε το Γυμνάσιο Κοκκινιάς, μαθητές του οποίου παρουσίασαν την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά. Οι ερασιτεχνικοί θίασοι που ξεχωρίζουν προέρχονται από συντηρητικούς κύκλους που δρούσαν γύρω από τον χώρο της Εκκλησίας, όπως οι σύλλογοι της Κοκκινιάς *Η Αναμόρφωσις* και *Η Ζωοδόχος Πηγή*.<sup>533</sup> Παρουσίαζαν πεπαλαιωμένο ρε-

<sup>533</sup> «Παράλληλα ένα άλλο θεατρικό ερασιτεχνικό τμήμα του Αγ. Ιωάννου του Χρυσοστόμου έδωσε δύο-τρεις παραστάσεις αξιόλογες στο Κρυστάλ (*Ηλέκτρα* του Σοφοκλή κ.ά. Κι έρχεται ο πόλεμος» (Ι.Μ.Ν. 1988: 409).

περτόριο με πατριωτικά δράματα (*Ο χορός του Ζαλόγγου*, *Εσμέ η Τουρκοπούλα*) και μελοδράματα (*Ο Αρχισιδηρουργός*, *Η γέφυρα των στεναγμών*). Ενδεικτικό του συντηρητισμού ήταν ότι στις παραστάσεις του θρησκευτικο-κοινωνικού συλλόγου Η Αναμόρφωσις όλοι οι ρόλοι ερμηνεύονταν από δεσποινίδες!<sup>534</sup> Η δε προσκόλληση στα γούστα και στις ιδέες του παρελθόντος ήταν τέτοια ώστε μερικές αναφορές από τις παραστάσεις τους δημιουργούν την εντύπωση ότι σχεδόν τίποτε δεν είχε αλλάξει από την εποχή που ανάλογοι όμιλοι έπαιζαν τα έργα του Περεσιάδη στις ελληνικές κοινότητες της Μικράς Ασίας και του Πόντου· ότι σχεδόν τίποτε δεν είχε αλλάξει από τον 19ο αιώνα:

Την παρελθούσαν εβδομάδα εδόθη εντός της αιθούσης του μεγάλου Κινηματοθεάτρου Αλκαζάρ, πρωτοβουλία του προέδρου του φιλανθρωπικού συλλόγου η ‘Αναμόρφωσις’, παράστασις του πατριωτικού έργου *Ο χορός του Ζαλόγγου* παρά μαθητών του ανωτέρου συλλόγου. Την παράστασιν αυτήν, την αναπαριστώσαν μίαν από τας πλέον ηρωικά και συμβολικάς εικόνας της ελληνικής επαναστάσεως, παρηκολούθησεν άπειρος κόσμος της πόλεως μας ο οποίος κατασυγκινηθείς εκ της αναπαραστάσεως του τραγικού αυτού χορού των ηρωίδων του Σουλίου, εξέσπασε εις ενθουσιώδεις πατριωτικάς εκδηλώσεις. Ως δε πληροφορούμεθα, εντός των ημερών πρόκειται να παιχθή το υπέροχον αυτό έργον και από της σκηνης του δημοτικού θεάτρου Πειραιώς δια την επιβαλλωμένην τόνωσιν του πατριωτικού φρονήματος του λαού.

Από μια άποψη, βέβαια, αυτή η καθήλωση είναι αναμενόμενη· αρκεί να σκεφτεί κανείς ότι, από τη δεκαετία του 1840 έως τη Μικρασιατική Καταστροφή, ο εθνικισμός και ο μεγαλοϊδεατισμός αποτελούσαν έναν κυρίαρχο ιδεολογι-

<sup>534</sup> Χρόνης Ενεπεκίδης, «Ένας αξιόλογος θρησκευτικοκοινωνικός σύλλογος και μία εξαιρετική θεατρική παράστασις», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 60, 8 Ιουλ. 1939, σ. 7.

κό κορμότης χώρας. Αν και οι εξελίξεις που ακολούθησαν αμέσως μετά το 1922 εκτόπισαν το παραπάνω ιδεολόγημα από το προσκήνιο, δεν κατόρθωσαν, ωστόσο, να το απενεργοποιήσουν στο παρασκήνιο, με αποτέλεσμα να επανακάμπτει δυναμικά σε περιόδους κρίσης, όπως εκείνη του 1929 (Παπαστράτης 1988: 417-18). Έτσι, στη δεκαετία του 1930 παρατηρείται «μια αναζωπύρωση της ιδεολογίας της Μεγάλης Ιδέας, η οποία εξακολουθεί να επηρεάζει πολιτικούς και οικονομικούς κύκλους [...] παρά το ότι έχει χάσει το πολιτικό της βάρος» (ό. π. 436-37). Υπό αυτό το πρίσμα, μπορεί ίσως να κατανοήσει κανείς, μεταξύ άλλων, την πεισματική επιβίωση των πατριωτικών δραμάτων και των δραματικών ειδυλλιών στο ρεπερτόριο τόσο των ερασιτεχνικών όσο και των επαγγελματικών θιάσων στους προσφυγικούς συνοικισμούς. Να καταλάβει δηλαδή πώς ο εθνικισμός συνέχισε να αποτελεί ιδεολογική τροφή ακόμα και για ιστορικά υποκείμενα που αποτελούσαν τις κατεξοχήν χειροπιαστές τραγικές συνέπειες των εθνικών ανταγωνισμών. Όπως είπαμε όμως, οι πρόσφυγες αντιμετωπίζονταν ως κειμήλια: «με την παρουσία τους δικαιολογούσαν και νομιμοποιούσαν την από πάντα ελληνικότητα της Μικράς Ασίας, επομένως νομιμοποιούσαν ιστορικά τον ελληνικό μεγαλοϊδεατισμό, παρά το γεγονός ότι μέσω των προσφύγων αρχίζει να επιτελείται η σταδιακή συμφιλίωση του έθνους με το κράτος» (Αναγνωστοπούλου 2008: 254).

Δεν αποτελεί σύμπτωση ότι οι παραπάνω ζυμώσεις βρέθηκαν, τελικά, συντονισμένες με τον Τρίτο Ελληνικό Πολιτισμό του, φίλα προσκείμενου στους πρόσφυγες, κορπορατισμού της 4ης Αυγούστου. Στα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1930, μαζί με την εικόνα της κρατικής μέριμνας και πρόνοιας, προωθούνταν ένα νέο εθνικό αφήγημα, σύμφωνα με το οποίο οι πρόσφυγες «θα ενσωματώνονταν ισότιμα, ξεπερνώντας διαχωρισμούς και υποτιμήσεις του παρελθόντος» (Κυραμαργιού 2019: 222). Σ' έναν από τους λόγους που εκφώνησε ο Μεταξάς στη Δραπετσώνα αναφερόταν, μεταξύ άλλων, «εις το κατόρθωμα της ενοποιήσεως του ελληνικού λαού και της

αδελφώσεως των μελών του [...] Πρόσφυγες υπήρξαν. Αλλά δεν υπάρχουν πλέον παρά Έλληνες».<sup>535</sup>

Οι παραπάνω εξελίξεις αποτυπώθηκαν στη δραστηριότητα που ανέπτυξε στην περιοχή η Ε.Ο.Ν. Προπαγανδιστικές παρουσιάσεις των εορτών και των υπόλοιπων επιτευγμάτων της υποδιοίκησης Πειραιά δημοσίευε κατά καιρούς ο τοπικός Τύπος, όπως τελετουργικές επιθεωρήσεις ένστολων Φαλαγγιτών και Σκαπανέων ή προγραμματισμό εκδρομών στη φύση «προς πνευματικόν καθαρόν και ψυχικόν εξαγνισμόν».<sup>536</sup> Θεατρικές παραστάσεις της Ε.Ο.Ν. (πλαισιωμένες από τραγούδια και απαγγελίες ποιημάτων) εντοπίστηκαν από την παρούσα έρευνα στα Ταμπούρια. Παρουσιάστηκαν από φαλαγγίτες και φαλαγγίτισσες («που είναι όλοι σχεδόν εργαζόμενοι») με την παρουσία δημάρχων και άλλων επισήμων.<sup>537</sup> Μια ενδιαφέρουσα διαφορά με τις υπόλοιπες είναι ότι δόθηκαν σε θερινά θέατρα.<sup>538</sup> Αν και δεν εντοπίστηκαν παραστάσεις της Ε.Ο.Ν. στην Κοκκινιά, ωστόσο, υπήρξαν άλλες πρωτοβουλίες. Το 1938, για παράδειγμα, πενήντα περίπου Φαλαγγίτες με άλλους τόσους βαθμοφόρους επισκέφθηκαν το Ηρώδειο και παρακολούθησαν την παράσταση της *Ηλέκτρας* από το θίασο του Βασιλικού Θεάτρου.<sup>539</sup>

<sup>535</sup> *Ελεύθερον Βήμα*, 2 Απρ. 1940, πρβλ. Κυραμαργιού 2019: 227.

<sup>536</sup> «Η ελπίς της πατρίδος. Πώς οδεύει η εθνική μας νεολαία στην ολοκλήρωσιν των ιδανικών. Το έργον της Ε.Ο.Ν. Πειραιώς», *Θάρος*, 16 Σεπ. 1938. Το δημοσίευμα επαινεί τη δράση των φαλαγγιτών της Κοκκινιάς, των Λιπασμάτων, της Αγιά-Σοφιάς και των Καμινίων. Βλ. και «Η πειραιϊκή νεότης. Ο απολογισμός της εθνικής δράσεως της υποδιοικήσεως Ε.Ο.Ν. Πειραιώς. Το έργον των τομέων», *Θάρος*, 23 Σεπ. 1938.

<sup>537</sup> «Μία καλλιτεχνική παράστασις της Ε.Ο.Ν.», *Σημαία*, 4 Σεπ. 1940. Παραστάθηκε έργο του Γ. Κουτρομπάκη στο θέατρο Ζέφυρος.

<sup>538</sup> Στις 18 Ιουλ. 1939 «ο υποτομέυς Κερατσινίου» παρουσίασε στο θέατρο Χρυσοστομίδου «το πατριωτικόν έργον *Νέοι Παλμοί*». Στην παράσταση παρευρέθησαν οι δήμαρχοι της περιοχής και άλλοι επίσημοι. Τους ρόλους «υπεδύθησαν φαλαγγίται και φαλαγγίτισσαι». Βλ. «Κίνησις Εθνικής Νεολαίας. Θεατρική παράστασις», *Σημαία*, 19 Ιουλ. 1939.

<sup>539</sup> «Η πειραιϊκή νεότης», ό. π.

Τον Αύγουστο του 1936 οι ακραίες συντηρητικές τάσεις είχαν παγιωθεί σε μια μερίδα της πνευματικής ηγεσίας στην Κοκκινιά: «Ιδρύθη εις την πόλιν μας οργάνωσις υπό την επωνυμίαν ‘Πατριωτικόν Μέτωπον’, σκοπός της οποίας είναι η καταπολέμησις των ξένων, αντεθνικών και υλιστικών προπαγανδών και η περιφρούρησις των υψηλών ιδανικών της φυλής». <sup>540</sup> Την επόμενη χρονιά ιδρύθηκαν ο Αγαθοεργός Σύλλογος Ζωοδόχος Πηγή, και ο Εθνικός Μορφωτικός Όμιλος Νέων Π. Καραβά έχοντας στόχο την «εθνικήν διαπαιδαγώγησιν». <sup>541</sup> Θα ήταν, πάντως, σκόπιμο να υπενθυμίσουμε ότι η επικράτηση των αντιδραστικών πολιτικών δυνάμεων σε περιοχές όπως η Κοκκινιά δεν ήταν διόλου απρόσκοπτη. Στα τέλη Ιουλίου του 1936, λίγες μέρες πριν την επιβολή της δικτατορίας, με αφορμή τις συνεχείς συγκεντρώσεις και συγκρούσεις με την Αστυνομία, το *Νέον Βήμα* διαμαρτυρόταν για το γεγονός ότι

οι διαρκείς αυταί αναστατώσεις τείνουν να εμφανίσουν την Κοκκινιάν μας [...] ως ένα πραγματικόν... Ερυθρόν Κρεμλίον. Συνέβη να ακούσωμεν πρόσωπον, σοβαρωτάτην κατέχον θέσιν εν τη κρατική ιεραρχία να υποστηρίξη: – Το όνομα της πόλεώς σας υπήρξε προφητικόν δια τας ιδεολογικάς σας κατευθύνσεις. Κόκκινοι είσθε και εις την Κοκκινιάν κατοικείτε. <sup>542</sup>

<sup>540</sup> «Ίδρυσις Οργανώσεως», *Νέον Βήμα*, 27 Αυγ. 1936.

<sup>541</sup> «Λαϊκαί συναυλίας», *Θάρρος*, 23 Ιουλ.1937.

<sup>542</sup> «Ας μας αφήσουν ήσυχους», *Νέον Βήμα*, 28 Ιουλ. 1936. Γεννημένος το 1921 στην Ερυθραία της Μικράς Ασίας ο Κώστας Κρομμύδας ανέπτυξε από μικρή ηλικία πολιτική δράση. Στις αναμνήσεις του παρουσιάζει, μεταξύ άλλων, τη σύγκρουση της δημοκρατικής νεολαίας του συνοικισμού με τις δυνάμεις της Ε.Ε.Ε. (Εθνική Ένωσις Ελλάς) την Κυριακή των Βαΐων του 1934 με επίκεντρο το Βαριετέ. Στο επόμενο διάστημα, όπως ισχυρίζεται, «όλο και περισσότεροι νέοι» συσπειρώθηκαν γύρω από πολιτιστικά σωματεία με αποτέλεσμα, τον Φλεβάρη του 1936, να έχει διαμορφωθεί «ένα παλλαϊκό μέτωπο των αντιφασιστικών δημοκρατικών δυνάμεων» που οργάνωνε απεργιακές κινητοποιήσεις και συλλαλητήρια σαν κι αυτό που αναφέραμε πιο πάνω (Κρομμύδας 1986: 35-45).

Η ‘ορθή’ εθνική διαπαιδαγώγηση της νεολαίας ήταν λοιπόν επόμενο να αποτελεί βασικό μέλημα της 4ης Αυγούστου, σε περιοχές με έντονο δημοκρατικό παρελθόν, όπως οι προσφυγικές συνοικίες του Πειραιά. Απώτερος στόχος δεν ήταν άλλος από την καταστολή οποιασδήποτε αντίστασης στο καθεστώς. «Το παιδί σου, ήθελες δεν ήθελες, το έπαιρναν» στην Ε.Ο.Ν., θυμόταν αργότερα ο Κρομμύδας: «ο μαθητής του γυμνασίου ήταν υποχρεωμένος να είναι μέλος της οργάνωσης» (1986: 55). Το θέατρο όμως δεν ήταν απλά και μόνον ένα μέσο για την καλλιέργεια των σωστών εθνικών ιδανικών και των υγιών ηθικών αξιών. Εμπλεκόταν με το κρίσιμο ζήτημα της ορθής αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου, δηλαδή της χειραγώγησης του. Η θεατρική διασκέδαση στην ελληνική κοινωνία, απ’ όσο ξέρω, δεν έχει ακόμα μελετηθεί σε συνάρτηση με πολιτικές γύρω από τον ελεύθερο χρόνο των εργαζομένων. Σε γενικές γραμμές, πάντως, έχει διαπιστωθεί ότι και στη χώρα μας ο ελεύθερος χρόνος αντιπροσώπευε «μια απειλή για τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα» για τον λόγο αυτό φρόντιζαν να προωθούν το αρχαίο γνωμικό ‘αργία μήτηρ πάσης κακίας’. Σε άρθρο του 1892 με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Της ψυχοβλαβούς και ηθοφθόρου αργίας της Κυριακής προτιμωτέρα η βιωτική εργασία», αναφερόταν ότι αρκετοί έμποροι του Βόλου έδιναν τη συγκατάθεσή τους για την αργία της Κυριακής αλλά υπό όρους: οι εργαζόμενοι δεν θα πήγαιναν στο θέατρο το Σαββατόβραδο ενώ την Κυριακή θα έμεναν ως το τέλος της Θείας Λειτουργίας (Κορωναίου 1996: 27-28). Στο παραπάνω πλαίσιο της ορθής αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου συντελούταν λοιπόν και η επιδιωκόμενη κοινωνική συμμόρφωση της προσφυγικής νεολαίας:

Πραγματικά, ο κ. Μπόγρης, αν βρισκόταν στην παράσταση της βραδιάς εκείνης, θα δοκίμαζε στιγμές συγκινητικές, βλέποντας να εμψυχώνουν τα πρόσωπα του έργου του παιδιά που εντελώς αυθόρμητα ανέλαβαν να δείξουν το τί καταφέρνουν τα νειάτα όταν δεν σπαταλούνται τα πιο γό-



νιμα χρόνια τους στο καφενείο ή σέ άλλες ανώφελες και επιβλαβείς απασχολήσεις.<sup>543</sup>

Έχει ενδιαφέρον πάντως να επισημάνει κάνεις ότι, ακόμα και το 1939, παρά τις πολυτελείς προσπάθειες ‘ορθής’ αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου, πριν και μετά την 4η Αυγούστου, η εγχώρια πνευματική ελίτ παρέμενε απογοητευμένη από το επίπεδο της θεατρικής ζωής της Κοκκινιάς. Ο Ενεπεκίδης, μάλιστα, όχι μόνον δεν έκρυβε την πικρία του αλλά, όπως δήλωνε, στις πνευματικές συναναστροφές του, ντρεπόταν για το γεγονός ότι έμενε στην Κοκκινιά· τόσο ώστε «ήρθε στιγμή» που δίστασε και σκέφτηκε αν έπρεπε να αποκαλύψει ότι ανήκει «στην περιοχήν αυτήν».<sup>544</sup> Ανάλογα ήταν τα αισθήματα που έτρεφε για το θέατρό της:

Είναι ντροπή να μη μπορή ο τόπος αυτός να σηκώση ένα θίασο ας πούμε, που δε θα ξεφεύγη σε χυδαϊσμούς και καραγκιοζικά κόλπα για να αναγκάση το θεατή, πούχει ανοίξει εν τω μεταξύ το στόμα του και γελάει σα ζώο, να τον αναγκάση να ξανάρθει και την άλλη μέρα. Ή το άλλο ότι ούτε και ένας σοβαρός καλλιτέχνης είτε του άσματος είτε της σκηνης δε σκέφτηκε να κατεβή στην Κοκκινιά. Ο ίδιος ο κ. δήμαρχος μούλεγε πως συγκράτησε την επιθυμία του κ. Μυράτ να δώση μερικές παραστάσεις εδώ από φόβο μήπως παίξη μπροστά σε κενά καθίσματα. Στις διαλέξεις μας μήπως γίνεται τίποτε το ξεχωριστό;<sup>545</sup>

Η αλήθεια είναι πάντως ότι οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις και οι ιδεολογικές ανησυχίες των τοπικών ελίτ ανακυκλώνονταν για χρόνια σε εκδηλώσεις κατά τις οποίες, όπως φαί-

<sup>543</sup> Χ. Έφιλον [= Χρόνης Ενεπεκίδης;], «Από την κίνηση των προαστείων. Τ' Αρραβωνιάσματα στην Κοκκινιά», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 59, 1 Ιουλ. 1939, σ. 2.

<sup>544</sup> Χρόνης Ενεπεκίδης, «Το πρόβλημα της πνευματικής ζωής στην Νέαν Κοκκινιάν (Β')», *Νέα Ιδέα*, 30 Απρ. 1939.

<sup>545</sup> Χρόνης Ενεπεκίδης, «Το πρόβλημα της πνευματικής ζωής στην Νέαν Κοκκινιάν (Α')», *Νέα Ιδέα*, 23 Απρ. 1939.



νεται, οι ρόλοι των διοργανωτών εναλλάσσονταν μ' εκείνους των προσκεκλημένων. Το 1929 ο πρόεδρος του Συνδέσμου Νέας Κοκκινιάς (ενός ακόμα σωματίου με μέλη «επιστήμονας και ανθρώπους των γραμμάτων»), γιατρός ο ίδιος, εξηγούσε σε Αθηναίο ρεπόρτερ τα σχέδια του συνδέσμου:

Σκεπτόμεθα να ιδρύσωμεν μίαν μεγαλοπρεπή λέσχην εις την οποίαν να καταφεύγουν, τας ώρας τηςσχόλης των και ν' ανταλλάσσουν τας σκέψεις των επί θεμάτων αναγομένων εις τας επιστήμας, τα γράμματα, την τέχνην και την κοινωνίαν όλοι οι πνευματικώς ανεπτυγμένοι. Σκεπτόμεθα, εν άλλοις λόγοις, να στεγάσωμεν την διάνοήσιν της Νέας Κοκκινιάς και να της αποδώσωμεν την αίγλην η οποία της ανήκει.<sup>546</sup>



**Εικόνα 68.** Ο Χρόνης Ενεπεκίδης (1917-2014).

Πηγή: *Τα Παρασκήνια*.

Στην πραγματικότητα επρόκειτο για ένα εντευκτήριο 'ανεπτυγμένων' (που ούτε καν αυτό υλοποιήθηκε ποτέ). Υπήρχε, όμως και μια διαφορετική τάση που απηχούσε περισσότερο τις θέσεις του Αιγινήτη και τις πρακτικές της Ε.Ο.Ν.:

<sup>546</sup> Γ. Α. Μπουκουβάλας, «Η Πατρίς εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς. Νέα Κοκκινιά», *Πατρίς*, 6 Νοε. 1929.

οι πολιτιστικές δραστηριότητες έπρεπε να απευθύνονται «εις τον πολύν λαόν» και να μην περιορίζονται σ' ένα μικρό κύκλο «φιλολογικής κινήσεως». <sup>547</sup> Παρά τη βαθύτατη ντροπή και πικρία που ένιωθε ο Ενεπεκίδης για την πολιτιστική ζωή της πόλης που ζούσε, εκτιμούσε ότι μπορούσε να βελτιωθεί: ότι το πρόβλημα θα μπορούσε να μετατραπεί σε ευκαιρία για έναν «πνευματικό ποδηγέτη». <sup>548</sup> Ο τελευταίος δεν θα έπρεπε να καταργήσει τις ταβέρνες αλλά να διαπαιδαγωγήσει τους θαμώνες της. Ο Ενεπεκίδης αντλούσε την αισιοδοξία του από δύο σημεία. Το πρώτο ήταν η «πανσπερμία». Από τους Κατπαδόκες μέχρι τους Σμυρνιούς πρόσφυγες, η Κοκκινιά διέθετε την «κληρονομικότητα του πολιτισμού», ένα «απαραγνώριστο κεφάλαιο και θεμέλιο που εύκολα δεν εξαφανίζεται». Μολονότι μεσολάβησε η Καταστροφή, «ξέφυγε όμως σαν λαθρεπιβάτης από την Ανατολή ο πολιτισμός». <sup>549</sup> Το δεύτερο σημείο ήταν, όπως υποστήριζε, η ίδια η 'δίψα' του λαού για πνευματική καλλιέργεια, ένα κοινό που μπορούσε «να δεχθή τη σπορά». <sup>550</sup> Οι κόποι της καθημερινής βιοπάλης ενός εργάτη μπορούσαν να ανακουφιστούν με «ευχάριστα αναγνώσματα» σε μια βιβλιοθήκη με ελεύθερη είσοδο κι έτσι να μην καταφεύγει «στη συνοικιακή ταβέρνα και τον κινηματογράφο». <sup>551</sup> Σε κάθε περίπτωση, κατά τη γνώμη του, η κάθαρση του λαού της Κοκκινιάς μπορούσε να επέλθει μόνο μέσα από την πνευματική καλλιέργεια. Φυσικά, ο Ενεπεκίδης δεν ήταν ούτε ο μόνος ούτε ο πρώτος που είχε παρόμοιες ανησυχίες.

<sup>547</sup> «Η διανοητική και καλλιτεχνική κίνησης μεταξύ των προσφυγικών στρωμάτων», *Προσφυγικός Κόσμος*, 25 Νοε. 1928.

<sup>548</sup> Ενεπεκίδης, «Το πρόβλημα της πνευματικής ζωής (Α)», ό. π.

<sup>549</sup> Ενεπεκίδης, ό. π.

<sup>550</sup> Ενεπεκίδης, «Το πρόβλημα της πνευματικής ζωής (Β)», ό. π.

<sup>551</sup> Ενεπεκίδης, ό. π.

## Η ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ ΕΝΟΣ 'ΑΝΩΤΕΡΟΥ' ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΣΙΝΕΜΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΛΑΟ

Τουλάχιστον από τα χρόνια που το Κεντρικόν του Χρυσοστομίδη στο Πασαλιμάνι λειτουργούσε (κατά τη διάρκεια του χειμώνα) ως λαϊκό σινεμά, ο Τύπος υποστήριζε ότι ο κινηματογράφος έπρεπε να έχει «κάποιο ανώτερο προορισμό», ότι όφειλε «να διαπαιδαγωγήσας τας λαϊκὰς τάξεις και να τας εξευγενίση».<sup>552</sup> Με δεδομένη όμως τη βαθύτατη ιδεαλιστική προκατάληψη των εγχώριων διανοουμένων απέναντι σε μια τέχνη που, όπως πίστευαν, τροφοδοτούσε τις μάζες με ευτελή βιομηχανικά κατασκευάσματα, δεν σημειώθηκαν κάποιες άξιες λόγου πρωτοβουλίες εξευγενισμού. Μια εξαίρεση ίσως ήταν ο μορφωτικός κινηματογράφος της Χ.Α.Ν. για τη δράση του οποίου δεν ξέρουμε πολλά. Γνωρίζουμε, πάντως, ότι το 1937 οργάνωνε προβολές «δια τους στρατιώτας και τα μέλη της» σε διάφορα «κέντρα της Αδελφότητος»· ανάμεσά τους και το Παράρτημα Χ.Α.Ν. Νέας Κοκκινιάς όπου προβάλλονταν «εκπαιδευτικάί ταινίαί και κωμωδίαί».<sup>553</sup> Επρόκειτο, όμως, για παραρτήματα μιας διεθνούς οργάνωσης (Υ.Μ.Σ.Α.), ο κεντρικός σχεδιασμός της οποίας πραγματοποιούνταν στην Ελβετία.

Τελικά, ήταν το καθεστώς της 4ης Αυγούστου που συνειδητοποίησε τη σημασία του κινηματογράφου για «τας λαϊκὰς τάξεις» της περιοχής. Όχι, βέβαια, για να τις εξευγενίσει αλλά για να τις χειραγωγήσει – αν και κάπως καθυστερημένα. Μόλις το 1940 ξεκίνησαν δωρεάν προβολές στις πειραιϊκές συνοικίες από κινητό συνεργείο του Δήμου:

Κινηματογραφικά παραστάσεις εις το ύπαιθρον, άνευ εισιτηρίου και με ταινίας ενδιαφέροντος, κωμωδίας και διδακτικής. Εντός των ημε-

<sup>552</sup> Θ. Τσακίριδης, «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών Αθηνών-Πειραιώς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Δ', αρ. 18, 1 Μαΐου 1927, σ. 7.

<sup>553</sup> «Ο μορφωτικός κινηματογράφος της Χ. Α. Ν.», *Τύπος*, 28 Οκτ. 1937.

ρών πραγματοποιείται η αγορά του μηχανήματος προβολής δια το οποίον θα διατεθή κονδύλιον 350 χιλιάδων δραχμών. Ειδικόν συνεργείον με ειδικόν αυτοκίνητον θα περιέρχεται τας συνοικίας εναλλάξ και θα προσφέρη ένα ενδιαφέρον θέαμα τόσον για τα παιδιά όσον και για τους μεγάλους.<sup>554</sup>

Εμπνευστής του κινητού συνεργείου κινηματογράφου θεωρήθηκε ο μεταξικός δήμαρχος Πειραιά Μιχ. Μανούσκος που, όπως δήλωνε, δεν ενδιαφερόταν μόνον για το κέντρο αλλά μοχθούσε «δια τον εκπολιτισμόν και των πλέον απομακρυσμένων σημείων της πόλεως».<sup>555</sup>

Η κατάσταση στον χώρο της σκηνης ήταν πολύ πιο περίπλοκη. Για τη μεγάλη πλειονότητα των Ελλήνων διανοομένων και καλλιτεχνών του Μεσοπολέμου, το θέατρο διέθετε, αξιωματικά, περισσότερα καλλιτεχνικά διαπιστευτήρια σε σχέση με το σινεμά. Όμως, το υφιστάμενο θέατρο με το οποίο διασκέδαζε ο λαός δεν τηρούσε, κατά τη γνώμη τους, τις απαιτούμενες προδιαγραφές για να θεωρηθεί τέχνη: «Λαϊκά θέατρα αυτοτιτλοφορούνται μερικά από τα θεάτρά μας», σχολίαζαν τα *Παρασκήνια* το 1925,

ή φρονούν ότι εκπληρούν τον προορισμό τους με το να παίζουν τον *Υιό της νυκτός* και *Γουλιέλμο τον αχθοφόρο* ή την *Τύχη της Μαρούλας*. Δεν είν' αυτά όμως τα ελληνικά λαϊκά έργα που θα μορφώσουν σιγά, σιγά, που θα συγκινήσουν, που θα ξανοίξουν την ψυχήν του Έλληνος εφήβου του λαού. Η μεγάλη μας δυστυχία είναι η έλλειψις αληθινού σχολείου και θεάτρου για το λαό.<sup>556</sup>

Στα επόμενα χρόνια, παρά τη λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου, η κατάσταση είχε μάλλον επιδεινωθεί, σύμφωνα

<sup>554</sup> «Η πειραϊκή συνοικία και ο Δήμος», *Σημεία*, 18 Απρ. 1940.

<sup>555</sup> «Η πειραϊκή συνοικία», ό. π.

<sup>556</sup> Σεμ. «Τι θα γίνη το καλοκαίρι», *Τα Παρασκήνια*, Έτος Β', Αριθ. 6, 10 Μαΐου 1925, σ. 8.

τουλάχιστον με τις εκτιμήσεις του Φώτου Γιοφύλλης: «Τις δι-αλεχτές ελληνόφωνες παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου και τις σκορπιστές παραστάσεις ξένων ή Ελληνικών έργων με κάποια αξία διανοητική και ηθική τις βλέπει ένα μέρος από το κοινό μας» – το οποίο ο Γιοφύλλης υπολόγιζε σ' ένα 2% του συνόλου.<sup>557</sup> «Ο άλλος κόσμος πάει στα θέατρα, όπου παίζονται μουσικά έργα και άλλα κατασκευάσματα του χειροτέρου γούστου και της κακής ώρας». Οι δε επιπτώσεις των τελευταίων ήταν, βέβαια, ολέθριες ως προς τη διαπαιδαγώγηση των θεατών, ιδίως εκείνων που δεν διέθεταν «στερεή μόρφωση».<sup>558</sup>

Στην τελευταία κατηγορία ανήκαν οι εργατικοί και προσφυγικοί πληθυσμοί του Πειραιά. Η δικτατορία Μεταξά είχε επίγνωση της σημασίας του θεάτρου στο ζήτημα του ελέγχου των συνειδήσεων των λαϊκών στρωμάτων.<sup>559</sup> Πέρα από τις φιέστες και τις παραστάσεις της Ε.Ο.Ν., το μεταξικό καθεστώς, πριν την ίδρυση των Αρμάτων Θέσπιδος, επέδειξε την προπαγανδιστική φιλολαϊκή πολιτική του στον Πειραιά μέσα από τρεις (ουσιαστικά ανολοκλήρωτες) πρωτοβουλίες: το Λαϊκό Θέατρο, το Εργατικό Θέατρο Πειραιώς και τις παραστάσεις της Εργατικής Εστίας. Τον Φλεβάρη του 1938 εκδηλώθηκε μια πρωτοβουλία «του Υπουργού – Διοικητού πρωτεύουσας κ. Κοτζιά περί ιδρύσεως Λαϊκού Θεάτρου». Επρόκειτο, στην πραγματικότητα, για έναν περιοδεύοντα θίασο, επιχορηγούμενο από την τοπική αυτοδιοίκηση, ο οποίος θα έδινε σε διάφορες συνοικίες «επιμελημένας παραστάσεις», που θα παρακολουθούσαν «οι κάτοικοι των συνοικιών δωρεάν, όπως εγίνετο το περασμένο καλοκαίρι με τον περιφερόμενον δημοτικόν κινηματογράφον. Με τον τρόπον αυτόν, αφ' ενός θ' αναπτυχθή η αγάπη του λαού προς το θέατρον, αφ' ετέρου δε θα καταπολεμηθή εν τινι μέτρω η υπάρχουσα σήμερον εις

<sup>557</sup> Φώτος Γιοφύλλης, «Η επίδραση του θεάτρου στο κοινωνικό σύνολο», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 70, 16 Σεπ. 1939, σ. 3.

<sup>558</sup> Γιοφύλλης, «Η επίδραση του θεάτρου», ό. π.

<sup>559</sup> Για τον θεατρόφιλο Μεταξά βλ. Δημητριάδης 2018: 415-20.

τους κύκλους των ηθοποιών ανεργία».<sup>560</sup> Η πρωτοβουλία του Κοτζιά, όμως, δεν είχε συνέχεια.

Ο θίασος του Εργατικού Θεάτρου στον Πειραιά συστάθηκε το φθινόπωρο του 1937 σε συνεργασία με το Δήμο. Ο τελευταίος παραχωρούσε το Δημοτικό Θέατρο δωρεάν έτσι ώστε να έχει φτηνό εισιτήριο (5 δραχμών) και να μπορεί να παρακολουθεί τις παραστάσεις το εργατικό κοινό της περιοχής. Έτσι, στην πρεμιέρα της 7ης Νοεμβρίου 1937, με το κοινωνικό δράμα του Νίκου Μαράκη *Μια ζωή ξαναρχίζει*, έδωσαν το παρόν «φτωχά κοριτσόπουλα» και «εργάτριες».<sup>561</sup> Και απέδειξαν «πόση ψυχαγωγική και μορφωτική επίδρασις δύναται να ασκηθή από του θεάτρου εις τας λαϊκιάς μάζας».<sup>562</sup> Η συγκίνησή τους προέδιδε ότι:

κάποια πρόσφατη μεταβολή είχε επέλθει στην ψυχή τους. Και πράγματι. Από το παλκοσένικο του θεάτρου πριν λίγα λεπτά παρακολουθούσαν με αγωνία το δράμα μιας συναδέλφισσάς των – της ηρωίδας του έργου – της Πίτσας, που εγκατέλειψε το τίμιο σπίτι της, ακολούθησε ένα ελαφρόμυαλο νέο με όλες τις ιδέες και τα φερσίματά της εποχής, γνώρισε για λίγο καιρό της χαρές και τις απολαύσεις της μοντέρνας ζωής, στραπατσάρηστηκε, έμεινε μόνη [...] Και ξαναγύρισε στο φτωχό σπίτι του πατέρα της για να ξαναρχίσει μια καινούργια ζωή στην αγκαλιά του τίμιου παλληκαριού που την αγάπησε με την καρδιά του απ' την πρώτη στιγμή...<sup>563</sup>

Την ορθή διδασκαλία, πέρα από «τα φτωχά κορίτσια της ελληνικής οικογενείας» παρακολούθησαν, όπως είδαμε, εργάτες από διάφορες βιομηχανίες της περιοχής (βλ. εδώ κεφ.

<sup>560</sup> «Η κίνησης εις το θέατρον», *Τύπος*, 3 Φεβ. 1938.

<sup>561</sup> Ν. Γεωργάκαλος, «Η έναρξις του Εργατικού Θεάτρου», *Νέοι Καιροί*, 9 Νοε. 1937.

<sup>562</sup> Γεωργάκαλος, «Η έναρξις του Εργατικού Θεάτρου», ό. π.

<sup>563</sup> Γεωργάκαλος, ό. π.

4). Αλλά και οι απόψεις του δημάρχου Κερατσινίου γύρω από την εθνική διαπαιδαγώγηση του λαού ήταν συντονισμένες μ' εκείνες της πολιτικής και πνευματικής ηγεσίας:

στέλνω το βράδυ τα αγράμματα παιδιά του λαού στις νυχτερινές σχολές του Δήμου. [...] Ομιλίες κάνω στο δημαρχείο, στις εκκλησίες και τα σχολεία, ώστε η εθνική διαπαιδαγώγηση να είναι πλήρης και συστηματική. Τα παιδιά του λαού, την αυριανή γενιά μας, τα συμβουλευώ και τα διδάσκω εθνικά και κοινωνικά. [...] Κοντά σ' αυτά έδωκα τρεις παραστάσεις θεατρικές στο δημοτικό θέατρο του Πειραιώς για τους εργάτες. Ετοιμάζουμε και την τέταρτη θεατρική παράσταση κι αυτό γιατί θέλω οι εργάτες όχι μόνο να εργάζονται αλλά και να ψυχαγωγούνται.<sup>564</sup>

Αν και το θέμα απαιτεί ειδική μελέτη, μια πρώτη ανάγνωση του σχετικού υλικού προδίδει ότι, στην πράξη, επρόκειτο για ενίσχυση υφιστάμενων σχημάτων και μέτρο ανακούφισης της ανεργίας των ηθοποιών. Αυτό ίσχυε πολύ περισσότερο για τις παραστάσεις της Εργατικής Εστίας που δίνονταν από διάφορους θιάσους της εποχής με φτηνό εισιτήριο και ρεπερτόριο κατάλληλο «προς διαπαιδαγώγησιν των εργατών».<sup>565</sup> Οι παραστάσεις ξεκίνησαν στην Αθήνα το Πάσχα του 1938 και συνεχίστηκαν το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς «εις τα προάστεια», πάντα με «ευθηγόν εισιτήριο αποκλειστικώς δια τους εργάτας».<sup>566</sup> Τελικά, τον Φλεβάρη του 1939, αποφασίστηκε από την Εργατική Εστία να δοθούν στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά «θεατρικάί παραστάσεις από όλους τους αθη-

<sup>564</sup> Γ. Μπουκουβάλας, «Τα τοπικά μας ζητήματα. Ο Δήμαρχος κ. Φίλανδρος ομιλεί δια τους εργατικούς του πληθυσμούς», *Αναγέννησις*, 5 Φεβ. 1939. Έως τις αρχές του 1939 είχαν παρασταθεί τα έργα: *Τα νειάτα των Θ.* Βλάσση και Ν. Μαράκη, *Μετά την Ανατολή του Νάσου Γεωργάκαλου, Η παλιά γειτονιά του Ν. Μαράκη, Τα τίμια χέρια* του Θ. Γραβιά, *Το ρωμάντζο της Φανής* του Ν. Μαράκη, *Μετά την τρικυμιά* του Β. Τσάκωνα κ.ά.

<sup>565</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 7 Απρ. 1938.

<sup>566</sup> «Η κίνησις εις το θέατρον», *Τύπος*, 27 Μαΐου 1938.



ναϊκούς θιάσους προς ψυχαγωγίαν των εργατών» με τιμές εισιτηρίων 8, 6 και 3 δραχ. «ειδικώς δια τους εργάτας» (βλ. εδώ Πίνακας 8).<sup>567</sup> Όπως φαίνεται, το καθεστώς επιχορηγούσε τους θεατρικούς παιδαγωγούς που θεωρούσε πιο κατάλληλους· και η οικονομική αυτή ενίσχυση (που μείωνε την τιμή του εισιτηρίου) ονομαζόταν εργατικό ή λαϊκό θέατρο. Ακόμα και μεμονωμένες παραστάσεις δίνονταν υπό την αιγίδα του Υπουργείου Εργασίας· όπως, για παράδειγμα, η «έκτακτος παράσταση χάριν του εργατικού προσωπικού της Εταιρίας Λιπασμάτων» με τον *Πειρασμό του Ξενόπουλου* που δόθηκε το Γενάρη του 1940 στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, παρουσία του Υφυπουργού Εργασίας.<sup>568</sup> Ως προς το ζήτημα του εκπολιτισμού των βιομηχανικών εργατών υπήρχε μια αγαστή συνεργασία του Κράτους με τους εργοστασιάρχες. Υπήρχε, όμως, και μια ενδιαφέρουσα πολιτική των τελευταίων απέναντι στους πρόσφυγες προλετάριους του Πειραιά.

## ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ

Ειδικές παραστάσεις που δίνονταν για το κοινό ενός συγκεκριμένου εργοστασίου, όπως η τελευταία περίπτωση με τον *Πειρασμό*, ή όπως εκείνες του Εργατικού Θεάτρου, που είδαμε πιο πάνω, δεν πρέπει να ήταν τόσο σπάνιες στον προσφυγικό Πειραιά. Κάποιες, μάλιστα, δεν δίνονταν μόνον στο Δημοτικό Θέατρο της πόλης αλλά και μέσα στα ίδια τα εργοστάσια. Την αρχή έκανε, όπως είδαμε, η Λαϊκή Σκηνή του Κουν το 1936 με τα *Παντρολογήματα* του Γκόγκολ στο προαύλιο του εργοστασίου Παπαστράτος (βλ. εδώ κεφ. 4). Την παραμονή της Πρωτοχρονιάς του 1939, στη Βαμβακουργία του Στέργιου Τεγόπουλου στον Ποδονίφτη, «εργάτες κι' εργάτισσες ερασιτέχνες, έπαιξαν μπροστά στους συναδέλφους τους το *Πατρικό σπίτι* του κ. Στ. Δάφνη, σκηνοθετημένο πα-

<sup>567</sup> «Η κίνησης εις το θέατρον», *Τύπος*, 15 και 23 Φεβ. 1939 και 26 Μαρ. 1939.

<sup>568</sup> «Η κίνησης εις το θέατρον», *Τύπος*, 6 Ιαν. 1940.

στρικά και ανεβασμένο με αληθινή στοργή».<sup>569</sup> Το παρών έδωσε ο ίδιος ο Αρχηγός της Κυβερνήσεως (προσωπικός φίλος του Τεγόπουλου) «αμείβοντας μ' αυτό τον τρόπο την ιδιωτική πρωτοβουλία, που ζήτησε την ψυχαγωγία και την μόρφωση μιας ομάδας εργατών από το θέατρο».<sup>570</sup>

Το ενδιαφέρον για την καλλιτεχνική μόρφωση των γηγενών και προσφύγων προλετάρων αποτυπώθηκε σ' ένα ιδιαίτερος ενδιαφέρον αφιέρωμα του περιοδικού *Τα Παρασκήνια* το 1940. Η δημοσιογραφική έρευνα, με τίτλο «Για τη μόρφωση και ψυχαγωγία του εργάτη», ξεκίνησε με το Καπνεργοστάσιο Καραβασίλη στο Σταθμό Λαρίσσης.<sup>571</sup> Και συνεχίστηκε με τα εργοστάσια Κεραμεικός στο Νέο Φάληρο, Παπαστράτος στον Πειραιά, της Έβγα στο Βοτανικό και το εργοστάσιο Λιπασμάτων στη Δραπετσώνα.<sup>572</sup> Όλες οι παραπάνω μονάδες είχαν εντάξει στο πρόγραμμα λειτουργίας τους καλλιτεχνικές δραστηριότητες και εκδηλώσεις – σε μια εποχή που εισάγονται επίσης βασικές αρχές τεηλορισμού στην ελληνική βιομηχανία. Ενδεχομένως, η πιο προωθημένη επιχείρηση, ως προς τις καλλιτεχνικές της δράσεις, ήταν ο Κεραμεικός εξαιτίας των προϊόντων που παρήγαγε (είδη πορσελάνης και κεραμικής). Σύμφωνα με το ρεπορτάζ, διέθετε «πολλά ψυχαγωγικά μέσα για τον εργάτη», δίνοντας έμφαση στον αθλητισμό, τη μουσική, σε γιορτές και διαλέξεις, ενώ για το θέατρο υπήρχαν φιλόδοξα σχέδια για το μέλλον.<sup>573</sup>

<sup>569</sup> «Τα ζητήματα της εβδομάδος. Εργατικό θέατρο», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 34, 7 Ιαν. 1939, σ. 1 και Ο Παρατηρητής, «Μια θεατρική εορτή στο εργοστάσιο Τεγοπούλου», ό. π., σ. 2.

<sup>570</sup> «Τα ζητήματα της εβδομάδος», ό. π., σ. 1.

<sup>571</sup> βλ. Μαρία Δανιήλ, «Καπνοβιομηχανία Βασίλη Καραβασίλη» στο Μ. Βακαλοπούλου, Μ. Δανιήλ, Χ. Λαμπρόπουλος, Η. Φασουράκης (επιμ.), *Βιομηχανικά Δελτία Απογραφής*, Αθήνα 2018 ([www.vidarchives.gr/reports/2018\\_12\\_958](http://www.vidarchives.gr/reports/2018_12_958)).

<sup>572</sup> βλ. Μαρία Δανιήλ, «Αγγειοπλαστική εταιρεία 'Κεραμεικός'» στο Μ. Βακαλοπούλου, Μ. Δανιήλ, Χ. Λαμπρόπουλος, Η. Φασουράκης (επιμ.), *Βιομηχανικά Δελτία Απογραφής*, Αθήνα 2019 ([www.vidarchives.gr/reports/2019\\_09\\_159](http://www.vidarchives.gr/reports/2019_09_159)).

<sup>573</sup> Σύμφωνα με τον αρμόδιο υπάλληλο της επιχείρησης, «η ιδέα της δημιουργίας εδώ θεατρικής παράστασης είχε δύσκολη. Υπάρχει ο φόβος της γελοιο-

Τα εργοστάσια που μας ενδιαφέρουν εδώ είναι εκείνα του Παπαστράτου στο λιμάνι (καθώς οι περισσότεροι από τους εργάτες που απασχολούσε ήταν πρόσφυγες των γειτονικών συννοικισμών του Πειραιά) και των Λιπασμάτων στη Δραπετσώνα. Από την πρώτη κιόλας αράδες του αφιερώματος, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται εύκολα ότι δεν πρόκειται για δημοσιογραφική έρευνα αλλά για δημοσιογραφική προπαγάνδα:

Εργάτες και εργάτριες σκυμμένες πάνω από τις δουλειές τους με το χαμόγελο στα χείλη εργάζονται ενώ τα μεγάφωνα πού ειδικά έχουν τοποθετηθή από τη διεύθυνσι για το σκοπό αυτό, σκορπίζουν τους γλυκούς ήχους της μουσικής, κάνοντας την δουλειά πιο ξεκούραστη, πιο ευχάριστη. Γιατί πρέπει να σημειωθή ότι μια από τις σπουδαιότερες φροντίδες της διευθύνσεως είναι και η φροντίδα της ψυχαγωγίας των εργατών.<sup>574</sup>

Για την ακρίβεια, επρόκειτο για μια συνολικότερη πολιτική ελεγχόμενης αξιοποίησης του ελεύθερου χρόνου των εργαζομένων εκ μέρους της επιχείρησης, ώστε να εργάζονται «ευχάριστα κι' αποδοτικά».<sup>575</sup> Έτσι, η εταιρεία φρόντιζε ώστε η ξεκούραση των εργατών να συνδυάζεται με τον εκπολιτισμό

---

ποίησης. Αυτό φοβόμαστε. Κι όμως νομίζω δεν είναι ακατόρθωτο. Αρχίσαμε από την μουσική. Την πήραμε για δόλωμα. [...] Κάνουμε και γιορτές που σκοπό έχουνε την επίδειξη πνεύματος και την σάτυρα. Σατυρίζονται πρόσωπα και πράγματα του εργοστασίου. [...] Η μεγαλύτερή μου φιλοδοξία είναι να δημιουργήσουμε ένα θέατρο. Κι ελπίζω πως δεν θ' αργήση. Αυτό που θέλουμε είναι να δώσουμε στον εργάτη όλες τις δυνατότητες να αναπτυχθή. Να μην τον ξεμοναχιάσουμε με την έννοια του 'εργάτη' που είναι κάτι ξεχωριστό. [...] Για το έργο που πρόκειται να παιχθή; Αυτό θάναι σίγουρα κοινωνικό. Για το συγγραφέα δεν μάς πολυενδιαφέρει. Φτάνει νάναι το έργο καλό και με νόημα. Το πιο καλό θάτανε να το γράψη εργάτης» (Ο Ρεπόρτερ, «Για τη μόρφωση και ψυχαγωγία των εργατών (Β')», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 88, 20 Ιαν. 1940, σ. 1, 6»).

<sup>574</sup> Τ. Θεοδοσόπουλος, Α. Φραγκιάς, «Για τη μόρφωση και ψυχαγωγία του εργάτη (Γ')», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 89, 27 Ιαν. 1940, σ. 3, 6.

<sup>575</sup> Θεοδοσόπουλος-Φραγκιάς, «Για τη μόρφωση», ό. π., σ. 6.

τους· δίπλα σε εκδρομές και κατασκηνώσεις, δίνονταν διαλέξεις, λειτουργούσαν χορωδίες αλλά και σχολείο για τους αναλφάβητους πρόσφυγες.<sup>576</sup> οι εργάτριες μάθαιναν ρυθμική γυμναστική και χορό υπό την επίβλεψη της Κούλας Πράτσι-κα.<sup>577</sup> Τέλος, αναφορικά με το θέατρο, δίνονταν παραστάσεις για το προσωπικό του εργοστασίου στο θέατρο Ανδρεάδη ή στο Βασιλικό Θέατρο.

Το εργοστάσιο Λιπασμάτων, το μεγαλύτερο και σημαντικότερο της βιομηχανικής ζώνης του Πειραιά, διέθετε υπεύθυνη υπάλληλο για το καλλιτεχνικό τμήμα. Σύμφωνα με όσα ανέφερε σε συνέντευξή της, υπήρχε οργανωμένη εκπολιτιστική κίνηση με χορωδίες από εργάτες, εκδρομές αλλά και «διάφορα θεάματα. Άλλα οργανώνει το εργοστάσιο κι' άλλα η Εργατική Εστία. Πολύ συχνά το εργοστάσιο διαθέτει εισιτήρια για διάφορες παραστάσεις και τα μοιράζει δωρεάν στους εργάτες. Θεατρική κίνηση μες το εργοστάσιο δεν υπάρχει. Αλλά, γίνεται προσπάθεια να συσταθή θίασος απ' τους εργάτες».<sup>578</sup> Το θέμα, φυσικά, απαιτεί ειδική μελέτη.<sup>579</sup>

## Η 'ΕΥΤΕΛΗΣ' ΤΕΧΝΗ

Εκτός από τις παραπάνω πρωτοβουλίες, η εγχώρια ηγετική τάξη, τόσο σε κεντρικό όσο και σε τοπικό επίπεδο, δεν κατόρθωσε να υλοποιήσει μια πρόταση για τη θεατρική ή κινηματογραφική ψυχαγωγία των προσφυγικών πληθυσμών του

<sup>576</sup> «Επειδή ο μεγαλύτερος αριθμός των εργατών είναι πρόσφυγες έχουμε πολλούς αγράμματους. Γι' αυτούς τελευταία πήραμε την απόφαση να τους καταπολεμήσουμε τον αναλφάβητισμό. Ιδρύσαμε σχολείο που μαθαίνουνε γράμματα οι αγράμματοι. Τα μαθήματα γίνονται μέσα στο εργοστάσιο» (ό. π.).

<sup>577</sup> Θεοδοσόπουλος-Φραγκιάς, ό. π.

<sup>578</sup> Τ. Θεοδοσόπουλος, Α. Φραγκιάς, «Για τη μόρφωση και ψυχαγωγία του εργάτη (Ε')», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 92, 17 Φεβ. 1940, σ. 3.

<sup>579</sup> Σύμφωνα με πληροφορία του Νίκου Μπελαβίλα στο γράφοντα, είχε κατασκευαστεί θερινός κινηματογράφος στο δώμα του κτιρίου διοίκησης του Κεραμοποιείου Δηλαβέρη (1ο εργοστάσιο) της οδού Θηβών στη Λεύκα.

Πειραιά. Οι τελευταίοι συνέχισαν να ενσαρκώνουν το ρόλο του συστηματικού καταναλωτή των χολυγουντιανών φιλμ ή των παραστάσεων των μικρομεσαίων επιχειρήσεων των συμπατριωτών τους (και ταυτόχρονα κατακρίνονταν γι' αυτόν τον ρόλο από την αστική διάνοηση). Οι τοπικοί επιχειρηματίες, πάντως, είχαν διαφορετική άποψη. Το 1937, για παράδειγμα, σε διαφημιστική καταχώρηση του θερινού σινεμά Βαλκάνια στον τοπικό Τύπο η διεύθυνση της επιχείρησης ισχυριζόταν πως

δεν εμφορείται αποκλειστικώς και μόνον εκ των στείων επαγγελματικών αισθημάτων άτινα επιδιώκουν την εκμετάλλευσιν εκάστης ευκαιρίας προς πλουτισμόν. Διότι δια της γενικής του κέντρου διακοσμήσεως και της διαρκούς προβολής αριστουργηματικών έργων άτινα προϋποθέτουν σοβαρώτατας δαπάνας, αποδεικνύεται η ευγενής φιλοδοξία της διευθύνσεώς του, η οποία γνωρίζουσα την επίδρασιν των ωραίων έργων εις την ψυχήν του λαού, εργάζεται μάλλον διά μίαν ηθικήν ανταμοιβήν, ανωτέραν παντός υλικού κέρδους.<sup>580</sup>

Τέτοιου είδους υψιπετείς επιχειρηματικές φιλοδοξίες κινούνταν, βέβαια, μέσα σε κάποια πολύ χαμηλά υψόμετρα. Αρκεί να θυμηθούμε ότι ακόμα κι εκείνες οι ιδεαλιστικές πτήσεις με τις οποίες ξεκίνησε η Νεοελληνική Σκηνή στα Ταμπύρια, αν και μετριοπαθείς, αναγκάστηκαν γρήγορα να προσγειωθούν κάπως άτσαλα στην πραγματικότητα έτσι ώστε να υπάρχουν θεατές στην πλατεία για να εκπολιτιστούν. Η περίπτωση των νεαρών λόγιων ηθοποιών αποτελεί καλό παράδειγμα για να μελετήσει κανείς όψεις της εγχώριας αστικής προκατάληψης απέναντι στο λαϊκό γούστο· όπως την απερίφραστη εχθρότητά τους για κείνους τους απρόσκλητους παιχνιδιάτορες που κατέφτασαν με τα νταούλια τους στην πρεμιέρα του θιάσου: «οι πλανόδιοι οργανοπαίχτες καταρρακώνανε το γόητρό μας και φτηναίνανε την καλλιτεχνική

<sup>580</sup> «Τα Βαλκάνια», *Αναγέννησις*, 9 Ιουν. 1937.

μας υπόσταση» θυμόταν αργότερα ο Λεμός (1989: 38). Όπως προδίδουν οι γλαφυρές φιλονικίες τους με τον Αρμένη θεατρώνη, γύρω από την – εντελώς ακατανόητη γι’ αυτόν – ιερότητα της Τέχνης, οι πτυχιούχοι ηθοποιοί ήταν γνήσιοι και ενθουσιώδεις φορείς μιας αστικής καλαισθησίας. Μέσα στον αυθεντικό ιεραποστολικό ζήλο τους για τη διάδοση της Τέχνης εντεύθεν των Ηράκλειων Στηλών της Δραπετσώνας, είχαν αναλάβει το ρόλο του «πνευματικού ποδηγέτη», όπως θα το έθετε ίσως ο Ενεπεκίδης. Μία ένθερμη θαυμάστρια του θιάσου, σε επιστολή της στα *Παρασκήνια* υπογράμμιζε πως «κανένα μέχρι τώρα άξιον λόγου συγκρότημα δεν τόλμησε ή δεν καταδέχτηκε — ποιος ξέρει γιατί; — να επισκεφτή τις συνοικίες αυτές».<sup>581</sup> Το κλειδί για να κατανοήσουμε την διαπίστωση της θεατρόφιλης κυρίας βρίσκεται στην φράση «άξιον λόγου» στο γεγονός, δηλαδή, ότι τα θεάματα που υπήρχαν στις «συνοικίες αυτές» βρίσκονταν έξω από σφαίρα της Τέχνης:

ταχυδακτυλουργοί ή караγκιοζοπαίχτες, ή θηρία βαλσαμωμένα και καμμιά φορά μερικοί παλαιοί αποτυχημένοι θεατρίνοι που με τον καθαρά εμπορικό σκοπό τους και τον τσαρλατανισμό τους από την άλλη μεριά κάθε άλλο παρά ωφελιμότητα προσέφεραν στις εργατικές μάζες, που διψασμένες κατέφευγαν σε δυο κινηματογράφους για να ξεκουράσουν την ψυχή τους έπειτα από το φόρτο τής καθημερινής βιοπάλης.<sup>582</sup>

\*\*\*

Μια σειρά από προκαταλήψεις λανθάνουν πίσω από τις παραπάνω απόψεις για τη σχέση του λαϊκού κοινού με την τέχνη. Για να τις φωτίσουμε κάπως θα στηριχτούμε σε συ-

<sup>581</sup> Νίτσα Φιντικόγλου, «Γράμματα προς τα *Παρασκήνια*», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 109, 15 Ιουν. 1940, σ. 2.

<sup>582</sup> Φιντικόγλου, «Γράμματα προς τα *Παρασκήνια*», ό. π.

νευτεύξεις που πήραν οι ρεπόρτερ των *Παρασκηνίων* από εργάτες και εργάτριες των εργοστασίων του Παπαστραύτου και των Λιπασμάτων, όταν τα επισκέφτηκαν το 1940. Σύμφωνα λοιπόν με το παραπάνω υλικό αλλά και όσα έχουμε πει ως τώρα, το κοινό του προσφυγικού Πειραιά πήγαινε τόσο στο θέατρο όσο και στο σινεμά για τις τυποποιημένες περιπέτειες και τους στερεοτυπικούς ήρωες που ενσάρκωναν οι αγαπημένοι του ηθοποιοί: «φχαριστιέσαι ... όταν... να, σαν το γλυτώση το παλληκάρι απ' την παγίδα που τού στήνουνε. Ή όταν παντρευτή το κορίτσι». Ακόμα περισσότερο, πήγαινε, δηλαδή, για να δει μια πλοκή με αίσιο τέλος. Είναι γνωστό ότι τόσο στο θέατρο όσο και στον κινηματογράφο, το λαϊκό κοινό αρέσκεται στην πλοκή που «προσανατολίζεται προς happy end, ενώ 'βρίσκει' καλύτερα τον εαυτό του σε πρόσωπα και καταστάσεις απλά σκιαγραφημένα παρά στις διαφορούμενες και συμβολικές ανθρώπινες μορφές και πράξεις ή στα αινιγματικά προβλήματα» του θεάτρου της πρωτοπορίας (Bourdieu 2015: 77).

– Εμένα μ' αρέσει το σοβαρό θέατρο, θέλω να βλέπω σοβαρά πράγματα με νόημα. Αλλά πάντα σαν τελειώνει το έργο θέλω νάχη ευτυχημένο τέλος. Έτσι φεύγεις ευχαριστημένος απ' αυτό. [...] Μ' αρέσουνε πολύ και τα περιπετειώδη.

– ένα ευτυχημένο τέλος σε κάνει και φεύγεις μ' ευχαρίστηση.

Επίσης, η βραδινή έξοδος ήταν άμεσα συνδεδεμένη με το κεφαλαιώδες ζήτημα του ελεύθερου χρόνου: με τη χαλάρωση των εντάσεων μέσα από την 'φυγή' στον κόσμο της οθόνης. Για τις εργάτριες κάτι τέτοιο συνέβαινε μέσα από φιλμ

– αισθηματικά με κάποια δόση ρομαντισμού

– προτιμάω τον κινηματογράφο απ' το θέατρο. Εκεί τα πράγματα παίρνουνε άλλη όψη, άλλη αίσθηση, σε συναρπάζουνε, σε κάνουνε να δακρύζης



και να κλάψης ακόμη σε σκηνές αισθηματικών έργων που, σημειώστε, είνε η αδυναμία μου και σε κάνουνε να φύγης από τον κινηματογράφο με μια γλυκειά ευχαρίστηση

– τα αισθηματικά και κείνα που αναφέρονται σε ρωμαντικές εποχές, με ιππότες, κόμησες κ.λπ.

– Δεν ξέρω γιατί η ρωμαντική εποχή μ’ αρέσει περισσότερο από την σύγχρονη. Βέβαια δεν την έζησα μα την φαντάζομαι τόσο όμορφη τόσο γοητευτική, που θάθελα να ζούσα τότε και όχι τώρα.

Οι εργάτες απολάμβαναν το ‘μπουνίδι’, το ‘κλωτσίδι’ και το πιστολίδι:

– Αμέ, γουστάρεις, σφυράς, φωνάζεις [...] Θέλω νάχουνε φασαρίες τα έργα. Ξύλο, μπουνιές, άλογα

– Μόνο όταν παίζει έργα με ξύλο δυνατό και όμορφο. Τότε πάω και θρονιάζομαι στη θέση μου και μπορώ να το δω και δυο και τρεις φορές το ίδιο έργο συνέχεια. Δεν μπορώ να σου πω το γιατί αλλά, το ξύλο μού αρέσει υπερβολικά.<sup>583</sup>

Και το αντρικό και το γυναικείο κοινό χαλάρωναν, πάντως, με το αίσθημα ευφορίας που τους πρόσφερε η Επιθεώρηση: «πάντοτε ξεκουράζει, πάντοτε αρέσει. Χαρίζει στο θεατή ευθυμία, ιδιαίτερα μετά από κουραστική δουλειά».

<sup>583</sup> Πρόκειται, φυσικά, για παραδοσιακά κοινωνικά στερεότυπα. Ακόμα και μελετητές που βρίσκουν γοητευτικό το συνδυασμό θεωριών της αντίληψης με ένα ιστορικό βλέμμα, ισχυρίζονται ότι οι περισσότερες από τις διαφορές ανάμεσα στα φύλα (ως προς τη συμπεριφορά τους στην πλατεία του θεάτρου) προκαλούνται περισσότερο από τα επίπεδα των ορμονών παρά από γενετικούς λόγους και οι ορμόνες ανταποκρίνονται στις αλλαγές του κοινωνικού περιβάλλοντος. Στο φως των παραπάνω, οι άντρες συμμετέχουν περισσότερο από τις γυναίκες σε θεατρικές σκηνές με σωματική επιθετικότητα ενώ οι γυναίκες απολαμβάνουν πιο πολύ από τους άντρες περίτεχνα λεκτικά παιχνίδια ή κοστουμια (McConachie 2009: 30-31).

Ήταν αυτή ακριβώς τη χαλάρωση που επιθυμούσε να χειραγωγήσει η αστική πνευματική ηγεσία μέσω ‘ανώτερων’ καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων και εκδηλώσεων· χωρίς, φυσικά, να το επιχειρεί συστηματικά και, πολύ περισσότερο, χωρίς να το επιτυγχάνει· καθώς αρνούταν πεισματικά να λάβει υπόψη της τις αξιολογήσεις του εργατικού και προσφυγικού κοινού των πειραιώτικων γκέτο:

– Στον κινηματογράφο βλέπει κανείς και μέρη άγνωστα, καινούργια, που το θέατρο βέβαια δεν μπορεί να του προσφέρει και γενικά μορφώνεται εγκυκλοπαιδικά

– Προτιμάω τον κινηματογράφο που ξεκουράζει και μορφώνει, ενώ σύγχρονα σε κάνει και βλέπεις πράγματα και τοπία που το θέατρο δεν μπορεί να στα δώσει.

– Ο κινηματογράφος. Γιατί βλέπει κανείς πράγματα άγνωστα και τοπία διάφορα που δεν τα βλέπει αλλού [...] Στον κινηματογράφο πάει κανείς και για μόρφωση μα και για απόλαυση.

Οι παραπάνω προτιμήσεις δεν τηρούσαν τις προδιαγραφές της αστικής καλαισθησίας. Σύμφωνα μ’ αυτές, ένας θεατής παρακολουθούσε μια θεατρική παράσταση ή μια κινηματογραφική προβολή όχι για να διασκεδάσει αλλά για να δοκιμάσει μια αισθητική απόλαυση, για περαιτέρω εκλέπτυνση του γούστου του. Η περίπτωση του προσφυγικού πειραιϊκού κοινού αφορούσε όλον εκείνον τον «κόσμον που θέλει να ξεκουρασθή από τον κάματον της ημέρας».<sup>584</sup> τηρουμένων των αναλογιών, το γούστο του αφορούσε εκείνο που ο Πιερ Μπουρντιέ αποκαλούσε «γούστο ανάγκης».<sup>585</sup> Για την αστι-

<sup>584</sup> Παντελής Καψής, «Εις την Κοκκινιάν αντιπροσωπεύεται όλος ο άλλοτε εν διασπορά ελληνισμός», *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 12 Φεβ. 1931.

<sup>585</sup> «Η θεμελιακή πρόταση η οποία ορίζει την έξη ως ανάγκη που έχει γίνει φιλοτιμία δεν επαληθεύεται ποτέ με τόση προφάνεια όσο στην περίπτωση

κή τάξη της χώρας, όμως κάτι τέτοιο ισοδυναμούσε με το υπανάπτυκτο, το κατώτερο και το καθυστερημένο· σύμφωνα, βέβαια, με τη μεζούρα ενός εξελικτικού μοντέλου που τοποθετούσε στο πιο ανεπτυγμένο σκαλί καλαισθησίας το γούστο της κυρίαρχης ελίτ.

Στο φως των παραπάνω μπορούμε να καταλάβουμε καλύτερα τόσο την απόρριψη της βιομηχανικής τέχνης ως μαζικής και τυποποιημένης όσο και την καταδίκη το κοινού στον ρόλο ενός παθητικού δέκτη τον οποίο αποβλάκωναν οι θεατρικές και, κυρίως, οι κινηματογραφικές επιχειρήσεις. Αναμφίβολα, το Χόλιγουντ επεδίωκε να ευθυγραμμίσει τις επιθυμίες του θεατή με το κυρίαρχο σύστημα αξιών. Παρόλα αυτά ο θεατής δεν ήταν ένας παθητικός αποδέκτης που απλά αποκωδικοποιούσε ένα μήνυμα· ήταν κάτι πολύ παραπάνω από το θύμα μιας ιδεολογικής συνομωσίας (Hansen 1991: 5-6). Οι σχέσεις κατανάλωσης, ταύτισης και φυγής που χαρακτήριζαν την χρυσή εποχή του Χόλυγουντ δεν λειτουργούσαν μονοσήμαντα (Storey 2015: 206-209). Η κατανάλωση μπορούσε, ενδεχομένως, να αποκτήσει τη δική της δυναμική και να οδηγήσει σε σχηματισμούς που δεν είχαν προβλεφθεί κατά τη διαδικασία της παραγωγής (Hansen 1991: 6). Το γεγονός, ας πούμε, ότι ο ερωτισμός ήταν ένα καλά υπολογισμένο συστατικό του βιομηχανικού προϊόντος δεν αναιρεί το γεγονός ότι, ταυτόχρονα, υπέσκαπτε τα αυστηρά παραδοσιακά ήθη των προσφύγων. Προφανώς, μιλάμε για διαδικασίες εμπορευματοποίησης της σεξουαλικότητας· αυτές, όμως, δεν αναιρούν το γεγονός ότι τα πόδια της Ντόροθυ Λαμούρ ή το γυμνό στέρνο του Ροντόλφο Βαλεντίνο διαδραμάτιζαν πρωταγωνιστικό ρόλο στο ζήτημα της απελευθέρωσης της ερωτικής επιθυμίας του προσφυγικού κοινού.

---

των λαϊκών τάξεων, εφόσον γι' αυτές η ανάγκη καλύπτει όλα όσα εννοούνται συνήθως με τη λέξη, δηλαδή την αναπόδραστη στέρηση των αναγκαίων αγαθών. Η ανάγκη επιβάλλει ένα γούστο ανάγκης, το οποίο συνεπάγεται κάποιου τύπου προσαρμογή στην ανάγκη και επομένως αποδοχή του αναγκαίου, παραίτηση στο αναπόφευκτο» (Bourdieu 2015: 415).

## ΔΙΑΦΟΡΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

Όπως έχουμε δει, το προσφυγικό κοινό δεν ήταν σε καμιά περίπτωση ένα ενιαίο ομοιογενές σώμα. Υπήρχαν διαφορές από περιοχή σε περιοχή: από τους εξαθλιωμένους προλετάριους των Σφαγείων και των Λιπασμάτων έως τους καλοστεκούμενους νοικοκύρηδες της Κοκκινιάς ή την κρίσιμη μάζα των ανέργων η απόσταση ήταν αξιοσημείωτη.<sup>586</sup> Ταξικές διαφοροποιήσεις, όμως, υπήρχαν, όπως είδαμε, και εντός του συνοικισμού: με άνεργους και μεροκαματιάρηδες πρόσφυγες στις παρυφές και ευκατάστατους μαγαζάτορες και βιοτέχνες στο κέντρο. Για τις διαφοροποιήσεις αυτές υπεύθυνες ήταν μέχρις ενός σημείου οι προϋπάρχουσες δομές στις περιοχές εγκατάστασης, όπως η βιομηχανική ζώνη της Δραπετσώνας ή τα λατομεία στο Κερατσίνι. Σημαντικό ρόλο έπαιξε όμως, όπως είδαμε στο πρώτο μέρος, η αναδημιουργία προγενέστερων κοινωνικών δομών κατά την εγκατάσταση. Είτε ήρθαν με τα πρώτα καράβια, είτε ήρθαν ως ανταλλάξιμοι, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι οι πρόσφυγες κουβαλούσαν ένα πολιτισμικό κεφάλαιο με το οποίο τους είχε εφοδιάσει η ταξική τους προέλευση και ο τόπος καταγωγής τους.

Με την έννοια αυτή, η περίπτωση του Μέρτικα ήταν κάτι περισσότερο από έναν απλό, συνδετικό κρίκο ανάμεσα στη συμυρνέικη και την κοκκινιώτικη σκηνή. Εκπροσωπούσε τόσο το θέατρο των μικρομεσαίων στρωμάτων που έδιναν το δικό τους τόνο στην ιωνική πρωτεύουσα όσο κι εκείνο της μικροαστικής τάξης που επικράτησε σταδιακά στην Κοκκινιά και διαμόρφωσε σε σημαντικό βαθμό τον χαρακτήρα της.<sup>587</sup> Διό-

<sup>586</sup> Το πρόβλημα της ανεργίας και της υποαπασχόλησης ήταν πολύ σοβαρό. Όπως φαίνεται, υπήρχε ένα ποσοστό ανεργίας το οποίο κυμαινόταν σταθερά γύρω στο 25-30 %. (Λεοντίδου 2013: 194, Πιζάνιας 1993: 54-60).

<sup>587</sup> Όπως αποσαφηνίζει ο Ποταμιάνος, «η θέση των μικροαστών στην κοινωνική ιεραρχία διαφέρει ανάλογα με το μέγεθος της πόλης όπου ζουν – στις μικρές πόλεις, οι καταστηματάρχες αποτελούν σημαντικούς παράγοντες της τοπικής κοινωνίας» (Ποταμιάνος 2015: 4). Εδώ, μάλλον, θα πρέπει να εντάξουμε τη δική μας περίπτωση.

λου τυχαία, ένα από τα πρώτα, τα πιο δυναμικά και μακροβιότερα επαγγελματικά σωματεία του συννοικισμού ήταν η Ένωση Εμπόρων και Καταστηματαρχών Κοκκινιάς (1928): «καταδεικνύει την ποικιλομορφία του οικονομικού κλάδου των αυτοαπασχολούμενων μικροεπιχειρηματιών, που ήταν και ένα αποτύπωμα τις κοινωνικής ταυτότητας της μικρομεσαίας τάξης του συννοικισμού» (Παπαθανασοπούλου 2020: 238). Σε αντίστοιχα συμπεράσματα, ως προς το μικροαστικό χαρακτήρα της Κοκκινιάς, οδηγεί και η εικόνα των επαγγελματιών, σύμφωνα με τις ληξιαρχικές πράξεις γάμων του δήμου για το διάστημα 1934-40.<sup>588</sup>

Η συγκρότηση της θεατρικής και κινηματογραφικής διασκέδασης πραγματοποιήθηκε λοιπόν πάνω σε μια μικροαστική βάση (για την τελευταία, βλ. Ποταμιάνος 2015: 20-25). Μ' αυτό συμφωνεί και η ανάλυσή μας για τον οικογενειακό χαρακτήρα των μικροεπιχειρήσεων του θεάματος. Πάνω σ' αυτή τη βάση επετεύχθη, άλλωστε, ένας ευρύτερος πολιτικός στόχος: να αποτελέσουν οι μικροϊδιοκτήτες πρόσφυγες το μικροαστικό στήριγμα του καθεστώτος (Μαυρογορδάτος 2017: 139). Και ως τέτοιο να ενσωματωθούν, τελικά, στην ελληνική κοινωνία. Τίποτα δεν εκφράζει καλύτερα την παραπάνω διεργασία από τα βασικά χαρακτηριστικά της θεατρικής διασκέδασης των προσφύγων της Κοκκινιάς, της 'ναυαρχίδας' της προσφυγιάς στην Αττική: ο μικρομεσαίος χαρακτήρας των θεατρικών επιχειρήσεων, η προτίμηση στην οπερέτα, τα κινηματογραφικά γούστα του συννοικισμού, η μεγαλύτερη συμβατότητα της ψυχαγωγίας του συννοικισμού με το αστικό πρότυπο της πρωτεύουσας, η πυκνότερη παρουσία της θεατρικής ερασιτεχνίας, ακόμα και αυτή η ανάπτυξη της πιάτσας θεαμάτων.

<sup>588</sup> Τεχνίτες (28,4%), Εργάτες (24,8%), Μαγαζάτορες έμποροι (12,4%), Ιδιωτικοί Υπάλληλοι (8,6%), Μεταφορείς (7%), Οικοδομές (4%), Ναυτικοί (4%), Ανώτερα ελεύθερα επαγγέλματα (3,5%), Γεωργία, κτηνοτροφία, αλιεία (2%), Δημόσιοι Υπάλληλοι, συνταξιούχοι (1,7%), Σώματα ασφαλείας (1,3%) (Παπαθανασοπούλου 2020: 231).

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά δεν ήταν, σε καμιά περίπτωση, τα μόνα. Όπως προδίδουν, όμως, όλες οι (διαθέσιμες) πηγές, ήταν εκείνα που έδιναν τον τόνο στη διασκέδαση μιας κοινωνίας μικροϊδιοκτητών που είχε γίνει «φιλήσυχος» τα θέατρα και τα σινεμά της συνοικίας απευθύνονταν πρώτιστα στους νοικοκυραίους πρόσφυγες· στους μικρομαγαζάτορες και μικροβιοτέχνες που έγιναν, με το πέρασμα του χρόνου, οι πρωταγωνιστές της οικονομικής αλλά και κοινωνικής ζωής της πόλης.<sup>589</sup> «Εις την Νέαν Κοκκινιάν θριαμβεύει το εμπορικό και επιχειρηματικό δαιμόνιον του πρόσφυγος» τόσο ώστε η εμπορική κίνηση ήταν πιο έντονη από κείνη του Πειραιά.<sup>590</sup> Το ίδιο συνέβαινε, όπως είδαμε, και με τη θεατρική και κινηματογραφική κίνηση.

Εντούτοις, όπως έχουμε επισημάνει συχνά, δίπλα στους μικροαστούς (που ζούσαν κυρίως στο κεντρικό τμήμα της πόλης), υπήρχαν οι «εργατικοί», οι άνεργοι, οι μεροκαματιάρηδες υποαπασχολούμενοι που τους συναντούσε κανείς σε εξαθλιωμένες γειτονιές, μόλις απομακρυνόταν λίγο από το κέντρο της συνοικίας. Δυστυχώς, για τις τεχνικές επιβίωσης των φτωχών, δεν υπάρχει «τίποτε το κοινό με τις ηρωικές στιγμές του εργατικού κινήματος. Αντίθετα είναι δράσεις εντελώς βουβές και ταπεινές» (Πιζάνιας 1993: 20). Πολύ περισσότερο, θα προσθέταμε, για τις διασκεδάσεις τους. Κάπου εκεί πρέπει να βρισκόταν το βασίλειο ενός ειδικού στις τεχνικές επιβίωσης: του μονίμως πειναλέου, μονίμως άνεργου, μονίμως πολυτεχνίτη αλλά και ιδιοκτήτη παράγκας Κα-

<sup>589</sup> Αναφέρουμε ενδεικτικά ότι, έπειτα από σχετικά διαβήματα της Ενώσεως Εμπόρων και Καταστηματαρχών Ν. Κοκκινιάς, ο δήμαρχος Πειραιά διέταξε την ανέγερση εξέδρας στην πλ. Αγ. Νικολάου στην οποία παιάνιζε τις Κυριακές και γιορτές η Φιλαρμονική του Συλλόγου Αρίων και ενίοτε του Δήμου («Δια την ψυχαγωγίαν των προσφύγων», *Ακρόπολις*, 9 Ιουν. 1929).

<sup>590</sup> Μπουκουβάλας, «Η Πατρίς εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς», *Πατρίς*, 8 Νοε. 1929. Σύμφωνα με πίνακα της Ενώσεως Εμπόρων και Καταστηματαρχών Ν. Κοκκινιάς, σε πληθυσμό 50 χιλ. περίπου κατοίκων αναλογούσαν γύρω στα 1500 μικρομάγαζα. Από αυτά, τα 900 περίπου ήταν μπακάλικα, καφεενεία-ουζάδικα, «οινοεστιατόρια» και μικρομάγαζα υφασμάτων και ψιλικών (Μπουκουβάλας, ό. π.).

ραγκιόζη. Ο ήρωας του ελληνικού θεάτρου σκιών παρέμενε αγαπητός και μετά την επέλαση του Χόλυγουντ, επειδή ακριβώς αποτελούσε το θεατρικό είδωλο των λαϊκών μαζών της εποχής – γηγενών και προσφύγων.

Αναμφίβολα, το κοινό που ενδιαφέρει αυτή τη μελέτη αγωνιζόταν να ‘τα φέρει βόλτα’ κάτω από πολύ δύσκολες βιοτικές συνθήκες. Ωστόσο, δεν ζούσε μόνον σε κατάσταση ανέχειας αλλά και προσφυγιάς. Μάλιστα, για τη μεγαλύτερη ίσως μερίδα αυτού του κοινού η κοινωνική κινητικότητα δεν είχε ανοδική κατεύθυνση. Πολλοί πρόσφυγες, που ξεκίνησαν ως βιοτέχνες ή έμποροι στη Μικρά Ασία, οδηγήθηκαν «βίαια στον πάτο της ελλαδικής κοινωνικής δομής ως βιοπαλαιστές, προλετάριοι ή ακόμα και λούμπεν προλετάριοι των πόλεων» (Μαυρογορδάτος 2017: 167). Στην περίπτωσή μας, λοιπόν, για να εκτιμήσουμε το ‘γούστο ανάγκης’ με μεγαλύτερη ακρίβεια, οφείλουμε να συμπεριλάβουμε κι αυτήν την παράμετρο: του ξεριζωμού. Ιδίως οι πρώιμες αναφορές, περιγράφουν τις θεατρικές (και όχι μόνον) διασκεδάσεις των προσφύγων ως

αληθινή παραφωνία εις την εικόνα της τραγικής δυστυχίας που οδηγεί το πλήθος αυτό να ζητή άρτον και θεάματα. Αλλ’ οπωσδήποτε απόψε πρέπει να διασκεδάση ο κόσμος. Μια στιγμή, μια ώρα, λίγες ώρες είνε κι αυτές πολλές για να λησμονήσει το τραγικό πλήθος τη δυστυχία του. Εις τα κέντρα του πιστού και της λησμονιάς θα ξεχάση τον καϋμό του....<sup>591</sup>

Δεν μπορούμε να μη λάβουμε υπόψη ότι πρόκειται για θεατές που όχι μόνον έδιναν ένα δύσκολο αγώνα επιβίωσης σ’ έναν αφιλόξενο τόπο και σ’ ένα εξαθλιωμένο παρόν· αλλά που προσπαθούσαν επίσης να απωθούν συνεχώς τα ειδεχθή ψυχικά τραύματα ενός πολύ πρόσφατου παρελθόντος στην πατρίδα· και, όποτε μπορούσαν, επιχειρούσαν να ξεχάσουν

<sup>591</sup> Σούκας, «Ένα περίεργο θέατρον εις την Ν. Κοκκινιάν», *Βραδυνή*, 11 Ιαν. 1925.



και το παρόν και το παρελθόν, και το εδώ και το εκεί, δραπέτευοντας για λίγο στον κόσμο του θαύματος και, ιδιαίτερα, του σινεμά: το κατεξοχήν μέσο που τους άνοιγε παράθυρα με θέα τον 'έξω' κόσμο, μακριά από το γκέτο που είχε προβλεφθεί γι' αυτούς.

«Ουσιαστικά η περιοχή ήτανε παρθένα», θυμόταν χρόνια αργότερα ο Λεμός, όταν αναφερόταν στη νεανική του εξόρμηση στα Ταμπούρια (Λεμός 1989: 36). Ωστόσο, αυτό ακριβώς που κάνει το ζήτημα περίπλοκο είναι ότι δεν ήταν παρθένα. Όχι μόνο επειδή δεν υπάρχει γενικότερα παρθεनिया στην ιστορία αλλά επειδή επρόκειτο για ένα κοινό με ποικίλες τάξικες καταβολές παρά το γεγονός ότι είχε εγκατασταθεί σε μια λαϊκή περιοχή. Η σύγκριση δύο πειραϊκών σινεμά ίσως φωτίσει καλύτερα το ζήτημα. Το Κεντρικόν, μολονότι βρισκόταν στο Πασαλιμάνι, όπου κατοικούσε «η αριστοκρατία», εξυπηρετούσε «τας λαϊκάς τάξεις». <sup>592</sup> Η παρουσία του έκανε τα αστικά αντανakλαστικά να λακτίζουν. Καθώς στερούνταν «τελείως και της στοιχειώδους αισθητικής», αποτελούσε «τερατώδη ανορθογραφίαν μέσα εις την αστράπτουσαν αρμονίαν του περιβάλλοντος της θέσεως εκείνης». <sup>593</sup> Αντίθετα, σε μια κατεξοχήν λαϊκή περιοχή όπως η Δραπετσώνα, όπου ο πληθυσμός ήταν «κατά το μάλλον και ήττον εργατικός», ο κινηματογράφος Παλλάς άφηγε «εξαιρετική εντύπωση» κι αυτό γιατί ο Πόντιος διευθυντής του είχε «το απαιτούμενον θάρρος να προβή εις την λήψιν σοβαρών μέτρων όπως παρουσιάση κάτι το ευπρεπές». <sup>594</sup> Η περιοχή ήταν λαϊκή, όχι όμως το σινεμά. Όχι ότι δεν υπήρχαν λαϊκοί κινηματογράφοι σε προσφυγικούς συνοικισμούς. Το Αλάμπρα στην Κοκκινιά, επιχείρηση που ανήκε στον Πειραιώτη Τσολάνη, ήταν υποβιβασμένο στην αξιολόγηση του *Κινηματογραφικού Αστέρου*

<sup>592</sup> Θ. Τσακιρίδης, «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών Αθηνών-Πειραιώς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Δ', αρ. 18, 1 Μαΐου 1927, σ. 7.

<sup>593</sup> Τσακιρίδης, «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών», ό. π.

<sup>594</sup> Θ. Τσακιρίδης, «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών Αθηνών-Πειραιώς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Δ', αρ. 19, 15 Μαΐου 1927, σ. 5.

«εις βαθμόν σταύλου».<sup>595</sup> Λίγα σοκάκια πιο πάνω όμως βρισκόταν το Εκλαίρ: «Πλούσιαι ηλεκτρικαί εγκαταστάσεις, καθαρά και πολυτελής επίπλωσις, απόλυτος τάξις εισόδου και εξόδου», ιδιαιτέρως επαινετή «καθαριότης». Ο πρόσφυγας ιδιοκτήτης του το είχε κάνει «εφάμιλλον προς τον τίτλον του. Πολύ δικαίως δε εις το Εκλαίρ συχνάζει ο εκλεκτότερος κόσμος του συνοικισμού και των παρ' αυτόν συνοικιών του Πειραιώς».<sup>596</sup> Απλά, το γεγονός ότι το κοινό ήταν προσφυγικό, σήμαινε, όπως είδαμε, ότι κουβαλούσε στις αποσκευές του εμπειρίες πάνω στις οποίες έχτισε αργότερα τη θεατρική και κινηματογραφική του διασκέδαση. Αποτέλεσε κι αυτή τμήμα μιας ευρύτερης διεργασίας ενσωμάτωσης των προσφύγων στην ελληνική κοινωνία. Το τελευταίο κεφάλαιο επιχειρεί, εν είδη επιλόγου, να σχολιάσει την παραπάνω διεργασία στον χώρο του θεάματος, ολοκληρώνοντας, κατά κάποιον τρόπο, αυτήν την πρώτη επίσκεψη στο θέατρο και το σινεμά του προσφυγικού Πειραιά.

<sup>595</sup> «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών Αθηνών-Πειραιώς», *Κινηματογραφικός Αστήρ*, Έτος Δ', αριθ. 20, 29 Μαΐου 1927, σ. 10.

<sup>596</sup> «Οι κινηματογράφοι των συνοικιών», ό. π., σ. 10.



EPT AE - Αρχείο / Μουσείο :: [www.ert-archives.gr](http://www.ert-archives.gr) :: 0000001380

**Εικόνα 69.** Η Μις Κοκκινιά (1929;) ανάμεσα στις διαγωνιζόμενες των καλλιστείων του προσφυγικού συνδικαλισμού. Πηγή: Αρχείο EPT.

# ΕΠΙΛΟΓΟΣ

---

**Η ενσωμάτωση**

**Η** Σοφία Αβραμίδου γεννήθηκε στο χωριό Τέκεϊ της Καππαδοκίας γύρω στα 1873, παντρεύτηκε 13 χρονών και «ποτέ δεν έφυγε από το χωριό της», παρά μόνον στα 1924, όταν εγκαταστάθηκε στη Δραπετσώνα.<sup>597</sup> Ο πρόσφυγας Αλέξης Αλεξίου γεννήθηκε «στη Σμύρνη το 1910, στη συνοικία Αγίας Αικατερίνης, κοντά στον κινηματογράφο Φοίνικα απέναντι στο μπακάλικο του Πανανού του Μπιτσακτσή» (Αποστολόπουλος 1980: 6). Δύο πρόσφυγες από την Μικρά Ασία, δύο διαφορετικές γενιές, δύο διαφορετικές περιοχές, δυο διαφορετικοί κόσμοι, κατέληξαν να ζουν στον Πειραιά, μετά το 1924 η πρώτη, μετά το 1926 ο δεύτερος. «Η κοινή αντίληψη θεωρεί τους πρόσφυγες όχι μόνον ομοιογενείς αλλά και εσωτερικά συμπαγείς, ομονοούντες και συνεκτικά δεμένους στο πλαίσιο μιας ειδυλλιακής, λαογραφίζουσας εικόνας» (Πετροπούλου 1999: 171). Σύμφωνα με το αρχείο του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών, στην Ελλάδα εγκαταστάθηκαν Ρωσοπόντιοι, καθώς και τουρκόφωνοι, αρμενόφωνοι, κουρδόφωνοι, αραβόφωνοι πληθυσμοί, ορθόδοξοι χριστιανοί και προτεστάντες: «αναδύεται η εικόνα μιας ευρείας πληθυσμιακής ομάδας, με εσωτερικές ετερογένειες και διαφοροποιήσεις, που μοιάζει ασύμβατη με την πεποιτημένη, μεταγενέστερη έκφραση της, εκείνη με το επίχρισμα της ομοιομορφίας. Αντίθετα, αυτό που προκύπτει είναι το πολυπολιτισμικό, το πολύγλωσσο, το πολυθρησκευτικό μωσαϊκό». Δεν υφίσταται δηλαδή σε καμία περίπτωση ο κοινός τόπος της ομοιομορφίας ως προς την εθνική σύσταση των προσφύγων (Πετροπούλου 1999: 168-70).

Στα πρώτα χρόνια, αυτή η αίσθηση των τοπικών διαφορών αποτυπωνόταν έντονα στις πηγές. Στην Κοκκινιά το 1926 δεν υπήρχαν Μικρασιάτες, υπήρχε ένα «μωσαϊκόν»: Σμυρνιοί, Βουρλιώτες, Πολίτες, Θράκες, Μαγνησαλήδες, Κι-

<sup>597</sup> Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Καταγραφή 339/ ΚΠ 285.

λικιανοί, Πόντιοι κ.ά.<sup>598</sup> Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 υπογραμμίζοταν η κοινή ελληνική ταυτότητά τους («πρόσφυγες αντιπροσωπεύοντες όλας τας τέως υποδούλους ελληνικάς φυλάς») αλλά το ‘μωσαϊκό’ ήταν ακόμα ορατό: Πόντιοι, Θράκες, Ανατολίτες της Καισάρειας και της Καππαδοκίας, Ίωνες, Αιολείς και Βιθυνοί, Έλληνες του Ευξείνου, του Καυκάσου κ.λπ.<sup>599</sup> Την ίδια εποχή ούτε η ομογενοποίηση ούτε η ενσωμάτωση φαίνεται να έχουν επιτευχθεί: Τα σπίτια της Κοκκινιάς, σύμφωνα με το Δεβάρη, ήταν «ακαθορίστου εθνικότητας», ενώ «η συγχώνευσις, η αφομοίωσις όλων αυτών των ανθρώπων», σύμφωνα με τον Καψή, «δεν επήλθεν ακόμη».<sup>600</sup> Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι η πρώτη απόπειρα νέας ονομασίας του συνοικισμού της Κοκκινιάς τη χρονιά που έγινε ανεξάρτητος Δήμος δεν στέφθηκε με επιτυχία.<sup>601</sup>

Στα τέλη της δεκαετίας, σύμφωνα με άρθρο του τοπικού λόγιου Γιάννη Πιπίνου, ο πληθυσμός της Κοκκινιάς δεν αποτελούνταν ούτε από Μαγνησαλήδες ούτε από Βουρλιώτες αλλά «από πραγματικά Αριστοτέλεια κοινωνικά όντα».<sup>602</sup> Ο διορισμένος από τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου δήμαρχος Κώστας Θεοφανίδης δεν παρέλειπε να επαινεί την εργατικότητα του λαού της Κοκκινιάς και να ενισχύει τα εθνικά χαρακτηριστικά του. Όπως φαίνεται, στην προσπάθειά του να ξεριζώσει κάθε ‘ύποπτο’ στοιχείο που υπήρχε στην πόλη,

<sup>598</sup> Ι. Α. Μαστίδης, «Η ζωή των νέων κατοίκων», *Πανελλήνιον και Μικρασιατικόν Ημερολόγιον*, Έτος Α', 1926, σ. 180.

<sup>599</sup> Παντελής Καψής, «Εις την Κοκκινιάν αντιπροσωπεύεται όλος ο άλλοτε εν διασπορά ελληνισμός», *Ελεύθερος Άνθρωπος*, 12 Φεβ. 1931.

<sup>600</sup> Δ. Σ. Δεβάρης, «Η ζωή των συνοικισμών. Κοκκινιά», *Ελεύθερον Βήμα*, 10 Αυγ. 1931 και Καψής, «Εις την Κοκκινιάν», ό. π.

<sup>601</sup> Σχετικά με την απόφαση του Δημοτικού Συμβουλίου για μετονομασία Κοκκινιάς και τις προτάσεις που κατατέθηκαν (Τροία ή Νέα Τροία, Νέα Ανατολή, Πανελλήνιον ή Προσφυγιάδα, Θεούπολις, Μικρασιατική ή Μικρασιούπολη), βλ. Σάββας Μ. Παπαδόπουλος, «Η μετονομασία της Νέας Κοκκινιάς», *Θάρρος*, 7 Ιουν. 1934.

<sup>602</sup> «Μια ωραία πόλις της αιωνίας χαράς. Η Νέα Κοκκινιά», *Νέα Ιδέα*, 25 Μαρ. 1939.

πρότεινε να αλλάξει το τοπωνύμιο Κοκκινιά, που, όπως είδαμε, δημιουργούσε απaráδεκτους συνειρμούς με το «Ερυθρόν Κρεμλίνον». Αυτή τη φορά, έπειτα από πρωτοβουλία του Θεοφανίδη, και πρόταση του Ιωάννη Μελά (με καταγωγή το Ορτάκιοϊ Βιθυνίας) επιβλήθηκε ένα νέο όνομα (αν και πέρασαν πολλές δεκαετίες για να επικρατήσει): Νίκαια.<sup>603</sup> Η σύνδεση με το παρελθόν, αυτή τη φορά, δεν κατέφευγε στην αρχαιότητα αλλά στο βυζαντινό κλέος και την Αυτοκρατορία της Νίκαιας του 13ου αιώνα.<sup>604</sup> Οι συνειρμοί κινούνταν προς τη σωστή κατεύθυνση: χωρικά κάλυπταν μια περιοχή επιπέδου αυτοκρατορίας και χρονικά περιλάμβανε το ελληνικό στοιχείο από την εποχή του Μύθου:

Η παμπάλαια Ιωνία, της οποίας η ιστορία χάνεται εις το βάθος εγγίζουσα την μυθική και ηρωικήν εποχήν, ο Πόντος με τα παλληκάρια του, που απετέλεσε σκηνογραφίαν εις όλας τας φάσεις της εθνικής ιστορίας, και η Θράκη έχουν τώρα τον λόγον. Θαρρώ όμως πως η Νίκαια μπορεί και τις τρεις αντάξια στ' όνομά των να τας αναβιώση.<sup>605</sup>

Η εξομοίωση όλων των προσφύγων μέσα από μια επινοημένη μικρασιατική ταυτότητα και, στη συνέχεια, η ανάδειξη της ελληνικότητας ως βασικό συνεκτικό συστατικό στοιχείο της ήταν οι δύο βασικές ιδεολογικές διεργασίες για την ένταξη των προσφύγων στο νέο έθνος κράτος που προέκυψε μετά

<sup>603</sup> Για την πρόταση και το σκεπτικό της, βλ. Χρόνης Ενεπεκίδης, «Η μετονομασία της Νέας Κοκκινιάς», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 79, 19 Νοε. 1939, σ. 2, «Προς την μετονομασίαν της πόλεώς μας», *Αναγέννησις*, 3 Δεκ. 1939. Ο Ιωάννης Μελάς ήταν, μεταξύ άλλων, ιδρυτής μαζί με την Παμβιθυνιακή Ομοσπονδία της λέσχης Ελλάς («Σωματειακά», *Νέον Βήμα*, 6 Οκτ. 1935), πρόεδρος της Λαϊκής Βιβλιοθήκης (*Νέοι Καιροί*, 26 Ιουν. 1937). Πλούσιο υλικό υπάρχει στο Δελτίο Πληροφορητή του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών (843/B34).

<sup>604</sup> Παρά το γεγονός ότι υπήρχε στην περιοχή κατά την κλασική αρχαιότητα Δήμος Κορυδαλλέων, το Κουτσικάρι είχε προλάβει να κατοχυρώσει το εύηχο και αρχαιοπρεπές τοπωνύμιο Κορυδαλλός, βλ. Ενεπεκίδης, «Η μετονομασία», ό. π.

<sup>605</sup> Ενεπεκίδης, «Η μετονομασία», ό. π.



το 1922 και ολοκληρώθηκε στα χρόνια της 4ης Αυγούστου. Η πρώτη διεργασία, της ομογενοποίησης εντελώς διαφορετικών καταγωγών και μεγάλων γλωσσικών και πολιτισμικών διαφορών, τους συγκρότησε σε ενιαίο σώμα. Η Μικρασιατική προσφυγική ταυτότητα τους έδωσε τη δυνατότητα «να επιβιώνουν σ' ένα αρχικά εχθρικό ή αδιάφορο περιβάλλον» και, σ' ένα επόμενο στάδιο, τους επέτρεψε «να διεκδικήσουν δυναμικά την ενσωμάτωσή τους» (Αναγνωστοπούλου 2006: 257-58). Η τελευταία επιτεύχθηκε μέσω της δεύτερης διεργασίας. Η ενσωμάτωσή τους σήμαινε, δηλαδή, την οριστική αφομοίωση του λαϊκού μικρασιατικού πολιτισμού στον κυρίαρχο εθνοκεντρικό ιδεολογικό κορμό που είχε διαμορφωθεί κατά τον 19ο αιώνα από τον Νικόλαο Πολίτη και που παρέμενε ακλόνητος: «την ενότητα νεότερων και αρχαίων ηθών στη διάρκεια των τριών χιλιάδων ετών της ζωής του ελληνικού έθνους – από τα έπη του Ομήρου ως το δημοτικό τραγούδι» (Χατζηπανταζής 2018: 145).

## ΤΟΥΡΚΟΦΩΝΙΑ

Για να κατανοήσει κανείς καλύτερα τις παραπάνω διεργασίες, θα πρέπει ίσως ν' αποκτήσει μια ιδέα για τη δυσφορία που ένιωθαν οι Πειραιώτες δημοσιογράφοι και οι εξαστισμένοι αναγνώστες τους το 1923, όταν πρωτοσυναντούσαν πρόσφυγες στο δημόσιο χώρο της πόλης τους· όταν παιάνιζε, ας πούμε, η Φιλαρμονική του Δήμου αλλά τριγύρω τους δεν διέκριναν «ούτε μίαν φυσιογνωμίαν Πειραιώτικην», δεν άκουγαν «ούτε μίαν λέξιν Ελληνικήν»· γιατί ο προσφυγικός αυτός κόσμος «μιλούσε Τούρκικα, Αρμένικα, Ρωσικά αλλά γρυ Ελληνικά!».<sup>606</sup> Σύμφωνα με την απογραφή του 1928, το

<sup>606</sup> «Επίκαιρα. Εις το Περιβολάκι», *Σφαίρα*, 12 Οκτ. 1923. Η ειρωνεία της ιστορίας θέλει, βέβαια, την πειραϊκή «φυσιογνωμία» να έχει σμιλευτεί με ένα άλλο μίγμα νησιωτικής κυρίως μετανάστευσης και προσφυγιάς κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα.

10% όσων ήρθαν μετά την Καταστροφή ήταν τουρκόφωνοι (Μαυρογορδάτος 2017: 151) – αν και ο αριθμός όσων μιλούσαν τουρκικά πρέπει να ήταν πολύ μεγαλύτερος. Η κατάσταση παρέμεινε στάσιμη στα επόμενα χρόνια καθώς η μεν κοινωνική απομόνωση συνεχιζόταν οι δε εκπαιδευτικοί μηχανισμοί υπολειπορούσαν.<sup>607</sup> Το ίδιο στάσιμος παρέμενε ο αναλφαβητισμός στον Πειραιά.<sup>608</sup>

Τουλάχιστον έως τις αρχές της δεκαετίας του 1930 συναντά κανείς αναφορές που παραπέμπουν σε μια ‘βαβυλωνιακή’ κατάσταση. Η πολυγλωσσία ήταν όπως φαίνεται ο κανόνας στα πρώτα χρόνια της εγκατάστασης.<sup>609</sup> Το 1931, στην Κοκκινιά, ο Δεβάρης άκουγε «ελληνικά, τουρκικά, αρμενικά, ρωσικά και – από τους πρόσφυγες της Τραπεζούντος – την διάλεκτον του Πόντου».<sup>610</sup> Σε αντίθεση, πάντως, με προηγούμενες μαρτυρίες, ο Δεβάρης έβλεπε να ζυμώνεται «ένα κράμα Ανατολής και Αττικής» μέσα από «το αβρότατο αττικό φως».<sup>611</sup> Φυσικά, η ζύμωση που παρατηρούσε ο ρεπόρτερ του βενιζελικού *Ελεύθερου Βήματος* οφειλόταν σε κάποιου είδους φωτοσύνθεση αλλά στους πρώτους καρπούς της εκπαίδευσης, παρά το γεγονός ότι η τελευταία παρέμενε στεγασμένη σε πλυσταριά και σε παράγκες: «Υπάρχουν πολλοί τουρκόφωνοι, αλλά δεν επιτρέπομεν εις τα παιδιά να ομιλούν παρά την ελληνικήν εις το σχολείον».<sup>612</sup>

<sup>607</sup> «Η εκπαίδευσις των προσφύγων», *Προσφυγική Φωνή*, 9 Μαΐου 1926, Μήτσος Δειλινός, «Μαθαίνουν Ελληνικά αλλά μιλούν Τούρκικα», *Εσπερινή*, 8 Δεκ. 1928.

<sup>608</sup> Στους άνδρες πρόσφυγες το 32% ήταν αγράμματοι, ενώ στις γυναίκες μόνο το 49% ήταν εγγράμματες (Παπαστεφανάκη 2011: 44).

<sup>609</sup> Όταν, το 1926, ο ρεπόρτερ της *Ελληνικής* επισκέφτηκε το νεόκτιστο κοκκινιώτικο χαμάμ, διαπίστωσε ότι οι εργαζόμενοι συνεννοούνταν «εις άπταιστον αρμενο-ρωσσο-τουρκο-ελληνικήν!...» (Πειραιώτης, «Εις τους προσφυγικούς συνοικισμούς», 18 Ιουλ. 1926).

<sup>610</sup> Δεβάρης, «Η ζωή των συνοικισμών», ό. π.

<sup>611</sup> Δεβάρης, ό. π.

<sup>612</sup> Δεβάρης, ό. π. Ο Ζαννίνο θυμόταν αργότερα ότι στη Δραπετσώνα την ίδια εποχή «σ’ όλους τους κατοίκους, που μένανε στα πλινθόκτιστα και τις

Στο χώρο του θεάτρου, όπως είδαμε, υπάρχουν μαρτυρίες σ' αυτά τα πρώτα χρόνια που παραπέμπουν στο πολυγλωσσικό και πολύ-πολιτισμικό οθωμανικό παρελθόν, το οποίο σάρκαζαν τα δημοσιεύματα της *Βραδυνής* και της *Σημαίας* (βλ. εδώ σελ.). Θα πρέπει, ωστόσο, να συνειδητοποιήσουμε ότι, για ένα σημαντικό τμήμα των προσφύγων, οι τουρκόφωνες παραστάσεις ήταν συμβατές με την καθημερινότητά τους από τη στιγμή που δεν αποτελούσαν «ένα ενιαίο και αδιαφοροποίητο κομμάτι του πληθυσμού» αλλά, αντίθετα, «μιλούσαν διαφορετικές γλώσσες και διαλέκτους» (Μπαλαμπανίδης 2017: 47). Στην τουρκική γλώσσα, επίσης, εξακολουθούσαν να συνεννοούνται με τους Αρμένηδες πρόσφυγες – όπως έκαναν, άλλωστε, όταν ζούσαν στην οθωμανική κοινωνία (Μάναλης 2022: 77). Οι διασκεδάσεις λοιπόν στα πρώτα χρόνια ήταν τμήμα αυτού του, πολύ πρόσφατου, πολυεθνικού οθωμανικού παρελθόντος: με τους τουρκόφωνους Αρμένιους παντομιματζήδες, τους ανατολίτικους χορούς, τα ούτια και τους αμανέδες, το χαμάμ ακόμα κι εκείνο το τουρκικό νεκροταφείο που θύμιζε τις ζωές που χάθηκαν στο βωμό της νεωτερικότητας:

αληθής Κοινωνία των Εθνών, από Ρώσους, Αρμενίους, Έλληνες κλπ. σκορπίζει εις το αφελές κοινόν άφθονα γέλοια. Παρακολουθώ λιγάκι την παράσταση. Είναι ένας πρόχειρος θίασος ποικιλιών. Δύο-τρεις Ρωσίδες χορεύτριες. Ένας Ιταλός ταχυδακτυλουργός. Μια Ρουμάνικη χορωδία. Μία πεντάμορφη Αρμενοπούλα δραματική! Ένας Αράπης!... Αληθινή Βαβυλωνία σκηνής!... Δίνουν την τελευταία, την αποχαιρετιστήρια παράστασίν των, προκειμένου να φύγουν για καλλιτεχνικό

---

παράγκες, τα ελληνικά τούς ήσαν άγνωστα. Μιλούσαν τουρκικά [...] Ακόμα και στα διαλείμματα στο σχολείο τα παιδιά μιλούσαν μεταξύ τους τουρκικά, όπως το 90% των προσφύγων. Μόνο στο σχολείο μαθαίναμε ελληνικά. Κι εγώ από ανάγκη έμαθα τουρκικά, για να μπορώ να παίζω με τα παιδιά της γειτονιάς» (χ.χ.: 17, 20).

‘τουρνέ’ στις προσφυγούπολεις της Μακεδονίας!!... Εις το ακροατήριο πανζουρλισμός!...<sup>613</sup>

Οι τουρκόφωνες παραστάσεις συνεχίστηκαν όπως είδαμε στην Κοκκινιά έως το τέλος σχεδόν της περιόδου που εξετάζουμε. Ακόμα και το 1939 «το Υπουργείον Θρησκευμάτων και Δημοσίας Εκπαιδύσεως έδωσε την άδειαν στους τουρκόφωνους Έλληνες ηθοποιούς να δίνουν στους συνοικισμούς παραστάσεις στην τουρκική γλώσσα».<sup>614</sup> Ο αριθμός τους θα πρέπει μάλλον να ακολούθησε φθίνουσα πορεία με το πέρασμα του χρόνου. Ενδεχομένως, σ’ αυτήν την εξέλιξη – όπως και στην απορρόφηση των τοπικών γλωσσικών ιδιωμάτων από την κοινή νεοελληνική – συνέβαλαν ο ομιλών κινηματογράφος και το ραδιόφωνο. Ωστόσο, μέχρι και τη δεκαετία του 1970 στην Κοκκινιά, «σε ορισμένες οικογένειες τα τουρκικά χρησιμοποιούνταν ακόμα ως πρώτη γλώσσα από τη μεγαλύτερη γενιά» αλλά και οι κινηματογράφοι πρόβαλλαν τακτικά «τουρκικές ταινίες, πολύ δημοφιλείς στις ηλικιωμένες γυναίκες, οι οποίες τις επαινούσαν για τη ‘σεμνότητά’ τους» (Hirschon 2004: 80). Το πρόβλημα, πάντως, δεν ήταν μόνον γλωσσολογικό. Όταν το 1938 ο Πειραιώτης Άγγελος Κοσμής περπατούσε σε περιοχές της Δραπετσώνας που σύχναζε πριν το 1922 δυσανασχετούσε: «πολύγλωσσος κόσμος, που άλλοι μιλούν Αρμένικα, άλλοι Τούρκικα, και άλλοι Ατζέμικα και μέσα σ’ όλα αυτά χαμένη η φόρμα που είχε κάποτε αυτός ο τόπος! Όλη αυτή η πλευρά του Πειραιώς, σωστή Ανατολή με τους ναργιλέδες, με τους αμανέδες, με τους μερακλήδες» (Κοσμής 1938: 115).

## ΑΝΑΤΟΛΙΤΕΣ ΚΑΙ ΕΥΡΩΠΑΙΟΙ

Αρκετά χρόνια νωρίτερα, το 1925, «η κίνησις εις την Κοκκινιά» θύμιζε και στο Σμυρνιό συγγραφέα Μιχαήλ Ροδά «τους

<sup>613</sup> Ο Πειραιώτης, «Εις τους προσφυγικούς...», ό. π.

<sup>614</sup> «Πίσω απ’ τις κουίντες», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 55, 3 Ιουν. 1939, σ. 2.

συνοικισμούς της μαρτυρικής Σμύρνης» με τη νεολαία να βολτάρει και να ακούγονται «τραγούδια της Ανατολής». <sup>615</sup> Στα επόμενα χρόνια διαμορφώθηκε στον αθηναϊκό και πειραιώτικο Τύπο η εικόνα μιας σχεδόν εξωτικής προσφυγούπολης της Ανατολής. Ακόμα και η κινηματογραφική διασκέδαση είχε ανατολίτικο χρώμα:

Αλλοιώτικο εντελώς είναι το γλέντι στους κινηματογράφους της Νέας Κοκκινιάς [...] Οι δύο αυτοί κινηματογράφοι [Ήλιος, Εκλαίρ] είναι απέναντι αλλήλων, το δε διάμεσον του δρόμου είναι αληθινή Τουρκόπολις. Παγωτατζήδες, πρόχειροι 'σαμαλήδες', 'μπακλαβατήδες', 'καραμελατζήδες', 'φυστικατζήδες'... και όλων των λογίων οι 'γλυκατζήδες' έχουν στήσει τα στρατηγεία των εκεί, ενώ γύρω των στριμώγνεται ολόκληρος ο παιδόκοσμος της Κοκκινιάς!...Χρυσές δουλειές κάνουν όλοι αυτοί οι πρόχειροι επιχειρηματίαι. <sup>616</sup>

Όποιος, πάντως, αντιμετωπίσει τον προσφυγικό Πειραιά μόνον ως μια περιοχή στην οποία μεταφυτεύτηκε «ένα ολόκληρο γνήσιο κομμάτι της Ελληνικής Ανατολής» θα έχει αποκτήσει μια παραπλανητική εικόνα της κατάστασης. <sup>617</sup> Γιατί, από την πρώτη στιγμή, δίπλα στους αμανέδες υπήρχαν χοροδιδασκαλεία, δίπλα στους παστουρμάδες κοσμικά μπαρ και δίπλα στους τουρκόφωνους θεατρίνους οι οπερέτες που παρουσίαζε ο Μέρτικας. Ο Μιχαηλίδης θυμόταν αργότερα ότι, από τα πρώτα κιόλας χρόνια, λειτουργούσε το χοροδιδασκαλείο Σαν Σουσί του Σεμερτζίδη, όπου η νεολαία μάθαινε «Φοξ-Τροτ, Φοξ-Αγγλέ, Ταγκό και Βαλς» (1992: 26). Επρόκειτο για διαφορετικούς κόσμους αλλά δεν υπήρχαν στεγανά. Το 1925, ο Γιώργος Μπάτης «άνοιξε το πρώτο του χοροδιδασκαλείο με το όνομα Κάρμεν το 1925 στη Δραπετσώνα, ενώ

<sup>615</sup> «Από την προσφυγική ζωή. Ο νέος Οδυσσεύς. (Στην νέα πολιτεία της Κοκκινιάς)», *Η Εικονογραφημένη της Ελλάδος*, τχ. 7, Ιούλ. 1925, σ. 15.

<sup>616</sup> Ο Πειραιώτης, «Εισ τους προσφυγικούς...», ό. π.

<sup>617</sup> Ο Πειραιώτης, ό. π.

ακολούθησαν μια σειρά από άλλα στην περιοχή της αγοράς του Πειραιά» (Κυραμαργίου 2019: 165). Αλλά και ως προς το ρεπερτόριο ένας καλλιτέχνης του ρεμπέτικου μπορούσε, την ίδια εποχή, να παίζει «πολύ ωραία στο μπουζούκι τραγούδια δημοτικά, φοξ, ταγκό» και, παράλληλα, να κάνει και «ταξίμια πολύ ωραία» (Γενίτσαρης 1992: 8). Έτσι, το 1927, μια παρέα αστών γλεντζέδων που κατέφτασε με ταξί στα Ταμπούρια κατέγραψε: «Και εκεί ανθρώπινος συναγερμός, ζωηροτάτη κίνησις. Ορχήστρα, λατέρναι, μπουζουκάκια, μπαγλαμαδάκια, αμανέδες, φοξ-τροτ, τσάρλεστον, όλα εις τη ημερησίαν διάταξιν».<sup>618</sup>

Η αλήθεια είναι ότι, σ' αυτά τα πρώτα χρόνια, ο χαρακτήρας των συνοικισμών πρέπει να ήταν πολύ πιο ανατολίτικος απ' ό,τι στα επόμενα· και επειδή τα βιώματα της Ανατολής ήταν πολύ φρέσκα αλλά και επειδή η ανέχεια δεν είχε επιτρέψει να δημιουργηθεί μια νέα κατάσταση. Μια πολύ θολή εικόνα αυτής της πρώιμης φάσης μας μεταφέρει το ρεπορτάζ του Δεβάρη για την Κοκκινιά. «Τα μπουζούκια και τα σαντούρια κατηργήθησαν» του έλεγε το 1931 ένας καφετζής:

Μόνο την Κυριακή ξανοίγεται κάπως ο κόσμος. Άλλοτε είχαμε περισσότερα γλέντια. Το άλλοτε όμως αυτό δεν πιστεύω να αξίζει να το νοσταλγούν οι κάτοικοι, παρά τα μπουζούκια και τα σαντούρια. Άλλοτε, αυτά μου τα διηγήθησαν οι ίδιοι οι κάτοικοι, η φήμη της Κοκκινιάς ήταν τόσο κακή 'ώστε εντρεπόμαστε να λέμε πως είμεθα κάτοικοι της Κοκκινιάς'. Η σύγχυσις που επεκράτησε εις τας αρχάς της εγκαταστάσεως ενίσχυσε κάποιαν χαλαρότητα εις τα ήθη, αλλά περισσότερο επέτρεψε την εισβολήν εις τον συνοικισμόν υπόπτων, κακοποιών στοιχείων. Σήμερα η κατάσταση εξεκαθαρίσθη. Η Κοκκινιά ενοικοκυρεύθη. Τα έκτροπα εξέλιπον. Οι κακοποιοί ή ήλλαξαν επάγγελμα

<sup>618</sup> Παρισινός, «Η Κυριακή μου. Πώς γλεντούν στην Κοκκινιά, στα Ταμπούρια και στο Πέραμα», Χρονογράφος, 18 Ιουλ. 1927.

ή έφυγον από τον συνοικισμόν. Οι κάτοικοι είνε νομοταγείς, φιλόπονοι.

Νηφάλια ή υπερβολική, η μαρτυρία του καφεπώλη συμφωνούσε, πάντως, με άλλες σύγχρονες και μεταγενέστερες πηγές σε ένα τουλάχιστον κρίσιμο σημείο: ότι, από ένα σημείο κι έπειτα, τα ευρωπαϊκά ήθη είχαν αυξητική τάση στον χώρο της διασκέδασης ακολουθώντας την παράλληλη οικονομική και κοινωνική άνοδο των μικροαστών. Έτσι, δίπλα στην ανατολίτικη Κοκκινιά άρχισε να διαμορφώνεται, μέρα με τη μέρα, μια ευρωπαϊκή: «τα κομψά μαγαζάκια της, τα αριστοκρατικά ντάνσινγκ, η δροσερές μπύρες, όλα τα κέντρα αναψυχής γεμάτα από ωραιόκοσμον, προσέδιδον εις αυτήν θέαμα Ευρωπαϊκής κωμοπόλεως».<sup>619</sup> Το 1929, πολύ κοντά στο μαγαζί που τραγουδούσε ο Νούρος, πραγματοποιήθηκαν τα καλλιστεία Μις Κοκκινιά: ακολούθησαν τα Μις Δραπετσώνα, Μις Ταμπούρια και αργότερα Μις Προσφυγοπούλα (1933). Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 η κατάσταση είναι τόσο ρευστή ώστε οι *Νέοι Καιροί* ταλαντεύονταν αναποφάσιστοι:

Να την πη κανείς Ανατολικού περιεχομένου; Τον διαψεύδουν μερικά εντελώς εξευρωπαϊσμένα κέντρα. Ευρωπαϊκού; Τον διαψεύδει ο στεναγμός ενός ουτιού ή το τρέμολο νανούρισμα ενός ντεφιού. Ένα 'πελ-μελ' τοπικών χρωμάτων, κέντρων, γλωσσών, ανθρώπων. Ένας πραγματικά κοσμοπολιτικός οργανισμός. Αυτή είναι σε γενικές γραμμές η Κοκκινιά.<sup>620</sup>

Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι το μεταβατικό αυτό στάδιο αποτελεί την πιο σκοτεινή ίσως περίοδο του θεάτρου στην Κοκκινιά καθώς προσπαθούσε κάπως αβέβαια και αμήχανα να βρει το νέο στίγμα του. Είναι η εποχή που το παλιό και το καινούργιο συνυπάρχουν. Η ισορροπία σταδιακά άρχισε να διαταράσσεται. Το 1931 απαγορεύεται ο ναργιλές από τα

<sup>619</sup> Παρισινός, «Η Κυριακή μου», ό. π.

<sup>620</sup> «Οι *Νέοι Καιροί* εις τους συνοικισμούς. Στα χορευτικά κέντρα της Κοκκινιάς», *Νέοι Καιροί*, 20 Δεκ. 1930.



πεζοδρόμια των πειραϊκών καφενείων.<sup>621</sup> Λίγο αργότερα η ατμόσφαιρα μυρίζει εκκαθάριση: «οι βρωμεροί αμανέδες εξορισθέντες από τον τόπον τους ευρήκαν εις την Ελλάδα μίαν δευτέραν πατρίδα, ενώ η εθνική μουσική των Ελλήνων πηγαίνει περίπατον».<sup>622</sup> Δεν είχε καλά-καλά κλείσει μήνας από την επιβολή της δικτατορίας όταν «υπό οργάνων της Ειδικής Ασφαλείας κατεσχέθησαν οι φωνογραφικοί δίσκοι του γνωστού λαϊκού τραγουδιού 'Η Βαρβάρα', καθόσον εχαρακτηρίσθη τούτο ως άσεμνον. Οι κατασχεθέντες δίσκοι απεστάλησαν εις την Εισαγγελίαν των Πλημμελειοδικών δια τα περαιτέρω».<sup>623</sup> Το 1939 πραγματοποιήθηκε συναυλία της Συμφωνικής Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών και της Χορωδίας Αθηνών στην πλατεία του Άη-Νικόλα: «έφερε στον τόπο μας την πνοή του Μουσηγέτη Απόλλωνα, αποδιώχνοντας τον ξενότροπο Μαρσύα του Αμανέ».<sup>624</sup> Τη σκυτάλη πλέον έπαιρνε η δεύτερη προσφυγική γενιά που, σε αντίθεση με τους πατεράδες και τις μανάδες της, δεν ήταν εκπατρισμένη, γεννήθηκε και μεγάλωσε στην προσφυγιά. Τα μικρασιατικά βιώματα ήταν πλέον διαμεσολαβημένα. «Κεμπάπ, ντονέρ, σουβλάκια, κόκκινο πιπέρι, ούζο που ανάβει τα αίματα, σεβνταλίδικο κουαρτέτο εγχόρδων ανατολίτικης νοσταλγίας, μερακλίδικο καϊμοί είναι ο παράδεισος των παλαιότερων. Αυτοί θα κουβαλήσουν μαζί των την Ανατολή και κάτω από τη γη που θα τους δεχθή. Αλλά η Κοκκινιά έχει και τον εικοστό της αιώνα. [...] Δίπλα σ' αυτά η τζαζ, το μικρόφωνο, η ντιζέζ. Είναι τα νειάτα της. Αυτά που έχουν εγκαταστήσει μια μικρή Ευρώπη μέσα σε μια Ανατολή. Φαίνεται όμως πως το καινούργιο αίμα επικράτησε. Και ότι τ' άλλα θα γίνουν ανάμνηση».<sup>625</sup> Όπως όλα άλλωστε.

<sup>621</sup> Χάρης Σταμ., «Πειραϊκή ζωή. Ο ναργιλές», *Σφαίρα*, 31 Αυγ. 1931.

<sup>622</sup> *Θάρρος*, 14 Ιαν. 1935. Βλ. και Ν. Γεωργάκαλος, «Απ' τη ζωή. Η νότες του αμανέ», *Νέοι Καιροί*, 10 Σεπ. 1936.

<sup>623</sup> «Πλάκες της 'Βαρβάρας'», *Νέον Βήμα*, 27 Αυγ. 1936.

<sup>624</sup> Ο ακροατής, «Η καλλιτεχνική μας ζωή. Η τελευταία συμφωνική συναυλία. Πνοή πολιτισμού», *Αναγέννησις*, 30 Ιουλ. 1939.

<sup>625</sup> Χρόνης Ενεπεκίδης, «Κοκκινιώτικες βραδυές», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 111, 29 Ιουν. 1940, σ. 6.



# ΠΗΓΕΣ

---

---

## ΗΜΕΡΗΣΙΟΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΣ ΤΥΠΟΣ

- Αθήναι* (Αθήνα), 1934-1935.
- Ακρόπολις* (Αθήνα), 1929, 1935-1936.
- Αμάλθεια* (Σμύρνη), 1912 (Ι. Μ. Σ.).
- Αμάλθεια Σμύρνης* (Αθήνα), 1923
- Αναγέννησις* (Κοκκινιά), 1932-1940.
- Αναμνηστικόν Προσφυγικόν Ημερολόγιον* (Αθήνα),  
1925.
- Αναμόρφωσις* (Κοκκινιά), 1935-1937.
- Αρμονία* (Σμύρνη), 1922, (Ι. Μ. Σ.).
- Αττικός Αστήρ* (Πειραιάς), 1928.
- Δελτίο* (Πειραιάς), 1931-1932.
- Δήμος Κοκκινιάς, Ο* (Κοκκινιά), 28 Μαΐου 1932.
- Διανόηση* (Πειραιάς), 1925.
- Εθνική Φωνή* (Αθήνα), Οκτ. 1924.
- Εικονογραφημένη της Ελλάδος, Η* (Αθήνα), 1925.
- Ελεύθερος Κόσμος* (Κοκκινιά), 17 και 24 Ιουν. 1934.
- Ελληνική Τέχνη* (Αθήνα), 1924-1925.
- Ελληνικόν Θέατρον, Το* (Αθήνα), 1925-1938.
- Εμπρός* (Κοκκινιά), 31 Μαρ. 1934, 16 Δεκ. 1934 – 20  
Ιαν. 1935.
- Εργάτης Δεσμώτης, Ο* (Πειραιάς), 18 Αυγ. 1929.
- Εστία* (Σμύρνη), 1922, (Ι. Μ. Σ.).
- Θάρρος* (Πειραιάς), 16 Σεπ. 1932 – 30 Ιουν. 1934, 1  
Ιαν. 1936 – 31 Δεκ. 1938, 30 Απρ. 1939 – 10 Οκτ.  
1939, 1 Ιουλ. 1940 – 2 Νοε. 1940.
- Θάρρος* (Σμύρνη), 1922, (Ι. Μ. Σ.).

- Θεατής, Ο* (Αθήνα), 1925.  
*Κεραυνός* (Κοκκινιά), 11 Σεπ. 1932.  
*Κήρυξ* (Χανίων), 1922-1923.  
*Κινηματογραφικός Αστήρ* (Αθήνα), 1924 – 2 Μαΐου 1926, 1927-1938.  
*Κινηματογραφικός Κόσμος* (Αθήνα), 21 Νοε. 1926 – 8 Μαΐου 1927.  
*Κοινή Γνώμη* (Πειραιάς), Οκτ. – Δεκ. 1934.  
*Κοκκινιά* (Κοκκινιά), 4 Ιουλ. 1926 – 29 Οκτ. 1926.  
*Κόσμος* (Σμύρνη), 1920-1921, (Ι. Μ. Σ.).  
*Νέα Ιδέα* (Κοκκινιά), 25 Μαρ. 1939 – 21 Μαΐου 1939.  
*Νέα Κοκκινιά* (Κοκκινιά), 17 Αυγ. 1930.  
*Νέοι Καιροί* (Πειραιάς), 7 Δεκ. 1929 – 30 Ιουν. 1932, 1 Ιαν. 1933 – 30 Ιουν. 1933, 1 Ιουν. 1934 – 31 Δεκ. 1937.  
*Νέον Βήμα* (Κοκκινιά), 26 Μαΐου 1935 – 21 Οκτ. 1936, 20 Μαρ. – 10 Απρ. 1937.  
*Νεότης* (Πειραιάς), 1938.  
*Ομαδική Σκέψη* (Πειραιάς), Μάιος – Ιούνιος 1932.  
*Παληός Ρωμηός, Ο* (Πειραιάς), 25 Φεβ. 1936 – 25 Απρ. 1936.  
*Παμπροσφυγική, Η* (Αθήνα), Νοε. 1925.  
*Πανελλήνιον και Μικρασιατικόν Ημερολόγιον* (Αθήνα), 1926.  
*Παρασκήνια, Τα* (Αθήνα), 14 Μαΐου 1938 – 21 Δεκ. 1940.  
*Παρασκήνια, Τα* (Αθήνα), 2 Μαρ. 1924 – Ιαν. 1928.  
*Παρλάν, Το* (Αθήνα), 2 Μαΐου 1931 – 6 Φεβ. 1932.  
*Πατρίς* (Σμύρνη), 1922, (Ι. Μ. Σ.).  
*Πειραιϊκή* (Πειραιάς), 22 Φεβ. 1924 – 31 Μαΐου 1924.

*Πειραιϊκή* (Πειραιάς), 5 Οκτ. 1935 – 23 Οκτ. 1935, 20 Ιαν. 1936 – 6 Απρ. 1936, 1 Φεβ. 1937, 20 Αυγ. 1938, 8 Ιουν. 1939 – 16 Οκτ. 1939.

*Πειραιϊκόν Ημερολόγιον* (Πειραιάς), 1928.

*Πρόοδος* (Κων/πολη), 1912-1913 (Ι. Μ. Σ.)

*Προσφυγική Ένωσης* (Πειραιάς), 1936.

*Προσφυγική Φωνή* (Αθήνα), 10 Ιαν. 1926 – 29 Ιουν. 1926.

*Προσφυγικός Κόσμος* (Αθήνα), 19 Ιουν. 1927 – 28 Δεκ. 1930.

*Ρυθμός* (Πειραιάς), Σεπ. 1932 – Απρ. 1934.

*Σημαία* (Πειραιάς), 10 Οκτ. 1922 – 10 Νοε. 1922, 1 Ιουν. 1924 – 30 Σεπ. 1924, 1 Ιουν. 1925 – 30 Σεπ. 1925, 1 Μαΐου 1926 – 4 Οκτ. 1926, 1 Ιουν. 1927 – 3 Οκτ. 1927, 1 Ιουν. 1928 – 2 Ιουλ. 1928, 1 Ιουν. 1929 – 30 Σεπ. 1929, 31 Μαΐου 1930 – 4 Ιουλ. 1930, 1 Ιαν. 1933 – 1 Μαρ. 1933, 1 Ιαν. 1939 – 5 Νοε. 1940.

*Σινεμά, Το* (Αθήνα), 24 Ιαν. 1932 – 1 Δεκ. 1932.

*Σοσιαλιστής* (Πειραιάς), 20 Νοε. 1929 – 15 Δεκ. 1929.

*Συνάδελφος* (Σμύρνη), 1922, (Ι. Μ. Σ.).

*Συνδικαλιστική Επιθεώρηση* (Πειραιάς), Μάιος-Ιούνιος 1933.

*Συνταγματική Νεολαία* (Πειραιάς), 3 Νοε. 1926.

*Σφαίρα* (Πειραιάς), 27 Σεπ. 1922 – 15 Οκτ. 1923, 1 Ιουν. 1924 – 31 Ιουλ. 1924, 15 Μαΐου 1925 – 5 Οκτ. 1925, 1 Μαΐου 1926 – 1 Οκτ. 1926, 1 Μαΐου 1927 – 30 Σεπ. 1927, 30 Μαρ. 1928 – 30 Ιουν. 1928, 1 Ιουν. 1929 – 30 Σεπ. 1929, 30 Απρ. 1930 – 6 Οκτ. 1930, 1 Ιουλ. 1931 – 2 Νοε. 1931, 1 Ιαν. 1932 – 31 Δεκ. 1933.

*Ταχυδρόμος* (Κοκκινιά), 21 Γεν. 1934 – 1 Απρ. 1934.

*Τηλέγραφος* (Σμύρνη), 1922, (Ι. Μ. Σ.).

*Τοπικά Νέα* (Πειραιάς), 17 Ιουν. 1934 – 22 Ιουλ. 1934.

*Τύπος, Ο* (Αθήνα), 1 Ιαν. 1937 – 4 Νοε. 1940.

*Φως* (Πειραιάς), 6 Ιουν. 1935.

*Χρονογράφος* (Πειραιάς), 1 Ιαν. 1926 – 10 Οκτ. 1926,

1 Απρ. 1927 – 30 Σεπ. 1927, 1 Απρ. 1928 – 30 Σεπ.

1928, 1 Ιαν. 1930 – 30 Ιουν. 1930, 30 Απρ. 1932 –

3 Οκτ. 1932, 20 Μαΐου 1933 – 7 Νοε. 1933.

*Χρόνος* (Πειραιάς), 7 Ιαν. 1931 – 23 Ιαν. 1931.







# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

---

---

- Αβδελά, Έφη κ.ά. (επιμ.), 2017. *Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο*, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Αβδελά, Έφη, 2015. «Εισαγωγή: «Συλλογική δράση και παραγωγή δημόσιας κοινωνικότητας στην Ελλάδα του εικοστού αιώνα», στο Ε. Αβδελά, Χ. Εξερτζόγλου, Χρ. Λυριτζής (επιμ.), *Μορφές δημόσιας κοινωνικότητας στην Ελλάδα του 20ου αιώνα*, Ανάγραμμα, Αθήνα, σ. 11-38.
- Αναγνωστοπούλου, Σία, 2006. «Κοινωνικές και πολιτισμικές επιδράσεις από την εγκατάσταση των προσφύγων» στο Κ. Τσιτσελίκης (επιμ.), *Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών*, ό. π., σ. 249-67.
- Ανδριώτης, Νίκος 2004. «Χριστιανοί και Μουσουλμάνοι στην Κρήτη, 1821-1924», *Μνήμων*, τμ. 26, σ. 63-94.
- Αξαρχής, Νίκος και Κατερίνα Μπρεντάνου, 2008 (επιμ.). *Ο Πειραιάς και το Δημοτικό Θέατρο: Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης*, Τσαμαντάκη, Πειραιάς.
- Αξαρχής, Νίκος, 2001. *Δημοτικό Θέατρο Πειραιά. Θέατρο και Πόλη*, Οδός Πανός, Αθήνα.
- Απάρτης, Θανάσης, 1962. *Από την Ανατολή στη Δύση*, Κεραμεικός, Αθήναι.
- Αποστολόπουλος, Φ. Δ. (επιμ.), 1980. *Η έξοδος, τ. Α': Μαρτυρίες από τις επαρχίες των δυτικών παραλίων της Μικρασίας*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα.
- Αρκολάκης, Μανώλης, 2009. *Ελληνικός Κινηματογράφος (1896-1939). Συγκρίσεις σε ευρωπαϊκό και μεσογειακό πλαίσιο. Τρόποι Παραγωγής και Διανομής*, Διδακτορική Διατριβή, Ε. Α. Π., Αθήνα.
- Βαμβακάρης, Μάρκος, 1973. *Αυτοβιογραφία*, χ.χ., Αθήνα.
- Βαρλάς, Μιχάλης, 2007. «Η διαμόρφωση της προσφυγικής μνήμης», στο Γιώργος Τζεδόπουλος (επιμ.), *Πέρα από την Καταστροφή. Μικρασιάτες πρόσφυγες στην Ελ-*

- λάδα του Μεσοπολέμου, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα, σ. 148-174.
- Βασιλείου, Αρετή, 2004. *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα.
- Βασιλείου, Αρετή, 2012. «Η πορεία των λαϊκών αθηναϊκών θιάσων του Μεσοπολέμου: η σχέση τους με τους αστικούς θιάσους και την αστική ιδεολογία της εποχής», στο: *‘Επί ξυρού ακμής’*. *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Εκδόσεις Παπαζήση, σ. 73-97.
- Βαφειάδης, Γεώργιος, 1950. «Αναμνήσεις. Το Θέατρο στην Τραπεζούντα», *Το ποντιακό θέατρο*, τ. Α΄, τχ. 4, σ. 86-87.
- Βεάκης, Αιμίλιος, 1976. «Μια ζωή θέατρο. Σύντομη αυτοβιογραφία», *Θέατρο*, τχ. 51-52, σ. 17-20.
- Βενέζης, Ηλίας, 1971. *Γαλήνη* [1939], Εστία, Αθήνα.
- Βλησίδης, Κώστας – Σπύρος Παπαϊωάννου, 2022. *Το φρικτόν τέμενος της αμαρτίας*, Ινστιτούτο Μελέτης της Τοπικής Ιστορίας και της Ιστορίας των Επιχειρήσεων (Ι.Μ.Τ.Ι.Ι.Ε.), Πειραιάς.
- Βογιατζόγλου, Βάσος Η., 1999. «Ίων λόγος: Η πνευματική διαδρομή των προσφύγων της Μικράς Ασίας στη Νέα Ιωνία Αττικής», στο Μαρία Στεφανοπούλου (επιμ.) *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα: Οι προσφυγούπολεις στην Ελλάδα*, Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, σ. 243-58.
- Βογιατζόγλου, Όλγα, 1999. «Η βιομηχανική εγκατάσταση των προσφύγων στη Νέα Ιωνία παράμετρος της αστικής εγκατάστασης», στο Στεφανοπούλου (επιμ.) *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα*, ό. π., σ. 147-59.
- Γαβριηλίδης Γαβρ., 1939. *Μέγας εμπορικός βιομηχανικός, επαγγελματικός Οδηγός Αθηνών, Πειραιώς, Περιχώρων*, Τύποις Γεωργ. Α. Κασίμη, Εν Αθήναις.
- Γαβριηλίδης, Αντώνιος. Ι., 1924. *Σελίδες εκ της μαύρης εθνικής συμφοράς του Πόντου*, χ. σ. ε., Εν Αθήναις.

- Γαϊτάνος, Μάνος, 2016. *Οι κινηματογράφοι που αγαπήσαμε*, Ιδιωτική ηλεκτρονική έκδοση, Αθήνα.
- Γενίτσαρης, Μιχάλης, 1992. *Μάγκας από μικράκι. Αυτοβιογραφία*, Δωδώνη, Αθήνα.
- Γεωργακάκη, Κωνσταντζα, 2013. *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Polaris, Αθήνα.
- Γεωργακοπούλου, Φωτεινή, 2007. «Πρόσφυγες και κοινωνική κατοικία. Η στέγαση των προσφύγων στην Αθήνα και στον Πειραιά», στο Τζεδόπουλος (επιμ.), *Πέρα από την καταστροφή*, ό. π., σ. 74-103.
- Γεωργαλαδάκη, Κυριακή, 2016. *[Απομνημονεύματα]*, Δακτυλόγραφο / pdf, Νίκαια.
- Γιαννακόπουλος, Γιώργος Α., 1992. «Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες στην Ελλάδα: Βιβλιογραφικό δοκίμιο», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 9, σ. 283-91.
- Γιώτα, Μαρία, 2005. *Η πολιτική ένταξη των προσφύγων του 1922 στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1922-1940)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Ιστορίας Αρχαιολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη.
- Γκιζελή, Βίκα Δ., 1992. «Η κοινωνική ένταξη των αστών προσφύγων στην πόλη», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 9, Αθήνα, σ. 61-77.
- Γκιζελή, Βίκα Δ., 1999. «Επίταξις ακινήτων κατοικουμένων ή οπωσδήποτε χρησιμοποιουμένων», στο Στεφανοπούλου (επιμ.), *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα*, ό. π., σ. 69-87.
- Γλυτζουρής, Αντώνης, 2002. «Λαϊκό Θέατρο και Κρατισμός στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου. Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος», *Ο Πολίτης*, τχ. 105, σ. 29-39.
- Γλυτζουρής, Αντώνης. 2011. *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Γλυτζουρής, Αντώνης. 2021. «Οι εκσυγχρονιστικές πρωτοβουλίες του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών και η κρίση του θεατρικού και του πολιτικού συστήματος στον Μεσοπόλεμο», στο: Ελίζα Άννα Δελβερούδη & Νίκος Ποταμιάνος (επιμ.), *Δουλεύοντας στον χώρο του θεάματος*.

- Ελληνικό θέατρο και κινηματογράφος, 19ος-20ός αιώνας*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Φιλοσοφική Σχολή, Ρέθυμνο, σ. 41-52.
- ΓΣΥΕ [= Γενική Στατιστική Υπηρεσία της Ελλάδος], 1930. *Στατιστική Επετηρίς της Ελλάδος, Έτος Ι', Εθνικόν Τυπογραφείον, Αθήναι.*
- ΓΣΥΕ [= Γενική Στατιστική Υπηρεσία της Ελλάδος], 1934. *Απογραφή των καταστημάτων των μηχανικών και εμπορικών επιχειρήσεων ενεργηθείσα τον Σεπτέμβριον του 1930*, Εθνικόν Τυπογραφείον, Αθήναι.
- Δ. Π. Ν. [= Δημοτική Πινακοθήκη Νίκαιας – Αγ. Ι. Ρέντη 'Ντίνος Κατσαφάνας'], 2020. *Αρμένιοι Φωτογράφοι της Νίκαιας 1922-1960*, Δήμος Νίκαιας - Αγ. Ι. Ρέντη, Νίκαια, 2020].
- Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα, 1999. «Κινηματογράφος, 1901-1922», στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Οι Απαρχές 1900-1922*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, σ. 389-399.
- Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα, 1999. «Το 1897 και το θέατρο», στο: *Ο Πόλεμος του 1897*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, σ. 117-133.
- Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα, 2003. «Κινηματογράφος, Ο Μεσοπόλεμος», Στο Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος*, Βιβλιόραμα, Αθήνα, σ. 217-227.
- Δελβερούδη, Λιζιάνα, 2008. «Η φυχαγωγία στα χρόνια της επιστράτευσης», στο *Εν έτει 1878, 1922*, Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, σ. 364-372.
- Διεύθυνσις Στατιστικής, 1921. *Πληθυσμός του Βασιλείου της Ελλάδος*, Εθνικόν Τυπογραφείον, Εν Αθήναις.
- Δούκα-Σταυροπούλου Λίτσα, 2002. *Τα μπουλούκια*, Εκδόσεις Φιλιππότη, Αθήνα.
- Δραγάτσης, Ιάκωβος Χ., 1933. *Η ζωή μου (1853-1933)*, τυπ. Χ. Αρνάκη, Αθήνα.

- Δρίτσα, Μαργαρίτα, 1999. «Το πρόγραμμα εθνικής ανάπτυξης της Ελλάδας και οι πρόσφυγες του 1922», στο Στεφανοπούλου (επιμ.) *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα: Οι προσφυγούπολεις στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 217-229.
- Ε. Ι. Ε. – Ε. Μ. Π. [= Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών – Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο], 2018. *Προσφυγικές γειτονίες του Πειραιά. Από την ανάδυση στην ανάδειξη της ιστορικής μνήμης*, Αθήνα.
- Έξαρχος, Θεόδωρος, 1995. *Έλληνες ηθοποιοί. 'Αναζητώντας τις ρίζες'*. Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899, Δωδώνη, Αθήνα.
- Έξαρχος, Θεόδωρος, 1996. *Έλληνες ηθοποιοί. 'Αναζητώντας τις ρίζες'*. Έτος γέννησης από 1900 μέχρι 1925, τ. Α' - Β', Δωδώνη, Αθήνα.
- Έξαρχος, Θεόδωρος, 1997. *Έλληνες ηθοποιοί. 'Αναζητώντας τις ρίζες'*. Από τα τέλη του 18ου αιώνα μέχρι το 1899. Συμπλήρωμα του Α' τόμου με προσθήκες και διορθώσεις, Δωδώνη, Αθήνα.
- Εξερτζόγλου, Χάρης, 2011. «Η ιστορία της προσφυγικής μνήμης», στο Αντώνης Λιάκος (επιμ.), *Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά*, Νεφέλη Αθήνα, σ. 191-201.
- Εξερτζόγλου, Χάρης. 2015. «Προσφυγική μνήμη και δημόσια κοινωνικότητα στον Μεσοπόλεμο», στο Ε. Αβδελά, Χ. Εξερτζόγλου, Χρ. Λυριτζής (επιμ.), *Μορφές δημόσιας κοινωνικότητας στην Ελλάδα του 20ου αιώνα*, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Αθήνα, σ. 217-236.
- Ζαννίνο – [Αλέκος Χρυσοστομίδης, (επιμ.)], 1982. *Ζαννίνο: η ιστορία ενός θεατρίνου*, Σμυρνιωτάκης, Αθήνα.
- Ζαφειρίου, Ελένη, 1991. *Τί να σου πρωτοθυμηθώ βρε μάνα*, Οδός Πάνος, Αθήνα.
- Θεοδοσίου, Νίκος, 2015. *Οι παλιοί κινηματογράφοι της Αθήνας*, Κουΐντα, Αθήνα.
- Θεοδοσίου, Νίκος, 2022. *Από τον Θεόφιλο στην κοντραμπάντα. Τέσσερις ιστορίες για τον κινηματογράφο*, Παιδαγωγική Ομάδα 'Το σκασιαρχείο', Αθήνα.

- Ι. Μ. Ν. [= Ιερά Μητρόπολις Νικαίας], 1988. *Νίκαια. Ιστορία-Θεολογία-Πολιτισμός (325-1987)*, Ιερά Μητρόπολις Νικαίας, Νίκαια.
- Ιγγλέσης Νικ. Γεωργ., 1927. *Οδηγός Αθηνών, Πειραιώς, Περιχώρων Ιγγλέση, Έτος Α΄*, Εν Αθήναις.
- Καλουτά, Άννα – [Λαζαρίδης, Γιώργος, (επιμ.)], 1980. *Ένας θρύλος με το όνομα Άννα-Μαρία Καλουτά*, Σμυρنيωτάκης, Αθήνα.
- Καπάνταης, Μανώλης, 2017. *Στα σινεμά της Κοκκινιάς*, Ιδιωτική ηλεκτρονική έκδοση, χ. τ.
- Καραβάς, Σπύρος, 1992. «Η προσφυγική ψήφος στο πολεοδομικό συγκρότημα της Αθήνας την περίοδο του Μεσοπολέμου», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 9, σ. 135-56.
- Καρακατσούλη, Άννα, 2014. «Τράπεζες και βιομηχανική ανάπτυξη στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Ο Γιούγκερμαν του Μ. Καραγάτση», στο: Γιώργος Πεφάνης (επιμ.), *Η λάμψη του χρήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, σ. 606-619.
- Καράογλου, Χ. Α., 2005. «Θέατρο vs. Κινηματογράφος. Η υποδοχή του κινηματογράφου στην Ελλάδα (1896-1930)», στο Μαίρη Μικέ, Μίλτος Πεχλιβάνος, Λίζυ Τσιριμώκου (επιμ.), *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Εκδόσεις Σοκόλης, Αθήνα, σ. 83-96.
- Καράογλου, Χ. Α., 2018. «Θέατρο v.s. Κινηματογράφος. Η υποδοχή του κινηματογράφου στην Ελλάδα (1896-1930)», *Κονδυλοφόρος*, περ. Β΄, τ. 16, σ. 72-96.
- Καρρά, Κατερίνα, 2018, «Το ‘Αρχείο-Θεατρική Βιβλιοθήκη του Κώστα Παπαγεωργίου του Αθηναίου’ στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος», *Σκηνή*, τ. 10, σ. 1-67.
- Κατσάπης, Κώστας, 2007. «Αντιπαραθέσεις ανάμεσα σε γηγενείς και πρόσφυγες στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», *ό. π.*, σ. 104-126.



- Κατσάπης, Κώστας, 2007. «Δημόσια υγεία, πρόσφυγες και κρατική παρέμβαση στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», ό. π., σ. 41-73.
- Κατσάπης, Κώστας, 2007. «Η αποκατάσταση των προσφύγων στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: το γενικό περιγραμμα», ό. π., σ. 19-40.
- Κατσάπης, Κώστας, 2007. «Η πολιτική συμπεριφορά των προσφύγων στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου», στο Τζερόδουλος (επιμ.), *Πέρα από την καταστροφή*, ό. π., σ. 127-147.
- Κατσάπης, Κώστας, 2011. «Το προσφυγικό Ζήτημα», στο Αντώνης Λιάκος (επιμ.), *Το 1922 και οι πρόσφυγες*, ό. π., σ. 136-140.
- Κιτρομηλίδης, Μ. Πασχάλης (επιμ.), 2013. *Η έξοδος, τ. Γ': Μαρτυρίες από τις επαρχίες του Μεσόγειου Πόντου*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα.
- Κιτρομηλίδης, Μ. Πασχάλης (επιμ.), 2015. *Η έξοδος, τ. Δ': Μαρτυρίες από τον Ανατολικό Παράλιο Πόντο*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα.
- Κιτρομηλίδης, Μ. Πασχάλης (επιμ.), 2015α. *Η έξοδος, τ. Ε': Μαρτυρίες από τον Δυτικό Παράλιο Πόντο και την Παφλαγονία*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα.
- Κιτρομηλίδης, Μ. Πασχάλης και Γιάννης Μουρέλος (επιμ.), 2004. *Η έξοδος, τ. Β': Μαρτυρίες από τις επαρχίες της κεντρικής και νότιας Μικρασίας*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα.
- Κοκόλα, Φρόσω, 1989. *Ήλιε ανάτειλε, Ήλιε λάμψε και δωσ' μου*, χ. ε., Αθήνα.
- Κονδύλη, Γεωργία, 2015. «Η επιρροή της Αθήνας στην καλλιτεχνική ζωή της Σμύρνης (1897-1922)», στο Κωνσταντίνος Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, τμ. Δ', Αθήνα, σ. 91-104.

- Κορωναίου, Αλεξάνδρα, 1996. *Κοινωνιολογία του ελεύθερου χρόνου*, Νήσος, Αθήνα.
- Κοσμή, Άγγελος Α., 1938. *Περασμένα κι αλησμόνητα. Πειραιϊκάί αναμνήσεις*, Μ. Ι. Σαλίβερρος, Αθήνα.
- Κουρουπού Ματούλα και Ευαγγελία Μπαλτά, 1992. «Πηγές για την ιστορία των ανταλλάξιμων της Καππαδοκίας. Η ανάγκη συνολικής θεώρησης», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 9, σ. 15-28.
- Κούρτοβικ, Δημοσθένης, 2006. «Όταν η Ανατολή έπαψε να εμπνέει σονέτα. Ο απόηχος της Μικρασιατικής Καταστροφής στην ελληνική πεζογραφία», στο Τσιτσελίκης (επιμ.), *Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών*, ό. π., σ. 391-398.
- Κουσουρής, Δημήτρης, «Εισαγωγή: Νέες προσεγγίσεις στην ελληνική κοινωνία του Μεσοπολέμου (1922-1940)» στο Έ. Αβδελά κ.ά. (επιμ.), *Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο*, ό. π., σ. 9-32.
- Κουτελάκης Χάρης και Αμάντα Φωσκόλου, 1992. *Πειραιάς και συνοικισμοί. Μαρτυρίες και γεγονότα από τον 14ο αιώνα μέχρι σήμερα*, Εστία, Αθήνα.
- Κουτελάκης Χάρης, 1994. *Λεύκωμα Δήμου Κερατσινίου. 60 Χρόνια (1934-1994)*, Αθήνα.
- Κοφινιώτης, Μιχάλης Ε., χ.χ. *Θεατρικά ανέκδοτα και αναμνήσεις*, χ. ε., Αθήνα.
- Κρομμύδας, Κώστας, 1986. *Κοκκιιά Χρονικό 1934-1944*, Αθήνα.
- Κτενίδης Φίλων, 1950. «Το θέατρο στην Τραπεζούντα», *Ποιντική Εστία*, Α', τχ. 12, σ. 685-689.
- Κυραμαργιού, Ελένη, 2019. *Δραπετσώνα 1922-1967. Ένας κόσμος στην άκρη του κόσμου*, Ε. Ι. Ε. – Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών, Αθήνα.
- Κύτταρης, Νότης, 2012. *Το Βαριετέ στο ελληνικό θέατρο, Δρόμων*, Αθήνα.
- Κωστής, Κώστας, 1992. «Η ιδεολογία της οικονομικής ανάπτυξης: Οι πρόσφυγες στο Μεσοπόλεμο», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 9, σ. 31-46.

- Λαζαρίδης, Γιώργος, 1980. *Ένας θρύλος με το όνομα Άννα – Μαρία Καλουτά*, Σμυρنيωτάκης, Αθήνα.
- Λάμπρου, Άννα και Αλεξάνδρα Μούργου, 2020. «Νέα Κοκκινιά: Διερευνώντας τις πολλαπλές ταυτότητες μιας προσφυγικής περιοχής στον Μεσοπόλεμο», *Γεωγραφίες*, τχ. 35, 2020, σ. 146-155.
- Λαμφίδης Γ., 1950. «Μοριάνωβ. Ένας εξαιρετος Πόντιος καλλιτέχνης», *Το ποντιακό θέατρο*, Έτος Α', τχ. 2, σ. 27-28.
- Λαμφίδης, Οδυσσέας, 2005. «Ο ελληνισμός του Πόντου», στο Κιτρομηλίδης (επιμ.), *Η Έξοδος*, τ. Δ', ό. π., σ. 27- 138.
- Λαμφίδης, Οδυσσέας, 2009. «Ο πληθυσμός της Σμύρνης 1631-1914», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 16, σ. 55-80.
- Λεβάντας, Χρήστος, 1973. *Εν ώρα λυκόφωτος: η Πειραιϊκή δημοσιογραφία κατά τα χρόνια του Μεσοπολέμου (1920-1940)*, Ανάτυπον εκ της Φωνής του Πειραιώς, Πειραιάς.
- Λεμός, Αδαμάντιος, 1989. *Η ουτοπία Του Θέσπη: Θεατρικό οδοιπορικό*, Φιλιππότης, Αθήνα.
- Λεοντίδου, Λίλα, 2001. *Πόλεις της σιωπής: Εργατικός εποικισμός της Αθήνας και του Πειραιά, 1909-1940*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς, Αθήνα.
- Λιάκος, Αντώνης (επιμ.), 2011. *Το 1922 και οι πρόσφυγες. Μια νέα ματιά*, Νεφέλη, Αθήνα.
- Λιάτσος, Δημήτρης, 1960. *Κοκκινιά: Ένα όνομα, μία πολιτεία. Η πολιτιστική και πνευματική πορεία της*, Τυπ. Τρομάρα, Πειραιάς.
- Λιάτσος, Δημήτρης, 1979. «Η θεατρική ζωή στην Κοκκινιά πριν από πενήντα χρόνια», *Χρονικά της Νίκαιας*, αριθ. 15, σ. 14.
- Λιάτσος, Δημήτρης, 1979. «Πώς διασκεδάζαν τα παλιά χρόνια οι Κοκκινιώτες», *Χρονικά της Νίκαιας*, αριθ. 14, σ. 14.
- Λινάρδος, Βασίλειος, 2012. *Κοινωνική σύνθεση και επαγγέλματα στη Νίκαια του Μεσοπολέμου*, Πτυχιακή Εργασία, Χαροκόπειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα.

- Λουκάς, Δημήτρης, Παπαθανασοπούλου, Κυριακή (επιμ.), 2019. *Νίκαια – Αγ. Ιωάννης Ρέντη. Οδοιπορικό στη μνήμη*, Δήμος Νίκαιας – Αγ. Ι. Ρέντη, Νίκαια.
- Μάναλης, Παντελής. 2022. *Η κοινότητα των Αρμενίων της Κοκκινιάς*, Δήμος Νίκαιας Αγ. Ι. Ρέντη.
- Μανέλη, Ρέα, 2009. *Η γιαγιά μου η Ευτυχία*, Άγκυρα, Αθήνα.
- Μανέλης, Φραγκίσκος – [Μωραΐτης, Μάκης (επιμ.)], 2009. *Φραγκίσκος Μανέλης*, Οδός Πανός, Αθήνα.
- Μαραντζίδης, Νίκος. 2006. «Οι τουρκόφωνοι Πόντιοι πρόσφυγες στην Ελλάδα: Προβλήματα ενσωμάτωσης» στο Τσιτσελίκης (επιμ.), *Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών*, ό. π., σ. 225-237.
- Μαυρογένη, Μαρία, 2010. «Η ιστορία ενός επαγγέλματος: Οι μίμοι-μεταμορφωτές στο Μεσοπόλεμο», στο: Αντώνης Γλυτζουρής και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο, Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 273-283.
- Μαυρογορδάτος, Γιώργος, 1992. «Το ανεπανόληπτο επίτευγμα», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 9, σ. 9-12.
- Μαυρογορδάτος, Γιώργος, 2017. *Μετά το 1922. Η παράταση του Διχασμού*, Πατάκης, Αθήνα.
- Μαυροπούλου, Γκέλλυ, χ.χ. *Όσα δεν είπαμε τότε...*, Κ. & Π Σμπίλιας, Αθήνα.
- Μεγαλοκονόμος, Μανόλης, 1992. *Η Σμύρνη. Από το αρχείο ενός φωτορεπόρτερ*, Ερμής, Αθήνα.
- Μέγας Οδηγός Πειραιώς, 1928-1929. Επίσημος Έκδοσις, Αρτία: Εταιρία Εκδόσεων και Τεχνών, Πειραιεύς.
- Μεσολογγίτης, Βασίλης, 2010. «Ενθυμήματα και εμπειρίες», στο: Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρ. (επιμ.), *Βασίλης Μεσολογγίτης. Ο λογοτέχνης ο ηθοποιός ο συνδικαλιστής. Η ζωή και το έργο του*, Παπαζήσης, Αθήνα, σ. 33-85.

- Μήνη, Παναγιώτα, 2006. «Συνδυάζοντας το ελληνικό με το ευρωπαϊκό στοιχείο και στοχεύοντας σε ένα ευρύ κοινό: *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932) της Ολύμπια Φιλμ», *Τα Ιστορικά*, τ. 23, τχ. 44, σ. 161-180.
- Μιχαηλίδης Σίμος, Επ., 1993. *Η γέννηση της Κοκκινιάς. Από όσα έζησα και θυμάμαι*, Πειραιάς.
- Μιχελή Λίζα, 1992. *Προσφύγων Βίος και Πολιτισμός. Από τις πόλεις της Ελλάσσονος Ασίας στα τοπία της παράγκας και του πισσόχαρτου*, Δρώμενα, Αθήνα.
- Μιχελή Λίζα, 1998. *Πειραιάς. Από το Πόρτο Λεόνε στη Μαγχεστρία της Ανατολής*, Δρώμενα, Αθήνα.
- Μουρατίδης, Ερμής Λ., 1991. *Το Ποντιακό Θέατρο. Μικρασιατικός Πόντος 1850-1922*, Εκδοτικός οίκος Αδελφών Κυριακίδη, Θεσσαλονίκη.
- Μούργου Αλεξάνδρα, Καλλιρρόη Παναγοπούλου, Τόνια Σμυρνή (επιμ.), 2017. *Δραπετσώνα: Η συγκρότηση μιας εργατικής-προσφυγικής γειτονιάς*, Ύψιλον, Αθήνα, 2017.
- Μπαλαμπανίδης, Δημήτρης και Κυριάκος Σούμπασης, 2017. «Η εγκατάσταση των ‘ανταλλάξιμων’ προσφύγων στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Ανάμεσα σε κρατικές χωροθετικές πολιτικές και καθημερινές στρατηγικές αντίστασης και επιβίωσης», στο Έ. Αβδελά κ.ά. (επιμ.), *Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο*, ό. π., σ. 35-61.
- Μπαλούρδος, Γιώργος, 2010. *Βιβλιογραφία για τον Πειραιά*, Εκδόσεις Τσαμαντάκη, Πειραιάς.
- Μπαλτά, Ευαγγελία, 2006. «Ιστορία και ιστοριογραφία για τους ανταλλάξιμους», στο Τσιτσελίκης (επιμ.), *Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών*, ό. π., σ. 98-110.
- Μπαφούνη, Ευαγγελία – Νικόλαος Μέλιος, 2005. *Κάτω στον Πειραιά στα Καμίνια: Η ιστορία μιας γειτονιάς*, Ινστιτούτο Μελέτης της Τοπικής Ιστορίας και της Ιστορίας των Επιχειρήσεων (Ι.Μ.Τ.Ι.Ι.Ε.), Πειραιάς.
- Μπελαβίλας, Νίκος, 2021. *Ιστορία της πόλης του Πειραιά (19ος και 20ός αιώνας)*, Αλεξάνδρεια.

- Μπινιάρης, Γκίκας, 1976. *Εκατό χρόνια θεατρικής πειραϊκής ζωής*, Έκδοση Πειραϊκού Συνδέσμου, Πειραιάς.
- Μπουρνάς, Κώστας (επιμ.), 2019. *Βαγγέλης Παπάζογλου· αλληλογραφία*, Πολιτιστικός σύλλογος 'Βαγγέλης Παπάζογλου', Αθήνα.
- Μπρεντάνου, Κατερίνα, 2010. *Η θεατρική ζωή του Πειραιά: από την πρώτη παράσταση έως το 1922*, Διδακτορική Διατριβή ΕΚΠΑ, Αθήνα.
- Μυρίδης Χρ., 1950. «Αναμνήσεις. Το Θέατρο εις την Τραπεζούντα», *Το ποντιακό θέατρο*, τ. Α', τχ. 5, σ. 106-107.
- Νέζερ Θέμος, 1949. *Ο καλλιτέχνης, ο εθνικός ποιητής και το έργο του*, Τυπ. Κωνσταντινίδη και Κ. Μιχαλά, Αθήνα.
- Νέζερ, Μαρίκα, χ.χ. *Θυμάμαι...*, Σμυρνωτάκης, Αθήνα, χ.χ.
- Νυμφόπουλος Μιλτιάδης, 1951. «Από τα περασμένα. Θεατρικές παραστάσεις στη Σάντα», *Το ποντιακό θέατρο*, τ. Β', τχ. 7, σ. 172-73.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1994. *Πρόσφυγες [1934]*, Βλάσης, Αθήνα.
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος, 1995. *Η Σμυρνιά [1920]*, Βλάσης, Αθήνα.
- Πανάγος, Χρήστος, 1999. *Ένας Πειραιώτης θυμάται*, Ινστιτούτο Μελέτης της Τοπικής Ιστορίας και της Ιστορίας των Επιχειρήσεων (Ι.Μ.Τ.Ι.Ι.Ε.), Πειραιάς.
- Παπαγεωργίου, Ιωάννα, 2004. «Η καθιέρωση της βουλευαρδιέρικης κωμωδίας στην αθηναϊκή σκηνή και ο ρόλος του θεάτρου Νεαπόλεως, 1899-1902», στο Κ. Γεωργακάκη (επιμ.): *Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό. Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα, σ. 251-264.
- Παπαδόπουλος, Σύλβιος, 1938. «Η καλλιτεχνική κίνησης στη Σμύρνη», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 20, 24 Σεπ. 1938, σ. 6 κ. εξ.
- Παπαδοπούλου, Αρχοντία Β., 2009. *Η Αττική Νίκαια: Η ιστορία της προσφυγικής μεγαλόπολης*, Λεξίτυπον, Αθήνα.

- Παπαδοπούλου, Αρχοντία Β., 2011. *Ο Πειραιάς και οι Μικρασιάτες πρόσφυγες, 1840-1922. Μέσα από τα ιστορικά αρχεία του Δήμου Πειραιώς*, Λεξίτυπον, Αθήνα.
- Παπάζογλου, Γιώργης, 2022. *Ονειράτα της άκαυτης και της καμμένης Σμύρνης*. Αγγέλα Παπάζογλου. Τα χαϊρία μας εδώ, Κουκκίδα, Αθήνα.
- Παπαθανασοπούλου, Κυριακή, 2016. *Τα προσφυγικά σωματεία στη Νέα Κοκκινιά στο Μεσοπόλεμο. Μνήμη και ταυτότητες*, Διπλωματική Εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα.
- Παπαθανασοπούλου, Κυριακή, 2020. *Προσφυγική Εγκατάσταση, Σύλλογοι και Μνήμη στη Νίκαια (1923-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα.
- Παπαμιχαλόπουλος, Κωνσταντίνος Ν. 1903. *Περιήγησις εις τον Πόντον*. Εκ των τυπογραφείων του Κράτους, Αθήνα.
- Παπαστεφανάκη, Λήδα, 2011. *Εργασία, τεχνολογία και φύλο στην ελληνική βιομηχανία. Η κλωστοϋφαντουργία του Πειραιά, 1870-1950*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Παπαστράτης, Προκόπης, 1988. «Από τη μεγάλη ιδέα στη Βαλκανική Ένωση», στο: Γιώργος Θ. Μαυρογορδάτος – Χρήστος Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ. 417-437.
- Πατέρας, Χαρίλαος, 2012. *Κινηματογράφοι του Πειραιά και των γύρω δήμων*, Συλλογές, Αθήνα.
- Πετράς Σώτος, 1974. *Το άγνωστο θέατρο: Πίσω από την αυλαία*, Μαντέλος, Αθήνα.
- Πετροπούλου, Ιωάννα, 1981. «Χειρόγραφα πριν το 1922 στο Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 2, σ. 243-268.
- Πετροπούλου, Ιωάννα, 1992. «Από το Αρχείο Προφορικής Παράδοσης του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών. Πέτρου Πασαλίδη: *Το βιβλίο της ζωής μου*», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 9, σ. 253-280.



- Πετροπούλου, Ιωάννα, 1999. «Κτερίσματα προσφύγων» στο Στεφανοπούλου (επιμ.) *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα*, ό. π., σ. 163-180.
- Πετροπούλου, Ιωάννα, 2021. *Η Σμύρνη των βιβλίων. Συγγραφείς, μεταφραστές, εκδότες, τυπογράφοι, 1764-1922*, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα.
- Πετροπούλου, Ιωάννα, 2022. *Έλλη Παπαδημητρίου: μια γυναίκα του 20ού αιώνα. Ο κανόνας και η παράβαση*, Ερμής, Αθήνα.
- Πιζάνιας, Πέτρος, 1993. *Οι φτωχοί των πόλεων: Η τεχνολογία της επιβίωσης στην Ελλάδα το Μεσοπόλεμο*, Θεμέλιο, Αθήνα.
- Πιπινιά, Ιουλία, 2010. «Αντιδράσεις του θεατρικού κοινού στην Αθήνα της δεκαετίας του 1890» στο: Αντώνης Γλυτζουρής - Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό. Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, σ. 549-559.
- Πολιτάρχης, Γιώργος Μ., 1969. *Γνώρισα τον Πειραιά*, Το ελληνικό βιβλίο, Αθήνα.
- Πολίτης, Κοσμάς, 1988. *Στου Χατζήφραγκου [1963]*, Ερμής, Αθήνα.
- Ποταμιάνος, Νίκος, 2015. *Οι νοικοκυραίοι. Μαγαζάτορες και βιοτέχνες στην Αθήνα, 1880-1925*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Ποταμιάνος, Νίκος, 2017. «Η ίδρυση και τα πρώτα χρόνια της Γενικής Συνομοσπονδίας Επαγγελματιών και Βιοτεχνών Ελλάδος (ΓΣΕΒΕ), 1919-1925», στο Έ. Αβδελά κ.ά. (επιμ.), *Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο*, ό. π., σ. 171-185.
- Ποταμιάνος, Νίκος, 2020. *Της αναιδείας θεάματα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Προύσαλη, Εύη, 2002. «Πολιτιστική διαδρομή: Σμύρνη – Κοκκινιά», στο: *Τα προσφυγικά σπίτια της Νίκαιας*, Α. Α. Λιβάνη, Αθήνα, σ. 30-38.

- Ρηγίνος, Μιχάλης, 1999. «Η επαγγελματική αποκατάσταση των προσφύγων στις πόλεις», στο Στεφανοπούλου (επιμ.) *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα*, ό. π., σ. 231-241.
- Ροντήρης, Δημήτρης, 1999. *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Σαββάκης Αλέξης, 1993. *Ιωάννης Τσαρούχης υπό Αλεξίου Σαββάκη*, Καστανιώτης, Αθήνα.
- Σακελλάριος Αλέκος, χ.χ. *Λες και ήταν χθες...*, Σμυρنيωτάκης, Αθήνα.
- Σανταίος, Σ., 1951. «Γεώργιος Θ. Γιαμάκης ή Ζωρζέτος Βάρδας (1899-1952)», *Το ποντιακό θέατρο*, Β', αριθ. 7, σ. 181-182.
- Σειραγάκης, Μανώλης, 2009. *Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα*, τ. Α'-Β', Καστανιώτης, Αθήνα.
- Σέρβος, Δημήτρης, 1996. *Που λες... στον Πειραιά. Ντοκουμέντα και αναμνήσεις*, Αθήνα.
- Σέρβου, Μαριέττα, 1996. «Μηχανικοί, χειριστές και τιτλέο της μαγειρίας», *Μνήμων*, τ. 18, σ. 201-206.
- Σιδέρης, Γιάννης, 1976. *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1972*. Τμ. Α', 1817-1932, Ίκαρος, Αθήνα.
- Σιδέρης, Γιάννης, 2000. *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944*, Τόμος δεύτερος, Μέρος τρίτο, Καστανιώτης.
- Σκανδάλη, Αγγελική, 2008. «Μουσικοθεατρικές δραστηριότητες της οικογένειας Μέρτικα στη Σμύρνη και την Αθήνα (τέλη 19ου αιώνα – αρχές 20ού)», *Πολυφωνία*, τ. 13, σ. 7-60.
- Σολδάτος, Γιάννης, 1994. *Ο ελληνικός κινηματογράφος. Ντοκουμέντα 1 Μεσοπόλεμος*, Αιγόκερως, Αθήνα.
- Σολδάτος, Γιάννης, 1999. *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τ. Α' (1900-1967), Αιγόκερως, Αθήνα.
- Σολομωνίδης, Χρήστος Σ., 1954. *Το θέατρο στη Σμύρνη, 1657-1922*, χ. ό. εκ., Αθήνα.
- Σπαθάρης, Σωτήρης, 2020. *Τα απομνημονεύματά μου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

- Σπάθης, Δημήτρης, 1983. «Το [Νεοελληνικό] Θέατρο», στην έκδοση: *Ελλάδα-Ιστορία-Πολιτισμός*, τμ. 10β', εκδ. Μαλλιάρη-Παιδεία, Θεσσαλονίκη.
- Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, 2018. *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, Διδακτορική διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρυσόθεμις, Γιούλη Πεζοπούλου, Αδαμάντιος Στ. Ανεστίδης, 2005. *Το θέατρο στην Πόλη. 19ος - 20ός αιώνας*, Εταιρεία Μελέτης της Καθ' Ημάς Ανατολής, Αθήνα.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρυσόθεμις, 2006. «Το ελληνικό θέατρο στη Σμύρνη: μια συνοπτική παρουσίαση» στο *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη. Οκτώ μελετήματα*, Πολύτροπον, Αθήνα, σ. 183-193.
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χρυσόθεμις (επιμ.). 2010. Βασίλης Μεσολογγίτης. *Ο λογοτέχνης ο ηθοποιός ο συνδικαλιστής. Η ζωή και το έργο του*, Παπαζήσης, Αθήνα.
- Στεφανοπούλου, Μαρία (επιμ.), 1999. *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα: Οι προσφυγούπολεις στην Ελλάδα: Επιστημονικό συμπόσιο 11 και 12 Απριλίου 1997*, Σχολή Μωραΐτη, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα.
- Στίνας, Άγις, 1985. *Αναμνήσεις*, Ύψιλον, Αθήνα.
- Σωτηρίου, Διδώ, 1983. *Ματωμένα χρώματα [1962]*, Κέδρος, Αθήνα.
- Σωτήρχου, Παναγιώτα, 2010. *Το μεταναστευτικό και προσφυγικό βίωμα στη νεοελληνική δραματουργία: Ρεπερτόριο Κρατικών Θεάτρων Ελλάδας και Κύπρου: 1932-1994*, Διδακτορική Διατριβή, ΕΚΠΑ, Αθήνα.
- Τζεδόπουλος, Γιώργος και Θανάσης Κωνσταντόπουλος (επιμ.), 2007. *Πέρα από την Καταστροφή: Μικρασιάτες πρόσφυγες στην Ελλάδα του μεσοπολέμου*, Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού, Βουλή των Ελλήνων, Αθήνα.
- Τζουλιιάδης Παναγιώτης Γ., 1950. «Πριν από μισόν αιώνα. Μια παράσταση στο Παρχάρι της Δανιάχας», *Το ποντιακό θέατρο*, τ. Α', τχ. 4, σ. 65-66.

- Τομπαΐδης, Δημήτρης, 1992. «Η τύχη των μικρασιατικών ιδιωμάτων στον ελληνικό χώρο», *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 9, σ. 241-250.
- Τσαρόπουλος, Παύλος, 1982. *Πειραιϊκές εικόνες, μνήμες και νοσταλγίες. 25 χρόνια τριγυρνώντας στο Πόρτο Λεόνε*, Αθήνα.
- Τσαρούχης, Γιάννης, 1963. «Η ελληνική Παντομίμα. Ένα βουβό θέατρο στο Πασαλιμάνι», *Θέατρο*, τχ. 15, σ. 7-10.
- Τσαρούχης, Γιάννης, 1963α. «Μάθημα αλήθειας από το μόνο νεοελληνικό θέατρο», *Θέατρο*, τχ. 10, σ. 7-8.
- Τσοκόπουλος, Βάσις, 1999. «Ο Πειραιάς του 19ου αιώνα ως προσφυγούπολη», στο Στεφανοπούλου (επιμ.), *Ο ξεριζωμός και η άλλη πατρίδα*, ό. π., σ. 181-201.
- Υπουργείον Υγιεινής, Πρόνοιας και Αντιλήψεως - Τμήμα Στατιστικής, 1923. *Απογραφή προσφύγων ενεργηθείσα κατ' Απρίλιον 1923*, Εκ του Εθνικού Τυπογραφείου, Εν Αθήναις.
- Φωτόπουλος Μίμης, 1958. *25 Χρόνια Θέατρο*, τυπ. Ν. Περιμένη-Δ. Δεληνταδάκη, Αθήναι.
- Φωτόπουλος Μίμης, 1984. *Το Ποτάμι Της Ζωής Μου*, Gutenberg, Αθήνα.
- Χαλκούση Ελένη, 1981. *Θεατρικό ημερολόγιο*, Κάκτος, Αθήνα.
- Χαραλαμπίδης, Μενέλαος, 2017. «Από τα πελατειακά δίκτυα στη συλλογική δράση. Η εμφάνιση του Κομμουνιστικού Κόμματος στις προσφυγικές ανατολικές συνοικίες της μεσοπολεμικής Αθήνας», στο Έ. Αβδελά κ.ά. (επιμ.) *Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο*, ό. π., σ. 187-207.
- Χαρίδημος, Χρήστος, 1963. «Έζησα με τον Καραγκιόζη», *Θέατρο*, τχ. 10, σ. 55-58.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος, 1986. *Της Ασιάτιδος μούσης ερασταί...*, Στιγμή, Αθήνα.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος, 2002. *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Α', Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.

- Χατζηπανταζής, Θόδωρος, 2012. *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως*, τ. Β', Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος, 2014. *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος, 2018. *‘Ρωμαίικος συμβολισμός’*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο.
- Χρέλιας, Λουκάς, 1998. *Όλη η Ελλάδα είναι ένα πατάρι*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα.
- Χρυσοστομίδης, Αλέκος, 1986. *Το λαϊκό θέατρο*, Σμυρνιωτάκης, Αθήνα.
- Χρυσοστομίδης, Αλέκος, 2005. *Αναμνήσεις ενός θεατρίνου*, ΔΕΠΑ Κερατσινίου, Κερατσίνι.
- Χωματιανός, Γεώργιος (επιμ.), 1909. *Στατιστικά αποτελέσματα της γενικής απογραφής του πληθυσμού*, Εθνικόν Τυπογραφείον, Εν Αθήναις.
- Ψαθάς, Δημήτρης, [1966]. *Γη του Πόντου: χρονικό*, Εκδόσεις Μαρή, Αθήνα.

## ΞΕΝΟΓΛΩΣΣΗ

- Abercrombie Nicholas and Brian Longhurst, 1998. *Audiences; A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, London.
- Bennett, Susan, 1998. *Theatre Audiences; A Theory of Production and Reception*, Routledge, London; New York.
- Bourdieu, Pierre, 2015. *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, μετ. Κική Καφαμπέλη, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα.
- Brantlinger, Patrick, 1999. *Άρτος και θεάματα. Θεωρίες για την μαζική κουλτούρα ως κοινωνική παρακμή*, μτφ. Ζήσης Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη.
- Butsch, Richard, 2000. *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750-1990*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Butsch, Richard, 2008. *The Citizen Audience: Crowds, Publics, and Individuals*, Routledge, Cambridge.
- Davis, Jim, and Victor Emeljanow, 2001. *Reflecting the Audience: London Theatregoing, 1840-1880*, University of Hertfordshire Press, Hatfield.
- Duben, Alan and Cem Behar, 1991. *Istanbul Households; Marriage, Family and Fertility, 1880-1940*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Fann, P., 1996. "Exiles on Stage: Greek Pontian Theater 1922-1972", *Journal of Modern Greek Studies*, (14) p. 47-65.
- Freshwater, Helen, 2009. *Theatre and Audience*, Macmillan, London.
- Georgelin, Hervé, 2005. *Σμύρνη: Από τον κοσμοπολιτισμό έως τους εθνικισμούς*, μτφ. Μαρία Μαλαφέκα, Κέδρος, Αθήνα.
- Gomery, Douglas and Clara Pafort-Overduin, 2011. *Movie History: A Survey*, Routledge, New York; London.

- Hansen, Miriam, 1991. *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Hirschon, Renée, 2004. *Κληρονόμοι της μικρασιατικής καταστροφής: Η κοινωνική ζωή των μικρασιατών προσφύγων στον Πειραιά*, μετ. Κώστας Κουρεμένος, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.
- Hirschon, Renée, 2006. «Τα αποτελέσματα της ανταλλαγής», στο Κωνσταντίνος Τσιτσελίκης (επιμ.), *Η ελληνοτουρκική ανταλλαγή πληθυσμών. Πτυχές μιας εθνικής σύγκρουσης*, Κριτική, Αθήνα, σ. 157-81.
- Kitromilides P. M. – A. Alexandris, 1984. “Ethnic Survival and Forced Migration”, *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 5, σ. 9-44.
- Lovejoy, Esther Pohl, 1927. *Certain Samaritans*, Macmillan, New York.
- Löwy, Michael, 2004. *Walter Benjamin: Προμήνυμα κινδύνου. Μια ανάγνωση των θέσεων «Για τη φιλοσοφία της Ιστορίας»*, Πλέθρον, Αθήνα.
- Mackridge, Peter, 1992. “Kosmas Politis and the Literature of Exile”, *Δελτίο Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών*, τ. 9, σ. 223-39.
- McConachie, Bruce, 2008. *Engaging Audiences. A Cognitive Approach to Spectating in the Theatre*, Palgrave Macmillan, New York.
- Morgenthau, Henry, 1929. *I was sent to Athens*, Doubleday, Doran & Co, Garden City, New York.
- Mumford, Lewis, 1985. *Ο μύθος της μηχανής*, μετ. Ζήσης Σαρίκας, Ύψιλον, Αθήνα.
- Pinol, Jean-Luc, 2000. *Ο κόσμος των πόλεων τον 19ο αιώνα*, μετ. Ιωάννα Δουράμπεη – Έφη Κάννερ, Πλέθρον, Αθήνα.
- Popper, Karl-Raimund, 2005. *Η ένδεια του ιστορικισμού*, μετ. Θάνος Σαμαρτζής, Ευρασία, Αθήνα.



- Schücking, Levin Ludwig, 1970. *Η κοινωνιολογία του φιλο-λογικού γούστου*, μετ. Τάκη Κονδύλη, Κάλβος, Αθήνα.
- Storey, John, 2015. *Πολιτισμική θεωρία και λαϊκή κουλτούρα*, μετ. Βασίλης Ντζούνης, Πλέθρον, Αθήνα.



EYPETHPIA

---



## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ

- Αβραμίδου, Σοφία 423  
 Αγαπητού, Λέλα 179, 296  
 Αγγελίδης, Ιωάννης 319  
 Αδριανού, Κυβέλη 35, 46, 51, 66, 67, 78, 135, 195, 261, 352  
 Αθανασόπουλος, Δημήτριος 137, 169, 170, 282  
 Αϊζενστάιν, Σεργκέι Μιχαήλοβιτς 18  
 Αλεξιάδης, Δημοσθένης 77, 82  
 Αλεξίου, Αλέξης 423  
 Αλεξίου, Νίκος 91, 175  
 Αλευράς, Νίκος 121, 296  
 Αλιφέρη, Παρασκευή 132, 144, 246, 247, 248  
 Αλιφέρης, Βασίλειος 132, 144, 145, 247, 248  
 Άλμα, Κίττυ 301  
 Αμηρά, Στάσα 57, 69  
 Αμηράς, Άγγελος 57  
 Αμολοχίτης, 200  
 Αναγνωστοπούλου, Σία 30, 104, 393, 426, 441  
 Αναμπέλλα [Annabella] 341  
 Αναστασιάδης, Αναστάσιος 132, 142, 144, 246, 247, 248  
 Ανδρεάδη, Κατερίνα 165, 408  
 Ανδρόπουλος, Τιμολέοντας 266  
 Ανδριώτης, Νίκος 70, 441  
 Ανδρουλής, Θεόδωρος βλ. Ντόριαν Ντρούλης  
 Άννινος, Μπάμπης 78, 389  
 Αντουάν, Αντρέ [Antoine, André] 294  
 Απάρτης, Θανάσης 57, 62, 262, 307, 441  
 Απέργης, Αναστάσιος 37  
 Αποστολίδου-Ραυτοπούλου, Κατίνα 46  
 Αραβαντινός, Χρηστάκης 158, 159, 175  
 Αργαίος, Αρέθας, βλ. Ασκητόπουλος, Γεώργιος  
 Άργος, Στέλιος 368  
 Αργύρης, Γιάννης 179  
 Αργυρόπουλος, Βασίλης 102, 180  
 Αργυρόπουλος, Δημήτρης 369, 381  
 Αργυροπούλου, Γιούλη 299  
 Αρζεντίνα, Ιμπέριο [Argentina, Imperio] 283  
 Αρκολάκης, Μανώλης 194, 198, 199, 233, 441  
 Αρνωτάκης, Μιχαήλ 33  
 Ασκητόπουλος, Γεώργιος 381, 390  
 Ασταίρ, Φρεντ [Astaire, Fred] 344  
 Αυγεία, Αγγέλα 126

- Αυγείας, Δήμος 126  
 Αυλωνίτης, Γιάννης 57, 63  
 Αφεντάκη, Έλλη 125, 127, 133, 288, 294  
 Αφεντάκη, Νίτσα 276  
 Βαβανάσος, Ε. 231  
 Βακαλόπουλος, Γιώργος 46  
 Βαλεντίνο, Ροντόλφο  
     [Valentino, Rodolfo] 281, 414  
 Βαμβακάρης, Μάρκος 224, 283, 362, 441  
 Βανέλ, Σαρλ [Vanel, Charles] 341  
 Βασιλάκη, Ειρήνη 133, 134, 139, 261, 271  
 Βασιλάκη, Ελένη 131  
 Βασιλάκης, Α.; 279  
 Βασιλειάδης, Βασίλης 24, 286, 292  
 Βασιλείου, Αρετή 99, 100, 101, 102, 107, 265, 279, 442  
 Βαφειάδης, Γεώργιος 38, 39, 442  
 Βεάκη-Ποφάντη Δ. 299  
 Βεάκη, Μαρία 82, 91, 122, 124, 125, 168, 185, 265, 266, 267, 292, 297  
 Βέμπο, Σοφία 320, 321, 370  
 Βενέζης, Ηλίας 106, 366, 367, 442  
 Βενέτης, Γιώργος 176  
 Βενιέρης, Διονύσιος 57, 175, 388  
 Βεράνης, Γιώργος 24, 71, 145, 224, 230  
 Βεράροδος, Π. 131  
 Βερώνη, Αικατερίνη 37, 57  
 Βερώνη, Καίτη 57, 140, 141, 142, 272  
 Βερώνη, Σοφία 57, 139, 142, 272  
 Βερώνης, Δημήτριος 36, 39, 45, 57, 63, 72  
 Βιζυητός, Ιωακείμ 211, 271, 389, 390  
 Βιλλάρ [Σφακιανός ή Σφακιανάκης Νικόλαος] 262  
 Βιτσώρης, Τίμος 140, 272  
 Βλαχόπουλος, Άρης 45  
 Βλαχόπουλος, Γεώργιος (;) 176  
 Βλαχόπουλος, Νίκος 46  
 Βλαχοπούλου, Ρένα 372  
 Βλάχος, Γεώργιος 378  
 Βλησίδης, Κώστας 154, 442  
 Βογιά, Ισμήνη 376  
 Βόδενα, Ανθή 168  
 Βοδούρογλου, Κυριάκος 191, 192  
 Βονασέρας, Ευτύχιος 78  
 Βουλγαρίδης, Δημ. 200  
 Βουτεκάκης, Δημήτριος 108  
 Βουτσινάς, Κωνσταντίνος 125  
 Βουτυράς, Δημοσθένης 80  
 Βραχνού, Μαρία 50  
 Βροχίδης, Ν. 208, 319, 326  
 Βώκος, Γεράσιμος 80  
 Γαβαλάς, Αθανάσιος 299

- Γαβριηλίδης, Αντώνιος 38, 192, 197, 442
- Γαβριηλίδης, Γ. 372
- Γαβριηλίδης, Γαβριήλ 233, 442
- Γαβριηλίδης, Μιχ. 273
- Γαβριηλίδης, Περικλής 57
- Γαϊτανάκη, Νίτσα 299
- Γαϊτάνος, Μάνος 175, 229, 235, 236, 443
- Γενίτσαρης, Μιχάλης 431, 443
- Γεννάδης, Γεώργιος 39
- Γεωργάκαλος, Νάσος 92, 324, 375, 403, 404, 433
- Γεωργαλαδάκη, Κυριακή 189, 190, 443
- Γεωργιάδη, Κωνσταντίνα 23, 25, 450, 454
- Γεωργιάδης, Α. 210, 227
- Γεωργιάδης, Κ. 246
- Γιαγκόρ, Οχανά 163
- Γιαμάκης, Γεώργιος [Βάρδας, Ζωρζέτος] 56, 455
- Γιαμαλίδης, Αλέξ. 200
- Γιάνγκ, Λωρέττα [Young, Loretta] 341
- Γιαννακοπούλου, Μαρία 179, 296
- Γιαννίδης, Αντώνης 46, 182
- Γιαννούλης, Νίκος 173
- Γιατρά, Μαίρη 179, 180, 182, 183, 296
- Γιολδάσης, Δημήτρης 253
- Γιουβανώφ 163
- Γιοφύλλης, Φώτης 402
- Γκαλέκας, Δημήτριος 108
- Γκάρμπο, Γκρέτα [Garbo, Greta] 350
- Γκέημπλ, Κλαρκ [Gable, Clark] 350
- Γκιζελή, Βίκα 60, 104, 119, 443
- Γκίνος, Ανδρ. 236
- Γκιουζέπε, Κούλα 57
- Γκόγκολ, Νικολάι 165, 405
- Γκολντόνι, Κάρλο [Goldoni, Carlo] 268
- Γκραντ, Κάρυ [Grant, Cary] 348
- Γκριλπάρτσερ, Φραντς [Grillparzer, Franz] 250
- Γληνός, Γιώργος 50, 51, 57, 63
- Γλυκοφρύδης, Παναγιώτης 368
- Γλυτζουρής, Αντώνης 89, 101, 123, 163, 443, 450
- Γραβιάς, Θ. 404
- Γραικού[σης], Φωφώ 176
- Γρηγορίου, Χρύσα 168
- Δαμάσκου, Δανάη [Ξένη;] 92, 129, 131
- Δανιήλ, Μαρία 406
- Δάφνης, Στέφανος 405
- Δεβάρης, Διονύσιος 135, 225, 424, 427, 431
- Δεβένακας, Τάσος 207
- Δεδούσαρος 84
- Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα 24, 108,

- 196, 202, 443, 444
- Δεληκατερίνης, Ιωάννης 43
- Δέλιος, Ηλίας 299
- Δενδράκης, Σ. 200
- Δεπάστας, Πανταζής 36
- Δεπάστας, Τίμος 265
- Δημητρακόπουλος, Πολύβιος 132
- Δημητρακόπουλος, Σπυρίδων 48, 63
- Δημητρακοπούλου, Μαρία 48, 63
- Δημητρίου, Σούλα 179, 296
- Δημόπουλος, Αθ. 194
- Διονυσιάδης, Διονύσιος 81, 82, 83, 91, 92, 118, 168, 199, 278, 306
- Δισλούδης, Κώστας 177
- Δόξα, Μπέμπα 82, 186, 294, 313
- Δόξα, Χρυσούλα 82, 84, 91, 125, 173
- Δόξας, Ανέστης 82, 84, 92, 292, 294, 299
- Δρακάκης, Γεώργιος 82
- Δρόσος, Ιωάννης 265
- Δρόσου, Ανθή 82, 87, 91, 168, 276
- Έγγερθ, Μάρθα  
[Eggerth, Mártha] 341, 345
- Ελευθεριάδου, Μαίρη 69
- Εμπεγιάν, Ασαντούρ 147
- Ενεπεκίδης, Χρόνης 55, 139, 142, 143, 151, 313, 315, 380, 392, 397, 398, 399, 410, 425, 433
- Έντο, Νέλσον [Eddy, Nelson] 344
- Έξαρχος, Θεόδωρος 46, 61, 68, 112, 117, 125, 146, 168, 266, 280, 297, 300, 445
- Εξερτζόγλου, Χάρης 106, 383, 441, 445
- Εσπόζιτο, Τζόνης 137
- Ευθυμίου, Νίκος 179, 182, 183, 296, 309
- Ζάκκας, Αλέκος 147
- Ζάμπου, Άρτεμις 82
- Ζαννίνο [Γιάννης Παπαδόπουλος] 146, 155, 159, 174, 175, 176, 217, 233, 256, 266, 369, 370, 427, 445
- Ζαφειρόπουλος, Ιωάννης 58, 63, 68, 69
- Ζάχος, Θάνος 82, 139, 162, 265, 273, 280, 282
- Ζέρβας, Αθανάσιος 84, 243
- Ζολά, Αμιίλιος [Zola, Émile] 273
- Ζούντερμαν, Χέρμαν  
[Sudermann, Hermann] 265
- Ηλιάδης, Βασίλης 102
- Ησαΐας, Ξενοφών 33
- Θεοδοσίου, Νίκος 189, 216, 319, 391, 445
- Θεοδοσόπουλος, Τ. 165, 407, 408
- Θεοδωρίδου, Αλίχη 102, 286
- Θεοδώρου, Ηλίας 168



- Θεοφανίδης, Κώστας 151, 424, 425
- Θεοφύλακτος, Κωνσταντίνος 38, 39, 40
- Θηβαίος, Νίκος 294, 299
- Θηβαίου, Μαρία 299
- Θισβίος, Γιώργος 273
- Ιακωβίδης, Μιχάλης 209
- Ιακωβίδης, Μίχης 57
- Ιατρίδης, Γιάννης 139, 148, 150
- Ιατρίδου, Σωτηρία 372
- Ιορδανίδης, Κωνσταντίνος 210
- Ισιγώνης ή Ισογώνης, Γιάννης 173
- Ίψεν, Χένρικ  
[Ibsen, Henrik] 34, 78
- Ιωαννίδης, Τηλέμαχος 44
- Ιωαννίδου, Κική 125
- Ιωάννου, Π. 279
- Καβαφάκης, Λέανδρος 140, 141, 146, 272
- Κάγκνεϋ, Τζέημς [Cagney, James] 341, 345, 352
- Καζάζογλου, Ευθαλία 43
- Καζούρη, Ουρανία 82
- Καλλέγιας, Βίκτωρ 49
- Καλλινέα, Αλεξάνδρα 57, 63, 66, 126
- Καλογιούς, Γ. 168, 169, 216
- Καλουτά, Μαρίνα 65
- Καλουτάς, Στέφανος 65
- Καμενίδης, Θόδωρος 284
- Καμουράς, Λάζαρος 214
- Καμπάνης, Φάνης 179, 180
- Κανδυλάκη, Μαίρη 126
- Κανέλλος 84, 89, 306
- Καντώνης, Ιάκωβος 168
- Καπάνταης, Μανώλης 24, 147, 193, 446
- Καπλαντζή 69
- Καποτοπούτου, Λίλα 131
- Καραβίας, Ορφέας 108
- Καραγάτσης, Μ. 107, 446
- Καράκαλος, Ιωάννης 63
- Καρακάλου, Χρυσάνθη 63
- Καρακάσης, Λαίλιος 49, 64, 65, 139, 261, 272, 280, 281, 282
- Καρακατσούλη, Άννα 107, 446
- Καράλη, Πολ. 125
- Καράλης, Δημ. 125
- Καραμπέτ 115
- Καρανικόλας 147
- Καρδοβίλλης, Νικόλαος 36, 63
- Καρζής, Λίνος 179, 180
- Καρλώφ, Μπόρις  
[Karloff, Boris] 348
- Καρολίδης, Γιάννης 58, 63, 68, 69, 70, 127, 288
- Καρολίδου, Ευαγγελία 58
- Καρρά, Κατερίνα 285, 446
- Καστριώτης Γ. 299
- Κατηφόρης, Π. 154

- Κατράκης, Δημ. 172
- Κατσέλης, Πέλος 57
- Καψής, Παντελής 119, 155, 413, 424
- Κέλλερ, Ειρήνη 127, 170, 173
- Κέλλερ, Χρύσα 159, 170, 173, 292, 294
- Κεπουρά, Ζαν [Kierura, Jan] 344
- Κεφαλόπουλος, Θεόδωρος 58, 92, 131, 173, 179, 183, 294
- Κιάφας, Κ. 217, 231
- Κιεπούρα, Ζακ 224
- Κιρκοριάν, Κερκόρ 116
- Κιτροέφ, Αλέξανδρος 27
- Κιτρομηλίδης, Πασχάλης 38, 192, 193, 447
- Κλέωπας, Σταύρος, 159, 168, 170, 173
- Κλημανιώτης, Παντελής 63
- Κοκκόλα, Φρόσω 57
- Κόκκος, Νικ. 38, 40, 82
- Κοκρίδης 278
- Κολμπέρ, Κλωντέτ [Colbert, Claudette] 34, 350
- Κόμης, Μιχαήλ 231
- Κονταξή, Αγλαΐα 299
- Κονταξής, Αναστάσιος 299
- Κοντογιάννης 268, 311
- Κοντολέοντος, Μάρθα 58, 122, 127, 167, 168, 288
- Κοντολέοντος, Μίρκα 58, 122
- Κοντολέων, Αλέξανδρος 58, 122, 125, 127, 288, 292, 294
- Κοντομάρκος, Γιώργης 315
- Κοπακάκης, Νικόλαος 265
- Κορέν, Βέρα [Korène, Véra] 341
- Κορολής ή Καρολής, Κυρ. 214
- Κορωναίος, Γ. 172
- Κορωναίου, Αλεξάνδρα 396, 448
- Κορωνάκος 325
- Κοσμής, Άγγελος 111, 154, 429, 448
- Κοτζιάς, Κώστας 402, 403
- Κοτοπούλη, Μαρίκα 46, 78, 79, 89, 180, 182, 252, 255, 314, 352
- Κοτοπούλης, Δημήτριος 82
- Κούγκαν, Τζάκυ [Coogan, Jackie] 317
- Κουκουτσάκης, Σταύρος 280
- Κουμαριώτης, Ευάγγελος 168, 175
- Κουμαριώτου, Τασία 92, 168, 179
- Κούμπαρης, Θεόδωρος 117
- Κουν, Κάρολος 135, 165, 180, 405
- Κουνελάκης, Μιχάλης 46, 81, 89, 179, 180, 243, 268
- Κούπερ, Γκάρυ [Cooper, Gary] 341, 348
- Κούρμη, Μαρία 139, 140, 141, 272, 273
- Κουρμούλακης, Κώστας 23, 242, 281
- Κουρούκλης, Σ. 62
- Κουρουπού, Ματούλα 29, 43, 366, 448

- Κούρτοβικ, Δημοσθένης 106, 448  
 Κουσουρής, Δημήτρης 104, 448  
 Κουταλιανός, Παναγής 157  
 Κουτελάκης, Χάρης 122, 157, 172,  
 175, 214, 215, 365, 366, 448  
 Κουτσολιάκος, Ν. 80  
 Κουτσουλέντης, Κ. 218  
 Κουτσούρης, Γεώργιος 84  
 Κοφινά, Καίτη 67  
 Κοφινιώτης, Μιχάλης 255, 448  
 Κραίμερ, Ε. 142, 198  
 Κρεβατά, Μαρίκα 139, 272, 370  
 Κρεββατά, Σοφία 63  
 Κρομμύδας, Κώστας 324, 395,  
 396, 448  
 Κρώφορντ, Τζοάν  
 [Crawford, Joan] 341  
 Κτενίδης, Φίλων 38, 39, 448  
 Κυβέλη, βλ. Αδριανού, Κυβέλη  
 Κυραμαργιού, Ελένη 19, 24, 105,  
 154, 156, 167, 365, 385, 387,  
 394, 431, 448  
 Κυριακίδου, Σάσα 168  
 Κυριακόπουλος, Εμμανουήλ 200  
 Κυριακός, Αριστείδης 265  
 Κυριακός, Πέτρος 139, 253, 272,  
 369, 370  
 Κωνσταντινίδου, Κατίνα 63  
 Κωνσταντίνου, Μιχαήλ 273  
 Κωσταντάρας, Λάμπρος 370  
 Κωστής, Κώστας 30, 448
- Λ'Ερμπιέ, Μαρσέλ  
 [L'Herbier, Marcel] 343, 352  
 Λαμούρ, Ντόροθυ [Lamour,  
 Dorothy] 341, 343, 414  
 Λαμπάκη, Κούλα 158, 159, 170  
 Λαμπάκης 159  
 Λαμπρόπουλος, Χ. 406  
 Λαμφίδης, Γ. 43, 449  
 Λαμφίδης, Οδυσσέας 449  
 Λεάντερ, Τσάρα [Leander, Zarah]  
 282, 341, 372  
 Λεβάντας, Χρήστος 182, 199, 449  
 Λεβεντόπουλος, Γιάννης 58, 112,  
 288, 292  
 Λεβίδης 279  
 Λειβαδάς, Κ. 69  
 Λεμός, Αδαμάντιος 88, 177, 178,  
 179, 180, 181, 182, 183, 239,  
 243, 245, 246, 252, 253, 269,  
 274, 291, 293, 300, 302, 309,  
 315, 316, 410, 419, 449  
 Λεοντίδου, Λίλα 15, 83, 100, 102,  
 184, 241, 368, 377, 415, 449  
 Λεχάρ, Φραντς [Lehar, Franz] 134  
 Λιάτσος, Δημήτρης 114, 116, 117,  
 118, 122, 128, 143, 389, 449  
 Λιούμπιτς, Ερνστ [Lubitsch, Ernst]  
 317  
 Λογοθετίδης, Βασίλης 46, 255  
 Λόρελ, Σταν [Laurel, Stan] 344  
 Λουϊβήν 115  
 Λυμπεριάδης, Λ. 182

- Λύρας, Μάρκος 175  
 Λώρης, Νίκος 58, 63, 112, 133,  
 280, 281, 282, 292
- Μά[μ]μας, Νικόλαος 230  
 Μαγκανάρης, Απόστολος 282  
 Μαγκλής, Απόλλων 226, 332, 335  
 Μακ Ντόναλντ, Ζανέτ  
 [MacDonald, Jeanette] 341  
 Μακέδος, Ανδρέας 242, 253, 286  
 Μακρής, Γ. 146, 372  
 Μακρής, Ν. 38  
 Μακρίδης, Λ. 155  
 Μαλακάση, Φωφώ 131  
 Μαμουνάς Παναγ. 299  
 Μάναλης, Παντελής 147, 386, 428,  
 450  
 Μανέλλης, Ι. 131  
 Μάνεσης, Κ. 278  
 Μάνος, Β. 86  
 Μανούσκος, Μιχαήλ 174, 185, 401  
 Μάντης 172  
 Μανώλαρος 84  
 Μαράκης, Νίκος 93, 94, 164, 164,  
 171, 181, 182, 185, 186, 222,  
 252, 275, 371, 372, 403, 404  
 Μαργαρίτα 115  
 Μαργουλής, Ιωσήφ 198  
 Μαρινάκης, Γιάννης 179, 296  
 Μαρχεζίνης, Σπύρος 204  
 Μαρσέλλος, Δ. Γ. 35  
 Μαρσέλλου, Βασιλεία 157  
 Μαρσέλλου, Μαρίκα 68  
 Μαρσέλλος, Στυλιανός 68  
 Μαρτς, Φρήντιχ  
 [March, Fredic] 341  
 Μαστίδης, Ι. Α. 117, 120, 266, 424  
 Μάστορας, Μιχάλης 179  
 Ματθαίος, Νίκος 57  
 Μαυρέας, Κυριάκος 69  
 Μαυρογένη, Μαρία 172, 450  
 Μαυρογορδάτος, Γιώργος 18, 104,  
 140, 241, 364, 377, 378, 416,  
 418, 427, 450  
 Μαυροδημάκης, Ευάγγελος 198  
 Μαυρομούστακος, Πλάτωνα 24,  
 61, 180  
 Μαυροφρύδης, Βασίλης 283  
 Μεγαλοκονόμος, Μανώλης 67, 450  
 Μεγερχόλντ, Βζέβολοντ 18  
 Μελάς, Σπύρος 80, 122, 268, 389  
 Μέλιος, Νίκος 19, 184, 451  
 Μέρτικα, Ελένη 58  
 Μέρτικα, Έλλη 57, 62, 64, 126,  
 307  
 Μέρτικα, Ουρανία 121, 315  
 Μέρτικας, Γιάννης 126  
 Μέρτικας, Ζαχαρίας 49, 58, 60,  
 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68,  
 69, 70, 71, 72, 73, 112, 117,  
 118, 121, 122, 124, 125, 126,  
 127, 128, 129, 130, 131, 132,  
 133, 141, 142, 143, 144, 152,  
 171, 172, 173, 183, 186, 189,

- 208, 218, 243, 247, 248, 249,  
261, 262, 264, 266, 267, 272,  
280, 281, 286, 288, 292, 294,  
306, 307, 315, 384, 415, 430,  
455
- Μέρφη, Τ. 69
- Μεσολογγίτης, Βασίλης 59, 88, 94,  
450
- Μεταξάς, Θάνος Ν. 184, 256
- Μεταξάς, Ιωάννης 156, 291, 390,  
393, 402
- Μιζραχί, Τογκό 320, 321
- Μιξ, Τομ [Mix, Tom] 344, 348
- Μιούνι, Πωλ [Muni, Paul] 341,  
345, 346, 348
- Μιχαηλίδης, Σίμος 55, 113, 119,  
121, 136, 138, 209, 244, 256,  
322, 324, 364, 369, 430, 451
- Μιχελή, Λίζα 103, 451
- Μιχράν 115, 136
- Μολιέρος [Molière] 44
- Μόλλας, Αντώνης 148, 150
- Μονδέλ[λ]ος, Μήτσος 91, 173, 280,  
294
- Μοντανάρης, Ιάκωβος 282
- Μοριάνωφ, Α. 56
- Μόσχοβας, Κωνσταντίνος 57, 63,  
69
- Μουνέ-Σουλύ, Ζαν  
[Mounet-Sully, Jean] 311
- Μούντανος, Αλ. 200, 316
- Μουρατίδης, Ερμής 38, 43, 191,  
192, 193, 451
- Μπαί[η]κερ, Ζοζεφίν  
[Baker, Josephine] 136
- Μπαλαδήμας, Κώστας 179
- Μπαλτά, Ευαγγελία 29, 30, 43,  
366, 383, 448, 451
- Μπαμπούκ 115
- Μπαρκουϊλλέρο, Βίλλυ 67
- Μπαρμπατσέας 377
- Μπάρυμορ, Λάιονελ  
[Barrymore, Lionel] 341
- Μπαστιάς, Κωστής 107
- Μπαστιέ, Νόρα 57
- Μπάτης, Γιώργος 430
- Μπαφούνη, Ευαγγελία 19, 23,  
184, 451
- Μπέζος, Κώστας 282
- Μπεκές, Όμηρος 46
- Μπελαβίλας, Νίκος 19, 24, 30, 80,  
83, 92, 103, 105, 117, 118,  
137, 154, 155, 167, 408, 451
- Μπερνάρ, Σάρα  
[Bernhardt, Sarah] 82
- Μπερνστάιν, Ανρί  
[Bernstein, Henri] 273
- Μπιζέ, Ζωρζ [Bizet, Georges] 283
- Μπίνη, Γκόλφω 92, 179, 292, 294,  
295, 299
- Μπισσόν, Αλεξάντρο  
[Bisson, Alexandre] 185
- Μπόγκαρτ, Χάμφρεϋ [Bogart,  
Humphrey] 341, 345, 352
- Μπόργης, Δημήτρης 388, 396

- Μποδούρογλου, Κυριάκος Ι. 197  
 Μποζατζίδης, Γ. 206, 225, 326,  
 335  
 Μπουαγιέ, Σαρλ [Boyer, Charles]  
 341  
 Μπουκουβάλας, Γ. Α. 127, 256,  
 364, 367, 377, 379, 398, 404,  
 417  
 Μπουραντάνης, Βασ. 299  
 Μπουρνάς, Κώστας 137, 452  
 Μπουρντιέ, Πιερ  
 [Bourdieu, Pierre] 307, 413  
 Μπρεντ, Γζωρτζ  
 [Brent, George] 341  
 Μπρεντάνου, Κατερίνα 77, 78,  
 82, 84, 86, 87, 168, 199, 266,  
 306, 311, 441, 452  
 Μπρεχτ, Μπέρτολτ  
 [Brecht, Bertolt] 18  
 Μπριλλάντη, Ζαζά 57, 63, 139,  
 143, 273  
 Μπωρ, Χάρρυ [Baur, Harry] 341,  
 350  
 Μυλωνάς, Λουκάς 266  
 Μυράτ, Μήτσος 57, 397  
 Μυρίδης, Χρ. 38, 40, 452  
 Μώμος, Τάκης [= Αργυρόπουλος,  
 Δημήτριος] 368  
 Μώρος 84, 92  
 Νέγκρι, Πόλα [Negri, Pola] 281,  
 318  
 Νέζερ, Θεμιστοκλής 39, 63, 139,  
 243, 255, 272, 452  
 Νέζερ, Κατίνα 66, 112  
 Νέζερ, Μαρίκα 66, 112, 452  
 Νέρη, Σοφία 48, 63  
 Νικήτας, Ζαφείρης 108  
 Νικολαΐδης, Κυριάκος 24, 212,  
 288  
 Νικολαΐδης, Μελής 182  
 Νικολαΐδης, Σταύρος 121, 296  
 Νικολαΐδης, Στέφανος 388  
 Νικολαΐδου, Β., 69  
 Νικολαΐεφ, Ιβάν 168  
 Νικολόπουλος, Γ. 168  
 Νοβέλλι, Αουγκούστο  
 [Novelli, Augusto] 265  
 Νούρος, Κώστας 136, 432  
 Νταριέ, Ντανιέλ  
 [Darrieux, Danielle] 341  
 Ντε Κυρέλ, Φρανσουά  
 [De Curel, François] 389  
 Ντε Χάβιλαντ, Ολίβια [De Havil-  
 land, Olivia] 341, 346  
 Ντέιβις, Μπέτι [Davis, Bette] 341  
 Ντεκουρσέλ, Πιερ  
 [Decourcelle, Pierre] 292  
 Ντεροζέ, Ελένη 372  
 Ντόλης, Π. 131  
 Ντομπροκόφσκι, Τζεραλετάν 116  
 Ντούγκας, Πέτρος 179, 182  
 Ντρούλης, Ντόριαν 163  
 Νυμφόπουλος, Μιλτιάδης 42, 43,  
 452

- Ξανθάκη, Ειμαρμένη 57
- Ξενίτας, Ξένος 193
- Ξενόπουλος, Γρηγόριος 106, 107,  
389, 405, 452
- Ξένος, Ελ. 125, 168
- Ξυνός Παναγιώτης 299
- Ο' Μπράιαν, Πατ  
[O'Brien, Pat] 345
- Ο' Σάλλιβαν, Μωρήν  
[O'Sullivan, Maureen] 341
- Οικονόμου, Πιπίτσα 283
- Ονέ, Ζωρζ [Ohnet, Georges] 264
- Ουγκώ, Βικτώρ [Hugo, Victor] 354
- Ουράνης, Κώστας 377, 446
- Παγιουμτζής, Στράτος 283
- Παγώνης, Στυλιανός 132, 142, 144,  
246, 247, 248
- Παλαιολόγος, Μάριος 57, 59
- Παλαίστη, Μαρίκα 268
- Παλατζιάν, Αρτίν 117, 177, 233
- Παλληκαρόπουλος, Διονύσης 258,  
294
- Παμπστ, Γκέοργκ  
[Pabst, Georg] 353
- Παναγιωτοπούλου, Σεβασμία 58,  
91, 170, 173, 268, 283, 294
- Παναγόπουλος, Παναγιώτης 84,  
169, 170, 185, 251, 282, 283,  
292
- Πανάγος, Χρήστος 80, 452
- Πανανός, Καλλιάρχης 279, 423
- Παντόπουλος, Σπ. 82, 129, 168
- Πάουερ, Τάϊρόν  
[Power, Tyrone] 341, 348
- Παπαγεωργίου, Κώστας 140, 151,  
272, 446
- Παπαγιαννοπούλου, Ευτυχία 179,  
294, 296
- Παπαγρηγοριάδης 210
- Παπαδημητρίου, Έλλη 60, 453
- Παπαδόπουλος, Γιάννης, βλ.  
Ζαννίνο
- Παπαδόπουλος, Δ. 389
- Παπαδόπουλος, Θεόφιλος 59
- Παπαδόπουλος, Σάββας 216, 384,  
387, 390, 424
- Παπαδόπουλος, Σύλβιος 49, 61,  
65, 261, 452
- Παπαδοπούλου, Αρχοντία 58, 122,  
141, 151, 452, 453
- Παπαδοπούλου, Μαίρη 299
- Παπαζαφειροπούλου, Λευκή 57,  
142
- Παπαζαφειροπούλου, Μαρία 63,  
142, 294
- Παπαζαφειροπούλου, Νίνα 57, 142
- Παπάζογλου, Αγγέλα 113, 117,  
122, 189, 210, 453
- Παπάζογλου, Βαγγέλης 137, 452
- Παπάζογλου, Κωνσταντίνος 192,  
197
- Παπαθανασοπούλου, Κυριακή 19,



- 24, 111, 377, 385, 386, 387,  
390, 416, 450, 453
- Παπαϊωάννου, Γιάννης 79, 254
- Παπαϊωάννου, Σπύρος 442
- Παπακυριακός, Γ. 62
- Παπακυριακού, Άννα 126
- Παπαμιχαλόπουλος, Κωνσταντίνος  
38, 39, 43, 453
- Παπαστεφανάκη, Λήδα 80, 86,  
222, 256, 427, 453
- Παπαστράτης, Προκόπης 393, 453
- Παρασκευόπουλος, Νικόλαος 38
- Παρασκευοπούλου, Ευαγγελία 63,  
82
- Παρίδης, Αρ[ιστόδημος] 69
- Παρίδου-Τσάμη, Ελένη 69
- Πασχαλίδου, Ρένα [= Χανούμ,  
Ρενέ] 173
- Παυλάτος 39
- Παυλοπούλου, Δανάη 147, 299
- Παύλος [Μασίστας] 79
- Περαντζής-Λώρης, Νίκος, βλ.  
Λώρης, Νίκος
- Περδίκης, [Νίκος;] 112
- Περεσιάδης, Σπυρίδων 392
- Περιστέρης, Σπύρος 283
- Περπινιάδης, Στελλάκης 283
- Περπιρελιάν 116
- Πετράκης, Γιώργος 125, 170, 185,  
271, 278, 293
- Πετράκος, Σ. 234
- Πέτροβιτς 163
- Πετρόπουλος, Χαρίλαος 137
- Πετροπούλου, Ιωάννα 23, 44, 60,  
191, 256, 423, 453, 454
- Πιαλόγλου, Απόστολος 38
- Πιζάνιας, Πέτρος 31, 241, 242,  
256, 366, 367, 415, 417, 454
- Πίκφορντ, Μαίρη  
[Pickford, Mary] 202, 317
- Πισκάτορ, Έρβιν  
[Piscator, Erwin] 18
- Πιττακής, Στίλπων 381
- Πλατή, Γκόλφω, βλ. Μπίνη,  
Γκόλφω
- Πλατής, Νικήτας 152, 292, 294,  
299, 313
- Πόγγης, Ερμής 279
- Πολίτας, Κωνσταντίνος 168
- Πολίτης, Κοσμάς 37, 454
- Πολίτης, Νικόλαος 426
- Πόνκης, Ερμής, βλ. Πόγγης, Ερμής
- Ποταμιάνος, Νίκος 15, 88, 99, 415,  
416, 454
- Πουλίδης, Πέτρος 328
- Πράτσια, Κούλα 165
- Πρινέας, Ιωάννης 285
- Προβελέγγιος, Άγγελος 57, 142,  
168, 272, 273, 279, 299, 300,  
388
- Προβελέγγιος, Άλκης 57, 127, 142,  
272, 273, 279, 288, 300
- Προβελέγγιος, Κωνσταντίνος 48,  
57, 62, 91, 139, 140, 142, 168

- Προβελέγγιου, Αγλαΐα 57, 91, 139, 140, 168
- Πύρπασος, Χρήστος 146, 162, 163, 182, 273
- Ραμανιάλης 226
- Ραμασώφ, Σ. 173, 273
- Ράτζιο, Αιμίλιος [Raggio, Emile] 198, 199, 226, 232
- Ραυτόπουλος, Κεϊμης [Ιωακείμ] 46
- Ραυτοπούλου, Μαρίκα 46
- Ρέντζος, Δημ. 131
- Ρέντζου, Ε. 131
- Ρεσκαζάτ 114
- Ρέυ Οβίντ Χωλ [Ray Ovid Hall] 331
- Ρηγόπουλος, Κρ. 279
- Ρίτσος, Γιάννης 182
- Ροδάς, Μιχαήλ 256, 429
- Ρομάνς, Βιβιάν [Romance, Viviane] 341
- Ροντήρης, Δημήτρης 88, 455
- Ρότζερς, Τζίντζερ [Rogers, Ginger] 341, 344
- Ρουκουινιώτης, Σωτήρης 292, 299
- Ρούσσο, [Μελέτης] 176
- Ρούσσο, Μύρων 292
- Ρούσσο, Παντελής 82, 168
- Ρούσσο, Νίτσα 82, 173, 292
- Ρωμαίου 176
- Σαγιώρ, Κωνσταντίνος 57
- Σαίξπηρ, Γουίλλιαμ 272, 343
- Σακελλαρίδης, Θεόφραστος 318
- Σαλούστρος, Σ. 39
- Σαμαρτζής, Φώτης 79
- Σαμουράκης, Βασίλης 294
- Σάνδη, Ασπασία 57, 69, 91, 112, 264
- Σάνδης, Αντώνης 59, 64, 69, 92, 112, 131, 179, 261, 267, 268, 297, 388
- Σανταίος, Σ. 56, 455
- Σαραντίδης, Γιαννούλης 46
- Σαράφης, Αθ. 163, 310
- Σειραγάκης, Μανώλης 56, 108, 455
- Σεμερτζίδης 430
- Σέρβος, Δημήτρης 93, 258, 455
- Σέρβου, Μαριέττα 198, 455
- Σερπιέρης, Α. 234
- Σημηριώτη, Αθηνά 59, 112, 125, 131, 133, 271, 278, 285, 286, 292, 296
- Σημηριώτη, Ανθή 125
- Σημηριώτη, Φανή 59, 112
- Σημηριώτης, Δημήτρης 59, 112, 294, 388
- Σημηριώτης, Ιωάννης 59, 112, 125, 131, 133, 271, 278, 286, 296
- Σιδέρης, Γιάννης 38, 45, 46, 49, 61, 99, 177, 178, 182, 243, 257, 284, 310, 455

- Σίλερ, Φρήντριχ  
[Schiller, Friedrich] 174
- Σκανδάλης, Αλέξανδρος 189
- Σκλάβος, Λευτέρης 189, 190, 216,  
318
- Σκούρας, Δ. 333
- Σκουτέρης, Σώτος 140
- Σολομωνίδης, Ηλίας 209, 226,  
227, 245
- Σολομωνίδης, Κυριάκος 209, 226,  
227, 245 ό.π.
- Σολομωνίδης, Χρήστος 36, 37, 48,  
50, 61, 62, 63, 65, 66, 72,  
130, 144, 247, 280, 281, 455
- Σουλίδης, Κωνσταντίνος 198
- Σοφιάδου, Τιτίκα 82, 168, 175,  
179, 294
- Σοφριανός, Αριστόδημος 383
- Σοφοκλής 44, 391
- Σπαθάρης, Σωτήρης 137, 148, 150,  
253, 255, 455
- Σπάθης, Δημήτρης 107, 456
- Σπεράντζα, Σόνια 299
- Σπυρίδης, Τηλ. 198
- Σταθόπουλος, Τιμολέων 265
- Σταθόπουλος, Φάνης 69, 176
- Σταματοπούλου-Βασιλάκου,  
Χρυσόθεμις 29, 34, 47, 49,  
59, 450
- Σταμέλος, Στάμος 198
- Στάνγουϋκ, Μπάρμπαρα  
[Stanwyck, Barbara] 341
- Στανισλάβσκυ, Κωνσταντίν 294
- Σταυρόφσκυ 163
- Στεν, Άννα [Sten, Anna] 341
- Στεργιανοπούλου, Ριρή 68
- Στεφανίδης, Σ. 331
- Στεφανοπούλου, Μαρία 104, 442,  
443, 454, 455, 456, 457
- Στεφάνου, Βασιλεία 65, 82
- Στρατή, Πέρσα [Περσεφόνη] 125
- Στρατήγης, Γεώργιος 80
- Στρατηγός, Βασίλης 57
- Στρατηγού, Αμαλία 57
- Στρατής, Ανδρέας 125
- Στρίγκος, Γ. Κ. 79
- Στυλιανόπουλος, Γιάννης 57, 63
- Συναδινός, Γ. 199, 216
- Συριώτης, Ν. 108
- Συρμαλάκης, Γεώργιος 144
- Συρράκος, Δημήτριος 69
- Συρράκος, Νίκος 292
- Συρράκου, Ιωάννα 69
- Σφακιανός, Ευάγγελος 226
- Σώκος, Γεώργιος 107
- Σωτηρίου, Διδώ 190, 456
- Σωτήρχου, Παναγιώτα 24, 107,  
456
- Ταβουλάρης, Διονύσιος 38, 77, 82
- Τεγόπουλος, Στέργιος 405, 406
- Τέηλορ, Ρόμπερ  
[Taylor, Robert] 341

- Τεμπλ, Σίρλεϋ [Fairbanks, Douglas] 202, 352  
 [Temple, Shirley] 341, 343
- Τζαβαριάν 189
- Τζιινόλης, Αντώνης 57, 63, 294
- Τζόουνς, Μπακ [Jones, Buck] 344
- Τζωαννοπούλου, Αικατερίνη 45
- Τόλιας 177
- Τολστόι, Λέο 343
- Τον, Φρανσότ [Tone, Franchot] 341
- Τοπαλιάν 117
- Τούντας, Παναγιώτης 283
- Τρέισυ, Σπένσερ [Tracy, Spencer] 341
- Τριφύλλης, Δρόσος 94
- Τσακιρίδης, Θεμ. 139, 207, 208, 209, 214, 215, 400, 419
- Τσάκωνας, Ιωάννης 146
- Τσάπλιν, Τσάρλι [Chaplin, Charlie] 319, 343
- Τσαρόπουλος, Παύλος 117, 122, 137, 457
- Τσαρούχης, Γιάννης 88, 89, 135, 165, 182, 455, 457
- Τσεκμετζόγλου 315, 316
- Τσιφόρος, Νίκος 278
- Τσοκόπουλος, Γεώργιος 43, 457
- Τσολάνης, Παν. 127, 209, 226, 419
- Τσουχατζιάν, Διχράν 66, 72, 297
- Τσόχας 82, 91, 92, 210, 226
- Φαίριμπανκς, Ντάγκλας [Fairbanks, Douglas] 202, 352
- Φασουράκης, Η. 406
- Φέξης, Γεώργιος 287
- Φέρμας, Νίκος 162
- Φερναντέλ [Fernandel] 344
- Φίλανδρος, Κωνσταντίνος 404
- Φίνος, Φιλοποίμην 337
- Φιντάνη, Λολότα 179
- Φιντικόγλου, Νίτσα 181, 410
- Φλυνν, Έρρολ [Flynn, Errol] 341, 346
- Φλώρος, Παύλος 382
- Φόντα, Χένρυ [Fonda, Henry] 348
- Φονταίν, Τζοάν [Fontaine, Joan] 348
- Φορστ, Βίλλυ [Forst, Willi] 318
- Φος, Ριχάρδος [Voss, Richard] 388
- Φούλμαν, Άννα 299
- Φραγκιάς, Α. 165, 407, 408
- Φραγκόπουλος, Μάνος 63
- Φρανσέν, Βικτόρ [Francen, Victor] 341, 343
- Φράνσις, Κέη [Francis, Kay] 341
- Φριτς, Βίλλυ [Fritsch, Willy] 224
- Φρόελιχ, Καρλ [Froelich, Carl] 372
- Φύριος, Γιάννης 179
- Φυρστ, Εδμόνδος 78
- Φωσκόλου, Αμάντα 122, 157, 172, 175, 215, 366, 448
- Φωτιάδης, Αλέκος 198

- Φωτόπουλος, Μίμης 101, 243, 268,  
300, 311, 321, 457
- Χαλκιόπουλος, Γιάννης 131, 173
- Χαλκιοπούλου, Μήτσα 131
- Χαλκούνης, Ζαχ. 168
- Χαλκούση, Ελένη 46, 102, 457
- Χαλκούσης, Γιάννης 46
- Χανούμ, Ρενέ βλ.  
Πασχαλίδου Ρένα
- Χαντά, Ηρώ 146
- Χάρβει, Λίλιαν  
[Harvey, Lilian] 224
- Χαριδημος, Χρήστος 74, 84, 85,  
148, 149, 150, 457
- Χάρλοου, Τζην [Harlow, Jean] 350
- Χάρντν, Όλιβερ  
[Hardy, Oliver] 341, 344
- Χατζηαποστόλου, Νίκος 368
- Χατζηδήμος, Σωκράτης 216, 231
- Χατζηευσταθίου, Δ. 210
- Χατζηπανταζής, Θόδωρος 29, 31,  
33, 34, 35, 38, 47, 78, 117,  
294, 426, 457, 458
- Χατζηχρήστος, Απόστολος 283
- Χατζίνης, Νίκος 182
- Χελμ, Μπριγκίτε  
[Helm, Brigitte] 353
- Χέλμης, Γεώργιος 253, 286
- Χορν, Παντελής 268
- Χοτζάκογλου, Ανθή 177
- Χρέλιας, Λουκάς 176, 276, 458
- Χριστοδούλου, Γιώργος 172
- Χριστοφορίδης, Γεώργιος 91
- Χριστοφορίδης, Περικλής 38, 40
- Χριστοφορίδου, Αθηνά 91
- Χρυσοστομίδης, Αλέκος 56, 62,  
64, 85, 88, 89, 97, 158, 159,  
168, 169, 170, 171, 172, 173,  
174, 175, 175, 178, 185, 203,  
231, 233, 243, 244, 245, 251,  
253, 258, 266, 283, 292, 293,  
298, 314, 445, 458
- Χρυσοστομίδης, Αριστείδης 299
- Χρυσοστομίδης, Στέφανος 69, 87,  
88, 89, 90, 91, 92, 97, 122,  
125, 131, 166, 168, 171, 172,  
173, 174, 176, 178, 181, 185,  
186, 243, 244, 245, 253, 257,  
258, 264, 265, 270, 271, 273,  
274, 278, 284, 295, 297, 298,  
314, 394, 400
- Χωκς, Χάουαρντ  
[Hawks, Howard] 348
- Χωματιανός, Γεώργιος 32, 458
- Ψαθάς, Δημήτρης 40, 458
- Abercrombie, Nicholas 307, 459
- Alexandris, A. 30, 32, 39, 460
- Angelo, Jean 319
- Barclay, Florence 275
- Behar, Cem 32, 459
- Bennett, Susan 18, 307, 314, 459

Bisson, André 275

Bourdieu, Pierre 60, 158, 307, 411,  
414, 459

Brantlinger, Patrick 18, 459

Butsch, Richard 307, 310, 311, 313,  
321, 322, 459

Davis, Jim 19, 305, 459

Duben, Alan 32, 459

Emeljanow, Victor 19, 305, 459

Georgelin, Hervé 191, 459

Gomery, Douglas 335, 339, 379,  
459

Hansen, Miriam 414, 460

Hirschon, Renée 111, 118, 119, 138,  
314, 364, 366, 367, 429, 460

Kitromilides, P. 30, 32, 39, 460

Livingstone, John 79

Longhurst, Brian 307, 459

Löwy, Michael 19, 460

Mackridge, Peter 56, 460

McConachie, Bruce 52, 412, 460

Mumford, Lewis 356, 370, 460

Pyat, Félix 268

Rivers, Fernand 292

Storey, John 414, 461

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΚΑΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΩΝ ΤΑΙΝΙΩΝ

- 42α οδός 344
- Αγία Βαρβάρα* 169
- Αγνή Σουζάνα* 261
- Αγριόγατα* βλ. *Η αγριόγατα*
- Αθανάσιος Διάκος* 41, 42, 44, 148
- Άθλιοι, Οι* 354
- Αι απολαύσεις του οικογενειακού βίου* 262
- Αι δύο ορφαναί* 42, 275, 284
- Αιχμάλωτος της Ζέντα* 338, 351
- Άμλετ* 272
- Ανατολίτισσα* 267
- Ανεμόμυλος* 273
- Ανθρωποφάγος* 266
- Αντιγόνη* 44, 388, 391
- Άνω-Κάτω* 272
- Απάνθρωπη γη* 389
- Αρματολοί και κλέπται* 41
- Αυτοκρατορική επέλασις* 347, 348
- Αυτός είμαι!* 274
- Βαβυλωνία* 42, 116
- Βέρα Ιβάνοβνα* 351
- Βρικόλακες* 78
- Γαλάτεια* 42
- Γενοβέφα* 258, 271, 276
- Γιόχαν Στράους* 338, 343, 347, 348
- Γκάγκα Ντιν* 338, 347
- Γκολέμ* 162
- Γκόλφω* 41, 46, 169, 176, 183, 251, 263, 265, 271, 275, 276, 293, 356, 389
- Γουλιέλμος ο αχθοφόρος* 401
- Γυμνές γυναίκες* 344
- Γύπες* 339, 351
- Γύπες των θαλασσών* 351, 352
- Γύρω στον έρωτα* 261
- Δεν είμαι εγώ ο ένοχος* 353
- Δευτέρα Παρουσία* 281
- Δια την τιμήν της αδελφής* 265, 271
- Δον Κάισαρ του Βαζάν* 264
- Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν της Σμύρνης* 280
- Είμαι ένας δραπέτης* 337, 345, 346, 347, 348
- Εκδικητής* 338, 347
- Εμίλ Ζολά* 338, 343
- Ένα σκάνδαλο στις κούρσες* 343
- Ενοικιάζεται* 264
- Έρωσ και κύματα* 208, 319
- Ερωτευμένοι μυλωνάδες* 66, 265



- Εσμέ η Τουρκοπούλα 41, 392  
 Έτσι ήταν μια φορά 279  
 Εύθυμη ζωντοχήρα 344  
 Έχω δικαίωμα να ζήσω 338, 349
- Ζητείται υπηρέτης 78
- Η Αγνούλα 337, 347, 348, 349,  
 350, 351, 352  
 Η Αγνωστος 185, 337, 349  
 Η αγριόγατα 384, 390  
 Η Ανάστασις 338, 343, 353  
 Η βασίλισσα του  
 κινηματογράφου 261  
 Η γέφυρα των στεναγμών 388,  
 392  
 Η γυναίκα μου δεν έχει σικ 264  
 Η γυναίκα του βαριετέ 107  
 Η γυναικομαχία 265  
 Η εκδίκησης του Σείχη 251  
 Η Ελλάς του Περικλή και  
 η Ελλάς του Παναγή 281  
 Η επέλασις της ελαφράς  
 ταξιαρχίας 347  
 Η εύθυμη χήρα 344  
 Η εχθρά 274  
 Η ηρώϊς της Μακεδονίας 41  
 Η καταγίς 337, 343, 349  
 Η καταστροφή της Σμύρνης 108  
 Η Κόμισσα Ζητιάνα 279  
 Η κυρία με τας καμελιάς 349,  
 350
- Η Λούση και τα κορόιδα της 250  
 Η λύρα του Γερονικόλα 263, 264  
 Η νύφη της ζούγκλας 348  
 Η νύφη της Κούλουρης 297  
 Η παληά γειτονιά 404  
 Η Πειραιωτοπούλα 270  
 Η προιγκήπισσα της Τσάρδας  
 293, 372  
 Η σιδερένια γροθιά 376  
 Η σκιά 264  
 Η σκλάβα 41  
 Η στοργή του πατέρα 368  
 Η σφαγή 348  
 Η σφαγιασθείσα Σμύρνη 108  
 Η ταβέρνα 273  
 Η τίγρις της Βεγγάλης 353  
 Η τιμή 265  
 Η τσιγγάνα προιγκηπέσσα βλ.  
 Τσιγγάνα Προιγκηπέσσα  
 Η τύχη της Μαρούλας 262, 265,  
 271, 293, 297, 401  
 Η φλογέρα του Γέρω-Δήμου 177  
 Η χαμένη Ατλαντίς 354  
 Η ψυχοκόρη 262  
 Η ωραία Σμύρνη Νεκρούπολις  
 108  
 Η ωραία του Πέραν 177  
 Ηλέκτρα 394  
 Ηρώ και Λέανδρος 250
- Θάλασσεσ της Κίνας 349, 350

- Θαλασσινή περίπολος 351, 352  
 Θεσμοφοριάζουσες 175  
  
*Ιφιγένεια εν Ταύροις* 42  
  
*Καζαβέκιας* 279  
*Καλόγηρος και Κοκότα* 281  
*Καπιταίν Μπλουντ* 337, 343, 347, 349  
*Κάρμεν* 169, 251, 283, 337, 345, 346, 347, 349, 351  
*Καταιγίς βλ. Η καταιγίς*  
*Κατακτητής* 344  
*Κάτι τρέχει* 270  
*Κινηματογράφος* 280  
*Κλεοπάτρα* 349, 350  
*Κόλασις καρχαριών* 348  
*Κολασμένες φυχές* 339, 345, 351, 352  
*Κορόιδο Μουσολίνι* 282  
*Κυνηγοί των τίγρεων* 266  
*Κυρά-Φροσύνη* 169, 251  
  
*Λεμπλεπιτζής Χορ-Χορ Αγάς* 66, 288, 359  
*Λεξικόν της Σμύρνης* 262, 267  
*Λιμάνια* 275  
*Λοβιτούρα* 108  
*Λοκαντιέρα* 268, 311  
*Λουί Παστέρ* 339, 343  
*Λυσιστράτη* 175  
  
*Μαζούρα* 220, 318  
*Μαμζέλ Νιτούς* 261  
*Μαντάμ Μαρί* 107  
*Μαρία η Πενταγιώτισσα* 265, 271  
*Μαρία Μαγδαληνή* 169, 251  
*Μάρκο Πόλο* 338, 343, 347, 348  
*Μάρκος Μπότσαρης* 41  
*Μερόπη* 42  
*Μες τα όλα* 273  
*Μες του χορού το κέφι* 344  
*Μετά την Ανατολή* 404  
*Μετά την τρικυμιά* 404  
*Μετά το έγκλημα* 265  
*Μήδεια* 42  
*Μια δικαστική πλάνη* 388  
*Μια ζωή ξαναρχίζει* 163, 403  
*Μια νύχτα μια ζωή* 122, 268, 389  
*Μια νύχτα στο μέτωπο* 353  
*Μιχαήλ Στρογκώφ* 353  
*Μολών Λαβέ* 282  
*Μοντέρνοι καιροί* 343  
*Μποέμ* 338, 345, 349, 351  
  
*Νύχτες της Μόσχας* 349, 350  
*Νύχτες φωτιάς* 338, 343, 347, 350, 351  
  
*Ξάνθω και Χρύσω* 262  
  
*Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας* 41, 262, 263, 265, 275, 276, 451

- Ο αγνός γλεντζές 274  
 Ο αλήτης 338, 343  
 Ο άνθρωπος της ταβέρνας 265  
 Ο αρχισιδηρουργός 264, 392  
 Ο βαφτιστικός 266  
 Ο βυσσινόκηπος 180  
 Ο γέρο-Μαρτέν 42  
 Ο γυιός του Σεΐχη 281  
 Ο γύρος της Αθήνας 280  
 Ο γύρος του κόσμου 281, 344  
 Ο δόκτωρ Επαμεινώνδας 337, 345, 349, 350, 351, 353, 354, 370  
 Ο επαίτης της Σταμπούλ 177  
 Ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα 311  
 Ο κακός δρόμος 338, 351, 352  
 Ο Καπετάν-Γιακουμής 267  
 Ο κατά φαντασίαν ασθενής 44  
 Ο καϊμός της Σμύρνης 108  
 Ο Κλέπτης 264  
 Ο κόκκινος καβαλάρης 344  
 Ο Κόμης της Κοκκινιάς 278  
 Ο κουρσάρος 354  
 Ο κυρίαρχος της ζούγκλας 353  
 Ο Μήτρος και η Μάρω 319  
 Ο μικρός συνταγματάρχης 338  
 Ο Παράδεισος του Μωάμεθ 122, 264  
 Ο πνευματισμός 42  
 Ο πόθος του χρυσού 354  
 Ο πύργος της σιωπής 338, 351, 352, 354  
 Ο ρακοσυλλέκτης των Παρισίων 275  
 Ο Σακατούρας 265  
 Ο σιδηρούς δουξ 353  
 Ο σοκολατένιος στρατιώτης 88, 270  
 Ο τραγουδιστής της τζαζ 225  
 Ο τρελός της ταβέρνας 265  
 Ο τρομοκράτης 344, 351, 352  
 Ο Τσιν-Τσιν και το χρυσούν κέρας 261  
 Ο υιός της νυκτός 401  
 Ο Φιάκας 42  
 Ο φίλος του ανδρός της 264  
 Ο φυγάς και ο ήρωας 108  
 Ο φωνόγραφος 368  
 Ο χορός της τύχης 185, 270  
 Ο χορός του Ζαλόγγου 41, 392  
 Οι απάχηδες των Αθηνών 297, 368  
 Οι δύο λοχίαί 42, 353  
 Οι δύο μάγκες 292, 337, 343, 347  
 Οι ερωτευμένοι μυλωνάδες βλ. Ερωτευμένοι μυλωνάδες  
 Οι καρβουνιάρηδες 263  
 Οι Κοζάκοι του Δον 338, 343, 353  
 Οι ληστές 175  
 Οι λογχοφόροι της Βεγγάλης 343  
 Οι ματωμένες όχθες 353

- Οι περιπέτειες του Βιλάρ 350  
 Οι σφουγγαράδες 264, 265  
 Οι τρεις αγάπες 261  
 Οι τρεις σωματοφύλακες 339, 351  
 Όταν οι γυναίκες αγαπούν 274, 275
- Παναθήναια 65  
 Παναθηναϊκή Επιθεώρησης 272  
 Παπαγάλος 261, 262, 267, 280  
 Πατατράκ 272  
 Πέερ Γκυντ 162  
 Πειραϊκή Σκούπα 270  
 Πειρασμός 405  
 Πειρασμός 1922, 67, 261, 262  
 Πέτρος ο Μέγας 353  
 Πίστις, ελπίς και έλεος 42  
 Πρίγκηψ και φτωχός 339, 349  
 Προσφυγοπούλα 108, 320, 336, 337, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 370  
 Πρωτεουσιάνα 108  
 Πυρ! 338, 343, 347
- Ρήγας Φεραίος 44  
 Ροβέρτος διάβολος 265  
 Ροβινσών Κρούσος 351, 352  
 Ρόδα τ' Απρίλη 337, 344, 349  
 Ροζίτα 270, 317, 318  
 Ρομπέν των δασών 338, 343, 346, 347, 349
- Ρωμαίος και Ιουλιέτα 310, 350  
 Σαμφών 273  
 Σαν-Φασόν 70, 71, 264  
 Σαπουνόφουσες 272  
 Σεμπλόν Οριάν Εξπρές 354  
 Σμυρνέικος Παπαγάλος 61  
 Σπασμένες αλυσίδες 338, 351  
 Σπίθα 372  
 Στέλλα Βιολάντη 389  
 Στο μοναστήρι 279  
 Στο πέλαγος της Σιγκαπούρης 353  
 Σωσάνα Ίμβερτ 264
- Τ' αρραβωνιάσματα 275, 397  
 Τα δικηγορικά γελοία 274  
 Τα δύο ορφανά 338, 349  
 Τα εκατομμύρια της Λολόττας 272  
 Τα νειάτα 404  
 Τα παντρολογήματα 165, 405  
 Τα σκαπανάκια 265  
 Τα τίμια χέρια 404  
 Τα χαμίνια 267  
 Ταγκό Νοτούρο 281  
 Ταραντέλα 339  
 Τζαζ μπαντ 261  
 Τζένυ Τζεράρ 162  
 Το δράμα του ιπποδρομίου 348  
 Το έγκλημα της 7ης Λεωφόρου 348

- Το εξωφρενικό σπίτι* 273  
*Το ημερολόγιον μιας ερωτευμένης* 353  
*Το καρναβάλι της Νίτσας* 264  
*Το κοκαλάκι της νυχτερίδας* 42  
*Το κορίτσι της γειτονιάς* 264  
*Το κουρέλι* 264  
*Το μαγικόν παλάτι* 354  
*Το μαύρο δωμάτιο* 348  
*Το μπουκέτο* 270  
*Το μπουρίνι* 275, 388  
*Το μυστικό κρεβάτι* 265  
*Το ξινό φρούτο* 262  
*Το παιδί του Συντάγματος* 347, 348  
*Το Παρίσι* 349, 350  
*Το πατρικό σπίτι* 405  
*Το πουλί της νύχτας* 107  
*Το ρόδον της Σταμπούλ* 130, 263, 266  
*Το ρωμάντζο της Φανής* 164, 404  
*Το στοιχείο του πύργου* 264  
*Το τζιώτικο ραβαίσι* 265, 297  
*Το τραγούδι της ερήμου* 282  
*Το τραγούδι του χωρισμού* 337, 338, 347, 348, 351, 352, 370  
*Το φιντανάκι* 268, 275  
*Το χέρι της μαϊμούς* 264  
*Τόπο στα νειάτα* 274  
*Τόσκα* 265, 389  
*Τρεις σύντροφοι* 338, 347, 348  
*Τσαϊκόφσκι* 372  
*Τσιγγάνα Πριγκηπέσσα* 50, 261  
*Υποβρύχιον βασιλείον* 349, 350  
*Φαύστα* 37  
*Φινίτο Μπενίτο* 282  
*Φοιτηταί* 275  
*Φουτ-μπωλ* 86, 278  
*Φωτεινή Σάντρη* 264  
  
*Χαλιμά* 270  
*Χασίς ή Η νεράιδα του Νείλου* 281  
*Χουαρέζ* 338, 343, 346, 347  
  
*Blutsbrüder* 319  
  
*Das Lied der Wüste* 282  
  
*Les deux gosses* 292, 337, 347  
  
*Tango Notturmo* 281



