

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ

ΑΡΙΑΔΝΗ

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΠΕΤΗΡΙΔΑ
ΤΗΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ

Τ Ο Μ Ο Σ
ΔΕΚΑΤΟΣ ΤΡΙΤΟΣ

ΡΕΘΥΜΝΟ 2007

**Ο χορός στην Οπερέττα.
Η ανάδυση των Ελλήνων χορογράφων
στη δεκαετία του 1930***

ΜΑΝΩΛΗΣ ΣΕΙΡΑΓΑΚΗΣ

Ο ΧΟΡΟΣ στο νέο ελληνικό θέατρο είναι από τους πιο αδιερεύνητους τομείς καθώς δεν αφήνει μετά την παράσταση –περίπου όπως και η υποκριτική– κανένα σχεδόν σημάδι. Αν όμως η κεντρική θέση που κατέχει η τελευταία στη θεατρική παράσταση ώθησε τους κριτικούς να της αφιερώσουν μεγάλα τμήματα από τα δίστηλά τους ή ακόμα και ολόκληρα άρθρα, οι αναφορές στο Χορό –τουλάχιστον στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα– σπανίζουν ή εξαντλούνται σε μια-δυο το πολύ γραμμές. Η άποψη ότι ο Χορός είναι ένα στοιχείο που το ελληνικό θέατρο έπρεπε από μηδενική βάση να διδαχθεί από τη Δύση, καθώς η πλούσια παράδοση των τοπικών χορών δεν μπορούσε να μεταφερθεί αυτούσια επί σκηνής, είχε επικρατήσει ήδη από την εποχή του Κωμειδυλλίου (συνύπαρξη δυτικών και δημοτικοφανών μουσικών μοτίβων με τελική επικράτηση των πρώτων) και είχε εδραιωθεί με τη χρήση και την κατάχρηση χορών στην περίοδο του Δραματικού Ειδυλλίου (μουσική αποκλειστικά παραδοσιακή ή δημοτικοφανής).

Εκτέλεση μουσικής στις ευρωπαϊκές θεατρικές αίθουσες από το 19^ο αιώνα ως και το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο σήμαινε αυτόματα ύπαρξη μιας μεγάλης ορχήστρας, οπότε το κόστος οδήγησε τους ασθενέστερους οικονομικά θιάσους πρόζας σε παραστάσεις χωρίς καθόλου μουσική. Η μουσική θεωρούνταν αναγκαίο στοιχείο κάθε θεατρικής εκδήλωσης,¹ γεγονός που σε συνδυασμό

* Το κείμενο που ακολουθεί προέρχεται από εισήγηση στη διημερίδα «Χορός και Θέατρο» που διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (18 και 19 Φεβρουαρίου 2004). Ευχαριστώ τον Αντώνη Γλυτζουρή για τις καίριες υποδείξεις του που βοήθησαν στη βελτίωση του κειμένου και τον εμπλουτισμό του.

1 Την αλήθεια αυτή είχαν καταλάβει πολύ καλά τόσο οι ιθύνοντες του Βασιλικού Θεάτρου

με την αδυναμία των θιάσων πρόζας να την εντάξουν στις παραστάσεις έστρεψε το κοινό στο ελαφρό μουσικό θέατρο. Αυτόματα του εξασφάλισε αποκλειστικότητα στην καλλιέργεια του Χορού στη σκηνή: «...το δραματικό θέατρο, ακόμα και στις καλύτερες στιγμές του, στηριζόταν στις υποθέσεις των έργων και στην ακτινοβολία των πρωταγωνιστών του, και όχι σε τέχνες όπως ο χορός».² Η σύνδεση του Χορού με το ανυπόληπτο ελαφρό μουσικό θέατρο συνέβαλε ώστε κανείς να μην μπορεί να αντιμετωπίσει το Χορό ως τέχνη πριν τη δεκαετία του 1930.³

Στη δεκαετία του 1910 περνάει περίοδο ακμής το ελαφρό μουσικό θέατρο, οπότε οι ανάγκες για ύπαρξη όχι απλά ενός μικρού συνόλου που θα κινεί στοιχειωδώς τα άκρα του αλλά ενός οργανωμένου μπαλέτου που εκτελεί συγκεκριμένους χορούς όπως το υπαγορεύει το έργο εμφανίζεται επιτακτική. Η παρουσία ξένων θιάσων οπερέττας επί εβδομήντα χρόνια είχε δημιουργήσει απαιτήσεις εκτέλεσης υψηλού επιπέδου που έπρεπε να κατακτηθεί. Στην προσπάθεια αυτή επιστρατεύτηκαν κυρίως ξένοι χορογράφοι.⁴ Στο διάστημα

όσο και ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος που φρόντισαν να μη μείνουν οι παραστάσεις τους χωρίς ζωντανή εκτέλεση μουσικής στα διαλείμματα. Την παράδοση συνέχισαν οι μεγαλύτεροι θίασοι πρόζας, όπως της Κυβέλης και της Κοτοπούλη.

- 2 Γλυτζουρή 2001, 118. Σε υποσημείωση διαβάζουμε ότι ο Χρηστομάνος είχε αναγκαστεί να καλέσει δυο έκτακτους Ρώσους χορευτές για να διδάξουν στους «μύστες» τους χορούς που απαιτούσε *Το κράτος του ζόφου*, ενώ για την προετοιμασία στο *Όνειρον θερινής νυκτός*, το Βασιλικό Θέατρο προσέλαβε μια χορεύτρια του Λεωνίδα Αρνιώτη για να διδάξει το μπαλέτο.
- 3 Εξαίρεση οι εμφανίσεις της Ισιδώρας Ντάνκαν, το 1903, στο Βασιλικό Θέατρο με το θέμα *Ικέτιδες* και το 1912 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών με το θέμα *Ιφίγένεια εν Αυλίδι*: «Μέσα εις μίαν σκηνήν εμπετασμένην δι' υφάσματος κvanoχρώου εις ένα βάθος που μία προβολή ηλεκτρισμού το καθιστά ονειρώδες η Ντάνκαν ενεφανίσθη...» και χορεύσε μόνη της με βάση τις ζωγραφίες των αγγείων. Με την Ντάνκαν είδαν οι θεατές πόσο σοβαρή τέχνη πρέπει να θεωρούν το χορό μέσα σε μια κοινωνία που θέλει να λέγεται ευρωπαϊκή. Δυο χρόνια αργότερα εμφανίζεται στο Στάδιο μια άλλη Αμερικανίδα, η Φούλερ, με 26 χορεύτριες της Σχολής της μπροστά σε 50.000 θεατές (Σιδέρης 2000, 46.) Η Ντάνκαν έρχεται πάλι στην Ελλάδα το 1915 αλλά και το 1919, όταν ίδρυσε με στήριξη της κυβέρνησης Βενιζέλου σχολή αρχαίου χορού (Γλυτζουρή 2001, 537). Σποραδικές αναφορές ονομάτων Ελλήνων χορογράφων που υπηρέτησαν περιστασιακά την αναβίωση του αρχαίου δράματος ήδη από το 19^ο αιώνα βρίσκουμε στο Σιδέρης 1976. Σταθερότερη σχέση με την αρχαιότητα ως πηγή έμπνευσης για παραστάσεις χορού είχε το ζεύγος Βάσου και Τανάγρας Κανέλλου, των οποίων η επίδραση οδήγησε την ίδια χρονιά (1929) σε νούμερα του ελαφρού θεάτρου που τους απομιμούνται, όπως της Σοφίας Βερώνη με τον τίτλο *Βακχίς Σάτυρος* στην επιθεώρηση *Λοβιτούρα*.
- 4 Η παρούσα μελέτη στηρίζεται σε αποδελτίωση του αθηναϊκού Τύπου των ετών 1922-1940 οπότε οι δυο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα παρουσιάζονται εδώ με βάση τις δευτερογενείς πηγές. Πρώτη χορογράφος ελαφρού θεάτρου στην Ελλάδα θεωρείται η Γερμανίδα Έλσα Ένκελ που προσλαμβάνεται για να χορογραφήσει σε επιθεωρησιακό θίασο στα 1913 (Χατζηπανταζής - Μαράκα 1977, 197). Είχε προφανώς προηγηθεί ανάλογη δράση της Ένκελ στον οπερετικό θίασο του συζύγου της Απόστολου Κονταράτου (Μαράκα 2000, 37). Τη μακροβιότερη όμως παρουσία ως χορογράφου στο ελαφρό θέατρο ως το 1950 έχει ο Βίλλυ Μπαρκογιλέρο που εμφανίζεται με τον αδελφό του δυο χρόνια μετά την Ένκελ.

1910-1930 αναφέρονται ελάχιστες περιπτώσεις ελλήνων χορογράφων στην Οπερέττα. Στην πρώτη δεκαετία του Μεσοπολέμου οι εφημερίδες καταγράφουν 25 χορογράφους στο ελαφρό μουσικό θέατρο,⁵ εκ των οποίων οι 18 ξένοι⁶ και 5 μόνον έλληνες,⁷ ενώ 2 ήταν αμφίβολης υπηκοότητας και καταγωγής.⁸ Στη δεύτερη δεκαετία εμφανίζονται άλλοι 29 από τους οποίους οι 18 είναι έλληνες⁹ και οι 11 ξένοι.¹⁰ Πώς λοιπόν το μπαλέτο του ελαφρού μουσικού θεάτρου πέρασε τόσο γρήγορα στους έλληνες χορογράφους;

Δεν ξέρω πόσο πειστικό μπορεί να μας φανεί αλλά η οικονομική κρίση του 1929 και η αναδίπλωση των κυβερνήσεων για να την αντιμετωπίσουν δεν είναι καθόλου άσχετη με την παραπάνω εξέλιξη. Η γενίκευση του κρατισμού στο σύνολο της κοινωνικής και οικονομικής ζωής αλλά και στο χώρο του θεάτρου ειδικότερα, η αλλαγή ης φυσιογνωμίας του κράτους από ρόλο φοροεισπράκτορα σε ρόλο κηδεμόνα της θέσης εργασίας για παράδειγμα, όχι μόνο υλοποιήθηκε και στην Ελλάδα ήδη από την τελευταία τετραετία των Φιλελευθέρων 1928-1932 –αποκορύφωμα η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου– αλλά είχε και απόλυτη εφαρμογή στην περίπτωση μας.¹¹

Στα τέλη του 1934 εγκρίνεται με τροποποιήσεις από το Συμβούλιο της Επικρατείας και τίθεται σε εφαρμογή ο νόμος 5736/1933 που όριζε ως υποχρεωτικό τον εφοδιασμό όλων ανεξαιρέτως των ανθρώπων που ανέβαιναν στη σκηνή με Άδεια Εξασκήσεως Επαγγέλματος. Ο Νόμος παρείχε προσωρινή μόνο άδεια στους ξένους ηθοποιούς, μετά την οποία θα έπρεπε να εγκαταλείψουν τη χώρα. Από την τάση για προστασία των ελλήνων ηθοποιών από

Υπάρχει ένα μικρό μυστήριο γύρω από την καταγωγή του καθώς ο Τύπος τον αναφέρει ως Βραζιλιάνο, ενώ ο Σώτος Πετράς ισχυρίζεται ότι ήταν γνήσιος Έλληνας (Χατζηπανταζής - Μαρακά 1977, 199). Από το 1916 εμφανίζονται Ρώσοι χορογράφοι (Ραμασώφ 1916, ως το 1922 ακολουθούν οι Βερενίσκη, Τροϊανώφ, Γκιορσκάγια) Πολωνοί (δισ Ντάλλα) Ούγγροι (Τρίο Πίκολλο των αδελφών Ιλόνα, Αυγουστίνια και Αράνκα Κλάιν) Ιταλοί (Γκουαρντίνιο στον θίασο Οπερέττας του Γιάννη Παπαϊωάννου, Γλυτζουρής, 2001, 121.) Αμερικανοί (Κλεό και Χάρυ Νιούλαντ).

- 5 Κάποιοι από αυτούς συνεχίζουν τη δράση που είχαν ήδη από την προηγούμενη δεκαετία.
- 6 Αρντάντωφ Σλιτ Αλέξης, Γιούζοβα Ελένη, Ένκελ Έλσα, Ζάμπα Πέπι, Σούμπερτ Μίτσι, Κρακόφσκα, Νιούλαντ Κλεό και Χάρυ, Ραμασώφ ζεύγος, Ρέγκνικς Μπέλλα, Σερώφ Βίκτωρ, Τζούλιαμ, Τοζέλλι, Τσέην Έννυ, Φρέντσι κα, Φρίντος Νόρα, Φρέντερ.
- 7 Γρηγοριάδης Σ., Ιατρού Γιάννης, Κύρου Άγγελος (Δώλος), Οικονόμου Παρασκευάς, Ρέντζος ή Ρέντζου.
- 8 Μπαρκουιέρο αδελφοί.
- 9 Γαβριηλίδης Απόλλων, Γριμάνης Άγγελος, Γκιουζέπε Κούλα, Δρακόπουλος, Ζουρούδη Έλλη, Καλοκαιρινός Χάρης, Κοντονή Λιλή, Κορωνιάδου Λένα, Κουμαριώτης Γ., Κωνσταντινίδης Νίκος, Μαρκοπούλου Ήρα, Μαυράκη-Βρυάκου Μαίρη, Μπασιτιανίδης Γ., Σακελλαρίου [άνδρας], Σπυρόπουλος Σταύρος, Συράκος, Σφήκα Ρίτα, Φλερύ Γιάννης.
- 10 Άλις Έμμυ, Άμποτ, Βος Δώρα, Ζούκοβα Ηρώ, Μαγκρέλ ή Μάλγκρεν, Μάχωφ Σάσα, Μοριάνωφ, Μπασιτιάνωφ, Παυλόφσκαγια Νίνα, Ραϋμόντ, Τσεχ Ίρμα.
- 11 Βεργόπουλος 1978. Γλυτζουρής 2002. Λιάκος 1988. Λιάκος 1993. Μαζάουερ 2002. Μαργαρίτης 2002. Ματθιόπουλος 2005.

την ανεργία, το ελαφρό μουσικό θέατρο θα στερούνταν των υπηρεσιών πολύ μεγάλων προσωπικοτήτων του χορού –σ’ αυτούς κυρίως αναφέρεται η παράγραφος– που είχαν αποφασιστική συμβολή στη στερέωση και επικράτησή του. Με αστυνομική ρύθμιση δεν επιτρεπόταν η παραμονή ξένων ηθοποιών στη χώρα πάνω από 4 μήνες, ήδη από το 1930.¹²

Ο Νόμος όμως δεν έσπρωχνε μόνο τους ξένους ηθοποιούς-χορογράφους μακριά από το σανίδι. Άλλαξε ταυτόχρονα και τον τρόπο που έβγαιναν ως τότε στη σκηνή οι περισσότεροι από τους έλληνες συναδέλφους τους. Όταν μιλάμε για έλληνες χορογράφους ως το 1930, μιλάμε κυρίως για μέλη του μπαλέτου με καλές χορευτικές επιδόσεις που έπαιρναν μια παραπάνω πρωτοβουλία: αρχικά να δείξουν στους υπόλοιπους κάποιο βηματισμό πάνω στους νέους ρυθμούς σίμμυ, τσάρλεστον, φοξτρότ, μπλακμπότομ, γιάλε, ουάνστεπ που είχαν αρχίσει να κατακλύζουν την Ευρώπη εισαγόμενοι από τις ΗΠΑ (ιδανικό πεδίο τέτοιων δοκιμών η Επιθεώρηση) ή από τους παλιότερους οπερεττικούς ευρωπαϊκούς που είχαν αρχίσει να θεωρούνται σχεδόν ξεπερασμένοι (πόλκα, μαζούρκα, καντριλίες αλλά κυρίως το βασιλιά των οπερεττικών χορών, το βαλε) και σταδιακά να προχωρήσουν στη σύνθεση μιας πλήρους χορογραφίας που οπωσδήποτε περιλάμβανε μεγάλο αριθμό από τους παραπάνω αλλά και ελεύθερες συνθέσεις, όπως απαιτούσε η Οπερέττα.¹³

12 *Εσπερινή*, 25.8.1930. Στις 17.10.1931 μάλιστα το Σωματείο Ηθοποιών στέλνει υπόμνημα στο αρμόδιο Υπουργείο και ζητά να μην επιτρέπεται η είσοδος ξένων θιάσων στην Ελλάδα, ακόμα και Όπερας! (*Ημερήσιος Τύπος, Πατρίς*). Η κίνηση όμως συναντά αντιδράσεις, οπότε συμβιβαστικά και αντισταθμιστικά προτείνει ένα ποσοστό 3,5% επί του εισιτηρίου των ξένων θιάσων να κατατίθεται υπέρ του Ταμείου Συντάξεως Ηθοποιών! Την 1.10.1932 μαθαίνουμε (*Ελεύθερος Άνθρωπος*) ότι οι χορευτές των νυκτερινών κέντρων θα απελευθώνονται στο εξής αμέσως μόλις λήγει η άδεια παραμονής τους στη χώρα. Με την ψήφιση του Νόμου για την άδεια η απαίτηση-απαγόρευση γινόταν πράξη. Στο Νόμο 5736/1933 ενσωματώνεται διάταξη που ορίζει ότι απαγορεύεται η παραμονή ξένων ηθοποιών στη χώρα μας, αν δεν έχουν την ελληνική ιθαγένεια. Στα 1928 το Σ[Ε]Η είχε διαγράψει από τα μητρώα του όλους τους ηθοποιούς που δεν είχαν ελληνική υπηκοότητα ανάμεσά τους και Έλληνες από τα Δωδεκάνησα και την Κύπρο, ξεσηκώνοντας θύελλα αντιδράσεων (*Ελεύθερον Βήμα*, 14.11.1928).

13 Η αρχή για την εισαγωγή αυτών των «αταίριαστων» ρυθμών, σκοπών, χορών, στο σώμα της βιεννέζικης οπερέττας έγινε με την έναρξη της «αργυρής περιόδου» της οπερέττας που εγκαθιδρύεται με την πρεμιέρα της *Εύθυμης Χήρας* του Φραντς Λέχαρ στις 30 Δεκέμβρη του 1905 στη Βιέννη. Χωρίς να εισάγει συγκεκριμένους μοντέρνους χορούς, το έργο αναμόρφωσε με μια ελευθερία το ύφος των κλασικών οπερεττών –αν δεν έκοψε κάθε δεσμό μαζί τους– και άφησε ελεύθερο το πεδίο για πλήθος νεωτερισμών που δεν άργησαν να αποκρυσταλλωθούν στην εισαγωγή των αμερικανικών χορών της μόδας, όπως ήδη αναφέραμε. Η Αθήνα, πέρα από τα ξένα ανεβάσματα του έργου που έχει ήδη παρακολουθήσει, γίνεται μάρτυρας στα 1909 ενός αγώνα δρόμου ανάμεσα σε τέσσερις θιάσους (Λεωνίδα Αρνιώτη, Αντώνη Νίκα, Γιάννη Παπαϊωάννου, Ευάγγελου Παντόπουλου) για το ποιος θα ανεβάσει πρώτος το έργο στα Ελληνικά. Τη μάχη κερδίζει τελικά ο τελευταίος. Δώδεκα περίπου χρόνια μετά την παρακμή του κωμειδουλίου στο οποίο είχε διακριθεί, προσπαθούσε να αφουγκραστεί τις διαθέσεις του κοινού. Από το 1906 είχε κάνει στροφή στη

Με άλλα λόγια οι άνθρωποι αυτοί ήταν αυτοδίδακτοι θεατρίνοι με ένα ξεχωριστό τάλαντο στην κίνηση τόσο στην εκτέλεση όσο και στην επινοήσή της. Ο νόμος όριζε λοιπόν για τον κάθε χορευτή ότι

→ Θα έπρεπε να γνωρίζει ανάγνωση και γραφή¹⁴

→ Θα έπρεπε να έχει θητεία σε χοροδιδασκαλείο ή σχολή χορογράφου.

Διαφορετικά απαραίτητο προσόν θεωρούνταν η τριετής υπηρεσία του στο θέατρο.

Ο τελευταίος αυτός όρος δίνει μια ικανοποιητική εξήγηση πώς γέμισαν σπουδαστές οι Σχολές Χορού που είχαν ιδρυθεί εκείνη την εποχή, σε μεγάλο βαθμό κάτω από την επίδραση των Δελφικών Γιορτών, όπως της Κούλας Πράτσικα, της Πολυξένης Ματέυ, η Σχολή Α. Μοριάνωφ, η σχολή Ραϋμόντ, του Άγγελου Γριμάνη, της Έμμυ Σπεκ, της Μαίρης Μαυράκη-Βρυάκου. Οι σχολές αυτές που αρχικά προορίζονταν για μια γενική καλλιέργεια του χορού κατέληξαν να στοχεύουν πολύ συγκεκριμένα στη στελέχωση των μπαλέτων του ελαφρού μουσικού θεάτρου, σύμφωνα με όσα όριζε ο Νόμος.¹⁵ Τα μέτρα θα γίνουν δραστικότερα και ευνοϊκότερα για τις σχολές αυτές, όταν η κυβέρνηση Μεταξά απαγορεύσει παντελώς την είσοδο ξένων χορευτών τόσο για το θέατρο όσο και για τα νυχτερινά κέντρα διασκέδασης, γεγονός που σημαίνει αναγκαστική στελέχωση των μπαλέτων με Έλληνες χορευτές.¹⁶

φантаσμαγορία, τον κοσμοπολιτισμό και το μεγάλο θέαμα. Το 1909 μάλιστα, εμφανίζεται με ένα πεντηκονταμελή θίασο στον οποίο είχε προσλάβει διευθυντή ορχήστρας τον Αλέκο Κυπαρίσση και πρωταγωνίστρια τη γυναίκα του Αρτέμιδα. Στα τέσσερα ελληνικά ανεβάσματα προστίθεται και πέμπτο από τον ιταλικό θίασο Λομπάρτον (βλέπε ειδησεογραφία των εφημερίδων *Πατρίς* και *Χρόνος*, Άνοιξη-Καλοκαίρι 1909, ειδικά *Χρόνος* 4.4, 4.5, 20.5, 22.5.1909, *Πατρίς* 8 και 13.8.1909). Για τη δυνατότητα της ευρωπαϊκής οπερέττας να ενσωματώνει τους χορούς που αγαπούσε το πλατύ κοινό βλέπε πρόχειρα Traubner 2003 (για την *Εύθυμη Χήρα* που αναφέραμε βλέπε σ. 243 κ.ε.) όπου και πλουσιότερη βιβλιογραφία για το είδος, και Αλεξιάδης 2007.

14 Ο αναλφαβητισμός στη χώρα ξεπερνούσε το 50% καθώς στην απογραφή του 1928 ήταν 36,23% για τους άνδρες και 64,04% για τις γυναίκες.

15 Η δυσκολία να συνδεθεί η αποφοίτηση από μια καλλιτεχνική σχολή με επαγγελματική αποκατάσταση στους ανυπόληπτους χώρους της μαζικής διασκέδασης είχε φανεί ήδη από τα πρώτα χρόνια μετά την ίδρυση του Ωδείου Αθηνών στα 1871, όταν με τις πρώτες συναυλίες δωματίου πολλοί γονείς δεν επέτρεψαν στις θυγατέρες τους να συνεχίσουν τις μουσικές τους σπουδές που θα τις εξέθιταν κοινωνικά. Αναπτύχθηκε αμέσως ένας διάλογος σχετικά με τους στόχους που θα έβαζε το Ωδείο για τους αποφοίτους του, αν δηλαδή θα τους έστρεφε μαζικά στην εκμάθηση βιολιού και πνευστών για να στελεχώσουν τις ορχήστρες των ξένων –αρχικά– θιάσων όπερας και κυρίως οπερέττας που επισκέπτονταν την Αθήνα ή αν θα τους εφοδίαζε με στοιχειώδεις γνώσεις πιάνου για να διασκεδάζουν τους συγγενείς τους περιορισμένοι μέσα στο σαλόνι του σπιτιού.

16 «Σιγά-σιγά όλες αυτές οι σχολές χορού έδωσαν τ' αποτελέσματά των. Σήμερα πηγαίνει κανείς σε μια Επιθεώρηση κι όχι μόνο δε φεύγει αγανακτισμένος όπως συνέβαινε άλλοτε, όχι μόνο βλέπει ανεκτά και πολιτισμένα μπαλέτα, αλλά συχνά του προσφέρεται και κάτι από πραγματική τέχνη» Κριτική [ξεχωριστή για μουσική και χορό] για την επιθεώρηση *Βραδυνές Τρέλες 1940* στη *Βραδυνή* 4.10.1940 Αλεξάνδρα Λαλαούνη.

Πατί όμως ο νομοθέτης παρέπεμπε τους νέους που ήθελαν να μνηθούν στην τέχνη του σκηνικού Χορού, σε χώρους και ανθρώπους που είχαν ελάχιστη ή καμιά σχέση μαζί της;¹⁷ Η ίδια ακριβώς νοοτροπία, η ίδια απέχθεια για τη διδασκαλία του Χορού από ανθρώπους που τον εκτελούν από τη σκηνή των θεάτρων είχε εμφανιστεί στα 1924, όταν λειτούργησε η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου που ίδρυσε το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Για πρώτη φορά στην Ελλάδα λειτουργούσε εκεί τμήμα ελαφρού μουσικού θεάτρου αλλά ο άνθρωπος που είχε αναλάβει τη διδασκαλία των σπουδαστών (Ξένια Βερεσίνσκου) δεν είχε καμιά σχεδόν σχέση με τη θεατρική πρακτική.¹⁸

Το πρόβλημα εστιαζόταν στην αντιμετώπιση της κοινωνίας τόσο για το ελαφρό θέατρο όσο και για τη λειτουργία των επιμέρους τεχνών στο χώρο αυτό. Όταν στα 1914 ήρθε από τη Γερμανία στην Ελλάδα η Έλσα Έγκελ που θεωρείται η πρώτη χορογράφος στο ελαφρό μουσικό θέατρο, η αντίληψη της κοινωνίας για τα κορίτσια του μπαλέτου δε διέφερε πολύ από εκείνη που είχε για τις εκδιδόμενες γυναίκες. Στα 1918 ο Αστυνομικός Διευθυντής Αθηνών εκφράζοντας μια σαφώς γενικότερη αντίληψη κάλεσε όλες τις ηθοποιούς σε υγειονομική εξέταση όμοια με εκείνη στην οποία υποβάλλονταν οι γυναίκες των οίκων ανοχής. Το μέτρο συνέβαλε αποφασιστικά στην απομάκρυνση της Μαρίκας Κοτοπούλη από τη μουσική σκηνή. Τα πενιχρά μεροκάματα που έπαιρναν οι μπαλαρίνες, έσπρωχναν τον καθένα να φαντάζεται με ποιον τρόπο συμπλήρωναν τα εισοδήματά τους.¹⁹ Αυτή η αυθαίρετη εικασία ίσως να μην ήταν πάντα εντελώς εκτός πραγματικότητας. Στην εφημερίδα *Πατρίς* δημοσιεύονται σε συνέχειες (28, 29, 30.4 και 2-8, 10-16 και 18-21.5.1931) τα απομνημονεύματα του Γιάννη Παπαϊωάννου λίγες μέρες μετά το θάνατό του.

17 Από τα παραπάνω ονόματα μόνο ο Άγγελος Γριμάνης διατηρούσε πλήρη επαφή με το επαγγελματικό θέατρο αφού χορογραφούσε όλα τα είδη από Επιθεώρηση και Οπερέττα μέχρι τραγωδία και Όπερα.

18 Γουλή 1999. Αν υποθέσουμε ότι είναι το ίδιο πρόσωπο με τη Βερεσίνσκη που χορογράφησε κάποια ή κάποιες επιθεωρήσεις της δεκαετίας του 1910 όπως αναφέρει ο Χατζηπανταζής (Χατζηπανταζής - Μαράκα 1977, 199), είναι σχεδόν βέβαιη η αποχή της από τη δράση για μια τριετία τουλάχιστον. Η πρόσληψη ανθρώπων που αναμίχθηκαν με το ελαφρό μουσικό θέατρο μόνο στο διάστημα των ετήσιων επιθεωρήσεων και των βαλκανικών πολέμων πρόδιε την απαξίωση των αστών λογίων για τη σύγχρονη τους μουσική σκηνή και μια αντίληψη ότι η αξιοπρεπής περίοδος ακμής του είδους είχε περάσει. Έτσι τη μουσική εκπαίδευση των σπουδαστών αναλαμβάνουν ο Στέφανος Βαλτετσιώτης, ο Γεώργιος Σκλάβος κι ο Κωστής Νικολάου. Η προσπάθεια να προσδοθεί κύρος στο εγχείρημα με τη στρατολόγηση στελεχών του μελοδράματος είναι φανερή.

19 Την άποψη αυτή που βλέπουμε συχνά διατυπωμένη στις μεσοπολεμικές εφημερίδες υποστηρίζει και άρθρο του Φώτου Γιοφύλλη στον *Ελεύθερο Άνθρωπο* στις 25.9.1931 που εντοπίζει ότι για την ανυποληψία του μπαλέτου υπεύθυνο είναι το επίπεδο των μισθών των μελών του που αναγκάζει τις κοπέλες να συντηρούνται από γαλαντόμους θεατρόφιλους. Βλέπε και άλλες σχετικές αναφορές στην *Ελληνική* 30.6.1929 με αφορμή το θάνατο της μπαλαρίνας Φρίτσου Χάντερ του θιάσου Μακέδου κατά τη διάρκεια έκτρωσης σε παράνομο ιατρείο.

Τα επιμελήθηκε ο φίλος του δημοσιογράφος Γ. Χ. Παπαγεωργίου, με βάση προφορικές συνομιλίες που είχε μαζί του. Εκεί υποστηρίζεται (18.5.1931) ότι, από ένα σημείο και μετά, κύριος τροφοδότης του θιάσου του Παπαϊωάννου σε ανθρώπινο υλικό ήταν οι «δυσώνυμοι οίκοι», απ' όπου προήλθαν τελικά πλήθος γυναίκες που σταδιοδρόμησαν τελικά όχι μόνο στην Οπερέττα και την Επιθεώρηση αλλά ακόμη και στην Όπερα!²⁰

Ως τότε διατηρήθηκε λοιπόν η αρνητική αυτή νοοτροπία και πώς μπόρεσε ν' αλλάξει ώστε η συμμετοχή στο μπαλέτο του μουσικού θεάτρου να θεωρείται Τέχνη, η μπαλαρίνα αξιοπρεπής επαγγελματίας κι ο χορογράφος εμπνευσμένος καλλιτέχνης; Στα 1934 που αρχίζει εντονότερη αυτή η μεταστροφή έχουμε συμπληρώσει ήδη 20 χρόνια παρουσίας χορογράφων στο ελαφρό μουσικό θέατρο. Στα 1926 εμφανίζεται το πρώτο μπαλέτο που αποτελείται αποκλειστικά από ελληνίδες μπαλαρίνες.²¹ Στα 1928 επιστρέφει από το εξωτερικό ο Παρασκευάς Οικονόμου, ο πρώτος ίσως Έλληνας ηθοποιός που μετά από μια επιτυχημένη θητεία στο ελαφρό μουσικό θέατρο μετεκπαιδεύτηκε και ειδικεύτηκε στη σκηνοθεσία και το χορό στην Οπερέττα.²² Ο πρώτος Έλληνας χορογράφος με σπουδές. Η περίπτωση του Άγγελου Γριμάνη προχωράει τα πράγματα ένα βήμα πιο πέρα καθώς εδώ δεν έχουμε έναν καλλιτέχνη που ξεκίνησε ως ηθοποιός και θέλησε να επιμορφωθεί, αλλά έναν άνθρωπο που αποφάσισε από την αρχή ότι θα γίνει αποκλειστικά χορευτής-χορογράφος χωρίς να περάσει πρώτα από τη δοκιμασία της σκηνής ως ηθοποιός. Σύντομα μάλιστα ιδρύουν ο καθένας το δικό τους θίασο Οπερέττας. Η ταυτόχρονη θητεία του Γριμάνη σε Εθνικό Θέατρο και οπερεττικούς θιάσους βοηθάει ακόμη περισσότερο στην άμβλυση των αντιθέσεων.

Το γυμνό ή ημίγυμνο σώμα, όπως το παρουσιάζει ο σύγχρονος χορός, ξεφεύγει από τις κατηγορίες περί ανηθικότητας που το χαρακτήριζαν παλιότερα και γνωρίζει στην Αθήνα του Μεσοπολέμου στιγμές αποθέωσης: τα γυμνά πορτραίτα των ζωγράφων Ουμβέρτου Αργυρού και Δημήτρη Μπισκίνη, η δουλειά της φωτογράφου Νέλλης με χαρακτηριστικότερο δείγμα

20 Έτσι ο Παπαϊωάννου θεωρούσε πολύ πιο αξιόλογο έμψυχο υλικό αυτό που με κόπο και κάτω από τις απειλές των προστατών τους αποσπούσε από τους οίκους ανοχής από εκείνο που οικειοθελώς προσερχόταν για να δοκιμαστεί στη σκηνή του θιάσου του, έχοντας μόλις εγκαταλείψει τις αίθουσες διδασκαλίας του Ωδείου.

21 *Ελεύθερον Βήμα*, 27.4.1926 στην επιθεώρηση *Μπαλαρίνα* του θιάσου Κοτοπούλη.

22 Διέλυσε το χειμώνα του 1927 το θιάσό του για να φοιτήσει επί τρίμηνο στην Ακαδημία Χορού Κλαρτάρ στο Παρίσι (*Βραδυνή*, 29.9.1927, *Σκριπ*, 7.4.1928, *Εμπρός*, 8.4.1928). Ακολουθώντας το παράδειγμά του η Κούλα Γκιουζέπε φεύγει το χειμώνα του 1931 στο Παρίσι (*Ακρόπολις*, 9.8.1931, *Ελεύθερος άνθρωπος*, 21.10.1931) για να «τελειοποιηθεί εις τους χορούς» και να αναλάβει τις πρώτες της σκηνοθεσίες την αμέσως επόμενη χρονιά. Νωρίτερα η Ριρή Ασπριώτου είχε σπουδάσει 8 μήνες χορούς της σκηνής στην Ευρώπη (*Βραδυνή*, 1.11.1924) αλλά επιστρέφοντας παρέμεινε απλή ηθοποιός-χορευτριά και δεν στράφηκε στη χορογραφία ή τη σκηνοθεσία.

τις φωτογραφίες γυμνών ξένων χορευτριών στην Ακρόπολη,²³ η προσπάθεια καθιέρωσης του γυμνού από το ελληνικό ελαφρό μουσικό θέατρο κυρίως της Οπερέτας²⁴ και τέλος η θριαμβευτική έλευση της Ζοζεφίν Μπαίκερ στην ελληνική πρωτεύουσα.²⁵

Η μεγάλη αλλαγή την οποία προσπαθεί να επιβάλλει ο Νόμος είναι ότι ο χορός ακόμα και στο ελαφρό μουσικό θέατρο γίνεται μέλημα της μεσοαστικής τάξης μέσω των αποφοίτων των σχολών κι όχι ευκαιριακή ενασχόληση περιθωριακών στοιχείων αμφίβολης υπόληψης. Αποτελεί δηλαδή κομμάτι των γενικότερων εκσυγχρονιστικών ρυθμίσεων του νόμου που εκδιώκει τους εμπειρικούς και αυτοδίδακτους λαϊκούς ηθοποιούς από τη σκηνή, για να ανεβάσει άλλους, μορφωμένους κατά την αντίληψη των οργανωμένων δραματικών σχολών, οι οποίες όμως δεν διέθεταν στο πρόγραμμά τους κανένα μάθημα που να σχετίζεται με τις πρακτικές του ελαφρού μουσικού θεάτρου.

Στο θέατρο του Μεσοπολέμου όμως το χορευτικό κομμάτι που υμνήθηκε περισσότερο και γνώρισε τη μεγαλύτερη αποδοχή κοινού και κριτικής το είχε εμπνευστεί στα 1924 ένας τέτοιος εμπειρικός και αυτοδίδακτος χορογράφος-ηθοποιός, ο Γιάννης Ιατρού. Το χορευτικό δίδυμο «Ηρώ και Λεάνδρος» στη *Χορεύτρια Κάτια*, που εκτελούσε η Μίτσι Σούμπερτ με τον δημιουργό του Γιάννη Ιατρού άφησε εποχή και θεωρήθηκε «ό, τι ωραιότερο έχουν δει από σκηνης θεάτρου ακόμη και οι γεροντότεροι».²⁶ Πέρασε μάλιστα στα χέρια, ή καλύτερα, στα πόδια των θεατών, δοκιμάζοντας την ευρηματικότητά τους: διοργανώθηκε στα πλαίσια της παράστασης διαγωνισμός χορευτών που είχαν τη δυνατότητα να προτείνουν πώς να χορεύεται στο εξής ο τόσο επιτυχημένος χορός.²⁷

Εξέλιξη που βοήθησε την ανάπτυξη του χορού ήταν τελικά και η λογοκρισία. Από τον Ιούνιο του 1931 ψηφίστηκε απαγόρευση οποιασδήποτε σατιρικής αιχμής στην Επιθεώρηση (νόμος Περί Τύπου, κυβέρνηση Βενιζέλου).²⁸ Σταδι-

23 Ματθιόπουλος 2005.

24 Πούχνερ 2005, 119.

25 Βασιλείου 2005.

26 *Ελεύθερον Βήμα*, 2.9.1924. Η επιτυχία του ήταν τέτοια που ο Ι. Ιατρού το ξαναχρησιμοποίησε ως χορογραφία στο *Με φίλησες* αλλά η κριτική έσπευσε να το επισημάνει (*Εσπερινή*, 5.8.1929).

27 *Ελεύθερον Βήμα*, 2.9.1924.

28 Ένα ευρύ φάσμα διατάξεων αφορούσε με σαφήνεια και το θέατρο. Έδινε απόλυτη κάλυψη σε απαγορεύσεις θεατρικών έργων που σχετίζονταν με την κομμουνιστική ιδεολογία, θέσπιζε Επιτροπή προληπτικής λογοκρισίας των έργων, περιόριζε την έκθεση του γυναικείου σώματος από τις μπαλαρίνες του ελαφρού μουσικού θεάτρου και όριζε ότι «οι χλευάζοντες και λοιδωρούντες δημοσία, προφορικός ή εγγράφως» θα τιμωρούνται. Ήδη από το Μάη του 1931 ο Σύνδεσμος των Δημοσιογράφων είχε στείλει στην Ένωση Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων επιστολή, με την οποία ζητούσε συσπείρωση κατά του νομοσχεδίου και η Εταιρεία είχε απαντήσει θετικά. Συναινούσε όμως στο ενδεχόμενο λογοκρισίας αρκεί να την εκτελούσαν τα μέλη της.

ακά και ειδικά από το 1936 και μετά η απαγόρευση αυτή άρχισε να εφαρμόζεται εξαιρετικά αυστηρά, οπότε ο Χορός γίνεται ένα πολύ βασικό στοιχείο της Επιθεώρησης.²⁹

Η δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία χαρακτηρίζεται λοιπόν από την ανάδυση του Έλληνα χορευτή και χορογράφου την οποία υποβοηθά η κρατική παρέμβαση. Για την ανάδυση αυτή χρειάστηκε η εξορία μιας ολόκληρης ομάδας ανθρώπων που είχαν φτάσει στη χώρα μας είτε ως πρόσφυγες από την ανατολική Ευρώπη, είτε ως μέλη μεγάλων περιοδευόντων ευρωπαϊκών θιάσων και είχαν συμβάλει καθοριστικά στην εδραίωση του Χορού στην Οπερέττα. Την ίδια ακριβώς περίοδο ο κρατισμός του καθεστώτος Μεταξά οδηγούσε σε αποκλεισμό συνολικά το ελαφρό μουσικό θέατρο, με εξαίρεση τους θιάσους εκείνους που δέχονταν να μετατραπούν σε προπαγανδιστικά όργανα του καθεστώτος.

Οι υπηρεσίες που πρόσφεραν οι νέοι επαγγελματίες χορογράφοι και δάσκαλοι χορού στο καθεστώς του Μεταξά ήταν το υποχρεωτικό τίμημα για όλες τις ευνοϊκές ρυθμίσεις υπέρ τους. Εκφράστηκαν με μια σειρά εκδηλώσεις όπως ενδεικτικά με τη συμμετοχή της Κούλας Πράτσικα και της σχολής της σε όλες τις επετείους της 4^{ης} Αυγούστου ή της Λουκίας [Σακελλαρίου-Κωτσοπούλου] και της Ματέυ στους ερασιτεχνικούς θιάσους της ΕΟΝ.³⁰

Σύντομα ο συνδυασμός προστατευτικής πολιτικής στο χώρο του θεάτρου και του χορού αλλά και επίμονης καλλιτεχνικής δουλειάς των Ελλήνων χορογράφων έδωσε χειροπιαστά αποτελέσματα. Αν στα 1936 η κριτική δέχτηκε στωικά το διορισμό δυο χορογράφων, ενός Έλληνα κι ενός ξένου,³¹ στην επιχορηγούμενη Οπερέττα Αθηνών, στα 1939 δέχτηκε με επιφυλάξεις την πρόσληψη ξένου χορογράφου, του Σάσα Μάχωφ, στη νεοϊδρυθείσα Εθνική Λυρική Σκηνή, αμέσως μετά την πρεμιέρα της *Νυχτερίδας* του Στράους όμως την επέκρινε³² και υπέδειξε μια σειρά Ελλήνων χορογράφων που θα μπορούσαν να αναλάβουν άμεσα τη θέση. Τα θεμέλια για την εδραίωση της ορχηστρικής τέχνης στην Ελλάδα είχαν μπει οριστικά.



29 Δεν μπορώ να φανταστώ πιο τρανταχτή απόδειξη γι' αυτό, από το ανεκδοτολογικό, αλλά πραγματικό περιστατικό που έγινε το 1935 όταν ο πόλεμος μεταξύ επιθεωρησιακών θιάσων οδήγησε τον συγγραφέα Κίμωνα Καπετανάκη να απάγει τη νύχτα της πρεμιέρας της αντίπαλης επιθεώρησης *Άνω-Κάτω 1935* το χορογράφο της Γιάννη Φλερύ για να της στερήσει το μεγαλύτερό της ατού.

30 *Αθηναϊκά Νέα*, 11.4.1940. Η Πράτσικα είχε αναλάβει και το μάθημα του χορού στη Δραματική Σχολή του Βασιλικού από το 1937 (Μπαστιάς 2005, 262).

31 Άμποτ, Γαβρηλίδης.

32 *Αθηναϊκά Νέα* 6.3.1939, κριτική της Σ. Σπανούδη.

Μανώλης Σειραγάκης

Τμήμα Φιλολογίας
Πανεπιστήμιο Κρήτης
741 00 Ρέθυμνο
seiragakis@phl.uoc.gr

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Αλεξιάδης, Γ.Μ. 2007. Κρίσιμα ιστορικά και ιδιωματικά χαρακτηριστικά της οπερέτας. Στο: *Στέφανος, Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*. Αθήνα: ERGO, 2007.
- Βασιλείου, Α. 2005. “Οι φτέρνες που μιλούν.” Η πρώτη γνωριμία της αθηναϊκής μουσικής σκηνής με τους αμερικανικούς χορούς. *Παράβασις, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών* 6: 43-56.
- Βεργόπουλος, Κ. 1978. Η ελληνική οικονομία από το 1926 ως το 1935. Στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους. ΙΕ΄: Νεώτερος Ελληνισμός από το 1913 ως 1941*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 37-342.
- Γλυτζουρής, Α. 2001. *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα: Η ανάδυση και εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γλυτζουρής, Α. 2002. Λαϊκό θέατρο και Κρατισμός στην Ελληνική Σκηνή του Μεσοπολέμου: Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος. *Ο Πολίτης* 105: 29-39.
- Γουλή, Ε. 1999. Η επαγγελματική σχολή Θεάτρου (1924-1930). Μια πρωτοβουλία του ΣΕΗ για την ανανέωση του θεάτρου. Στο: Χ. Σταματοπούλου – Βασιλάκου, (επιμ.) *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα Χρόνια, 1917-1997*. Αθήνα: Σμπίλιας, 338-374.
- Λιάκος, Α. 1988. “Από κράτος φύλαξ εις κράτος πρόνοια”. *Οι παράμετροι της εργατικής πολιτικής στο Μεσοπόλεμο*. Αθήνα: ΕΛΙΑ.
- Λιάκος, Α. 1993. *Εργασία και πολιτική στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Το Διεθνές Γραφείο εργασίας και η ανάδυση των κοινωνικών θεσμών*. Αθήνα: Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος.

- Μαζάουερ, Μ. 2002. *Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.
- Μαράκα Λ. 2000. *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση*. Β'. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μαργαρίτης, Γ. 2002. Από τη “Μεγάλη Κρίση” στο “Μεγάλο Πόλεμο”. *Ιστορικά* 156: 12 κ.ε.
- Ματθιόπουλος, Δ. Ε. 2005. Εικαστικές Τέχνες. Στο: Χ. Χατζηιωσήφ (επιμ.). *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα, 1922-1940. Ο Μεσοπόλεμος*. Β2. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 400-459.
- Μπαστιάς, Γ. 2005. *Κωστής Μπαστιάς. Δημοσιογραφία-Θέατρο-Λογοτεχνία*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Πούχνερ, Β. 2005. Αισθησιασμός και θρησκευτικότητα στα χρόνια του Εθνικού διχασμού. Ο Άγιος Δημήτριος του Πλάτωνα Ροδοκανάκη (1917). Στο: *Γραφές και Σημειώματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα: ERGO, 117-144.
- Σιδέρης, Γ. 1976. *Το Αρχαίο ελληνικό θέατρο στη Νέα ελληνική σκηνή, Α' 1817-1932*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Σιδέρης, Γ. 2000. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού θεάτρου 1794-1944*. Β2. Αθήνα: ΜΚΜΕΘ-Καστανιώτης.
- Χατζηπανταζής, Θ. – Μαράκα, Λ. 1977. *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*. Α1. Αθήνα: Ερμής, Σειρά Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη ΘΕ 34.
- Traubner, R. 2003. *Operetta: A Theatrical History*. USA/UK: Routledge.



**Dance in Operetta.
The Emergence of Greek Choreographers in the 1930's**

MANOLIS SIRAGAKIS

Summary

THIS ARTICLE describes the consolidation of Greek choreographers during the second decade of the Interwar period in Greece, mainly in the light musical theatre. It seeks to examine the sudden rise of Greek choreographers from 4-6 to 15 that took place in the 1930's. This fact in combination with the exile of the foreign actors and choreographers, which was the result of law passed by the I. Metaxas dictatorship, gave the opportunity to their Greek colleagues to dominate the Greek scene. This law offered considerable advantage to a new team of choreographers who had not yet started their career on stage by establishing a modern-dance school. These dance-schools were not connected with professional theatre life prior to the enforcement of this law. Since then every dancer was obliged to undergo professional training in these schools and acquire a work permit document. Thus the dance-schools managed to live through the economic crisis period and also replace the theatre scene connoisseurs who came mainly from the light musical theatre with a new generation of well-trained as well as professional artists, of a higher social ranking. This change, imposed by the state, was part of a general social and theatre development and, also, part of an effort to modernize theatre and social life in Greece.