

## Ο νεαρός Πέλος Κατσέλης: Η διαμόρφωσή του σε σκηνοθέτη στα χρόνια του Μεσοπολέμου\*

ΑΝΤΩΝΗΣ ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ

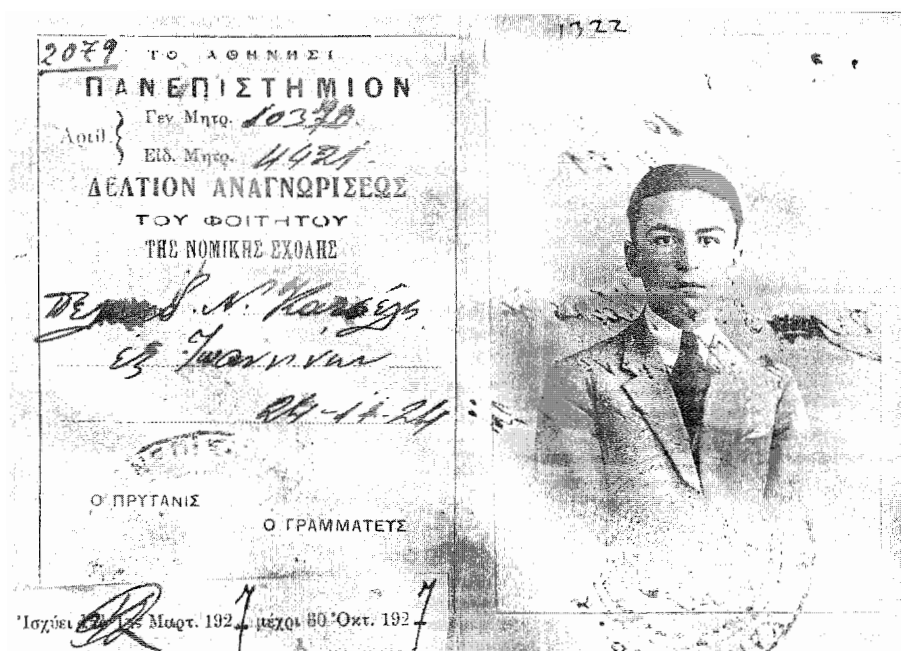
Όταν ο Πέλος Κατσέλης ξεκινούσε τις δασοληψίες του με τη θεατρική τέχνη, ο θεσμός του σκηνοθέτη δεν είχε ριζώσει ακόμα στο θέατρο του τόπου. Η σταδιακή μεταμόρφωση του νεαρού καλλιτέχνη σε σκηνοθέτη συντελέστηκε κατά τη δεκαετία του 1930, την εποχή δηλαδή της εδραίωσης του νέου επαγγέλματος στο ελληνικό θέατρο. Αν θέλει κανείς να παρακολουθήσει την πορεία αυτής της μεταμόρφωσης, θα πρέπει να ανατρέξει στις πρώιμες θεατρικές καταβολές και αναζητήσεις του Κατσέλη, στα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1920. Θα διαπιστώσει καταρχήν ότι ο νεαρός Μικρασιάτης είχε αποφασίσει, από την εποχή που φοιτούσε στη Νομική Σχολή το 1924, να γευτεί τις χαρές και τις πίκρες της σκηνής<sup>1</sup>. Από νωρίς ήταν ενεργό μέλος του Θεατρικού Φοιτητικού Ομίλου<sup>2</sup>, εκεί γνωρίστηκε με τη Μαίρη Σαγιάννου, σύζυγό του

---

\* Το άρθρο αποτελεί επεξεργασμένη και εμπλουτισμένη μορφή ανακοίνωσης που δόθηκε σε ημερίδα για τον Πέλο Κατσέλη, την οποία οργάνωσε το Μάη του 2001 το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Αθήνας. Από τη θέση αυτή θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη διεύθυνση και το προσωπικό του Ε.Λ.Ι.Α. και του Θεατρικού Μουσείου που παρείχαν τη δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί το αρχαιολόγος υλικό. Θα ήθελα να ευχαριστήσω επίσης την Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου για την ευγενική παραχώρηση αντιγράφου από την καταγραφή της βιβλιοθήκης Κατσέλη που πραγματοποίησε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου της Αθήνας.

1. Γιος του Νικόλαου και της Ελένης Κατσέλη, ο Πέλος γεννήθηκε το 1903 (ή το 1907) στο Ναζλί της Μικράς Ασίας αλλά η καταγωγή του ήταν από τα Σουδενά Ιωαννίνων. Σύμφωνα με τη φοιτητική του ταυτότητα, που σώζεται στο αρχείο Πέλου και Αλέκας Κατσέλη στο Ε.Λ.Ι.Α. (στο εξής ΕΛΙΑ), γράφτηκε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου της Αθήνας στις 24.11.1924. Βλ. και Σταματογιαννάκη 2001, 1-3.

2. Ο ερασιτεχνικός αυτός θίασος ιδρύθηκε μάλλον το 1923 από τους φοιτητές Ν. Ματθαίο και Ν. Κέπετζη. Όπως φαίνεται, έκανε την πρώτη του εμφάνιση στις 17.12.1924 σε μια μικρή σκηνή της Χ.Ε.Ν. (στα παλαιά Ανάκτορα) σε απογευματινή παράσταση μονοπράκτων: τη δραματική σκηνή του Βασ. Ηλιάδη *Η νύχτα τ' Άη Φίλιππα*, την κωμωδία του Παν. Ζάνου *Καρτ-ποστάλ* και τη φάρσα του Ν. Λάσκαρη *Ενοικιάζεται*, σε σκηνοθέτη Δ. Παγίδα και διδασκαλία του λογοτέχνη Γεώργιου Σημηριώτη (Πρόγραμμα της Παράστασης υπάρχει στο ΕΛΙΑ). Στην αρχή οι εμφανίσεις γίνονταν σε πρόχειρες σκηνές και μπροστά σε φοιτητικό κοινό αλλά από το 1925, ο Όμιλος έκανε ένα μικρό άλμα: συνεργάστηκε με το «Σύλλογο Εθνικής Λο-



Εκ. 1. Ο Πέλος Κατσέλης την εποχή που ξεκινούσε τη θεατρική του σταδιοδρομία. Φωτογραφία από φοιτητική ταυτότητα. (Πηγή: Ε.Λ.Ι.Α.).

μετά το 1929 και μετέπειτα πρωταγωνίστρια του Εθνικού Θεάτρου (μέχρι τον πρόωγο θάνατό της τον Αύγουστο του 1932)<sup>3</sup>. Σ' αυτό το δυναμικό ερασιτεχνικό συγκρότημα, ο Κατσέλης πρωταγωνίστησε, μαζί με τη Σαγιάννου, σε έργα όπως το *Δεν παίζουν με τον έρωτα* του Αλφρέ ντε Μυσέ και τη *Μαρτίνα* του Ζαν-Ζακ Μπερνάρ<sup>4</sup>.

Στη συνέχεια, ο νεαρός φοιτητής αποφάσισε να καταπιαστεί σε σοβαρότερη βά-

γοτεχνίας και Καλλιτεχνίας» και άρχισε να δίνει δημόσιες και περισσότερο φιλόδοξες και συστηματικές παραστάσεις με την προστασία της Πρυτανείας του Πανεπιστημίου. Διευθυντής του ομίλου είναι ο ενθουσιώδης Ν. Κέπετζης, ενώ ο «καλλιτεχνικός οργανωτής των παραστάσεων και προγραμμαστής» ήταν ο Σημηριώτης, που εργαζόταν «μ' επιμονή και αφοσίωση». Έτσι, όλα τα μέλη παρουσιάζονταν ως ηθοποιοί «μορφωμένοι, μελετημένοι, καλοπαρουσιασμένοι», ανάμεσά τους και ο Κατσέλης (βλ. Γιοφύλλης 1925, 8-9). Βλ. επίσης και αναμνήσεις των μελών του θιάσου στο Μάτσας 1986, 142-5.

3. Το ζευγάρι παντρεύτηκε τον Αύγουστο του 1929. Η Σαγιάννου-Κατσέλη είχε ασχοληθεί αρχικά και με τον κινηματογράφο. (βλ. ενδεικτικά Παύλ Μενεστρέλ, «Αθηναϊκό Χόλλυγουντ. Μαίρη Σαγιάννου-Κατσέλη», *Εβδομάς*, 134, 30.4.1930, σ. 847). Πλούσιο υλικό για τη βραχύβια σταδιοδρομία της μπορεί να αντλήσει κανείς από το σχετικό αρχείο του Θεατρικού Μουσείου (φρακ. 121), καθώς επίσης και από το λεύκωμα που δημιούργησε η δεύτερη σύζυγος του Πέλου, Αλέκα Κατσέλη, και το οποίο φυλάσσεται στο ΕΛΙΑ.

4. Ο Κατσέλης είχε πρωτοεμφανιστεί στο ρόλο του Γιατρού στην κωμωδία *Καρτ ποστάλ* (βλ. σημ. 2). Το έργο του Μυσέ παραστάθηκε στις 12.3.1925 στο κτίριο του Εθνικού Θεάτρου σε μετάφραση Σημηριώτη (*Ελεύθερον Βήμα*, 10.3.1925, *Δημοκρατία*, 14.3.1925, *Θεατής*, 14.3.1925) ενώ η *Μαρτίνα* παίχτηκε στο θέατρο «Απόλλων» στα τέλη της ίδιας χρονιάς (Γιοφύλλης 1925).

ση με την υποκριτική τέχνη κι έτσι γράφτηκε στη νεοσύστατη Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, το πρωτοποριακό εκπαιδευτικό ίδρυμα του Σωματείου Ηθοποιών που δεν άλλαξε μόνον την ιστορία του θεάτρου της χώρας αλλά και την προσωπική εξέλιξη του Κατσέλη<sup>5</sup>. Ο μαθητευόμενος ηθοποιός εμφανίστηκε, μεταξύ άλλων, σε τύπους «ραδιούργων», σε δύο σημαντικές δημόσιες παραστάσεις της Σχολής, που δόθηκαν σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη: ως Γερασιμάκης στο *Βασιλικό* του Αντωνίου Μάτση, το Μάρτη του 1927<sup>6</sup> και ως Ιάγος στον *Οθέλλο* του Σαίξπηρ τον Απρίλη του 1929<sup>7</sup> (βλ. εικ. 2).

Από κει και πέρα, άνοιξε ο δρόμος για την εργασία του νεαρού ηθοποιού σε επαγγελματικούς θιάσους της εποχής. Ο Πολίτης τον συνέστησε στο Μάριο Παλαιολόγο, με τον οποίο συνεργάστηκε το καλοκαίρι του 1929<sup>8</sup>. ενώ στα επόμενα οκτώ χρόνια δούλεψε κατά διαστήματα ως ηθοποιός σε θιασαρχικά σχήματα των Περικλή Γαβριηλίδη, Νικόλαου Παρασκευά, Νικόλαου Δενδραμή, Χριστόφορου Νέζερ, Μαρίκας Κοτοπούλη κ.ά. Με τα παραπάνω συγκροτήματα εμφανίστηκε σε κλασικό και ρεαλιστικό δραματολόγιο αλλά και σε έργα βουλεβάρτου<sup>9</sup>. Στις αρχές της δεκαετίας του 1930 μάλιστα είχε εκδηλώσει έντονο ενδιαφέρον και για τα συνδικαλιστικά ζητήματα των ηθοποιών, προσπαθώντας να αναπτύξει μια σοσιαλιστική προβληματική<sup>10</sup>. Ωστόσο, αν και μέχρι το 1937 είχε δημιουργήσει ένα ικανό ρεπερτόριο ρόλων, ο

5. Η ταυτότητα που εξέδωσε το Σωματείο Ηθοποιών για τον Κατσέλη (ΕΛΙΑ) έχει ημερομηνία εγγραφής 4.2.1927 (βλ. εικ. 1). Ο εκκολαπτόμενος καλλιτέχνης παρέμενε πάντως και φοιτητής της Νομικής, αφού η φοιτητική του ταυτότητα είναι θεωρημένη από 1.3 έως 30.10.1927.

6. Βλ. τις επαινετικές κριτικές του «Αριθμού 13» (*Πολιτεία*, 26.3.1927) και του Κωστή Μπαστιά, (*Εθνος*, 25.3.1927). Ο Γερασιμάκης, σύμφωνα με την ανάλυση του Πολίτη (1984, 1: 263) ήταν «υποκείμενο ύπουλο, ιαγικό, φειδίσιο». Την ίδια άποψη για το ρόλο είχε και ο Μ. Ροδάς ο οποίος, ωστόσο, έκρινε ότι ο Κατσέλης δεν τα κατάφερε καλά στη σκηνική του απόδοση: «μιλούσε σχεδόν χωρίς να παίρνει αναπνοή κι φαινόταν σαν να έκανε της αγιώτερες πράξεις με τις ραδιουργίες του» (*Ελεύθερον Βήμα*, 26.3.1927).

7. Για τη συνολικότερη σκηνική προσέγγιση της σαίξπηρικής τραγωδίας βλ. το άρθρο του σκηνοθέτη στο *Ελεύθερον Βήμα* (30.4.1929). Η ερμηνεία του Κατσέλη ακολούθησε μάλλον τα ρομαντικά υποκριτικά ιδεώδη. Ο Π. Μοσχοβίτης έκρινε ότι ο Ιάγος ήταν καλός μόνον σε κάποιες στιγμές και στην απαγγελία ενώ «η μιμική του υστερεί. Το στυλ του ήτο σπασμωδικόν, διακεκομμένον» (*Εθνος*, 28.4.1929· πρβλ. Σιδέρης 1964, 27-28). Ο Ροδάς αναφέρει πως «προσπαθούσε να επιδείξει υποκριτικές ιδιότητες ραδιούργου με το κλείσιμον του ενός ματιού» (*Ελεύθερον Βήμα*, 29.4.1929). Ο «Θεατής» θεωρούσε υπεύθυνο τον Πολίτη: ο Ιάγος «είχε την μάσκαν Μεριστοφελούς, ενώ αντιθέτως η επιτυχία των δολοφονιών του οφείλεται, κατά τον Σαίξπηρ τουλάχιστον, σαφώς εις την φαινομενικήν αθωότητα του προσώπου του. Την είχε πάθη ο δυστυχής κατακούτελα και έκανε με το στανιό τον σατανικόν» (*Ημερησίος Τύπος*, 29.4.1929). Αντίθετα, ο Κρίτων [= Κ. Μπαστιάς] των *Ελληνικών Γραμμάτων*, αν και εντόπιζε κάποιες ατέλειες, θεωρούσε ότι ο νεαρός ηθοποιός «είναι μια ωραία ελπίς» καθώς έπαιξε το δύσκολο σαίξπηρικό χαρακτήρα «με πολλήν δύναμιν και το εξωορόνησε με στοχασμόν» και έπειτα από σοβαρή μελέτη (τχ. 48, 18.5.1929, σ. 42).

8. Την πληροφορία δίνει ο Σιδέρης (1960, 1485).

9. *Οθέλλος* (Ιάγος), *Αντιγόνη* (Β' Κορυφαίος), *Προμηθέας Δεσμώτης* (Κράτος), *Ζωντανό πτώμα* (Αμπρόκιωφ, Αρτέμιεφ κ.ά.), *Η σονάτα του Κρόντσερ* (γιατρός Ιβάνωφ, Ποζνιστέφ), *Δεσποινίς Τζούλια* (Ζαν;), *Αρχούδα*, *Η εχθρά* (Λόρδος Μιχαήλ), *Αυτός είμαι!* (Λεωνίδας Βάρδης), *Ο Καραγκιόζης* (Νίκος Παγάνης), *Ο Ποπολάρος* (Πέτρος Μαρινένης), *Όταν οι γυναίκες αγαπούν* (Γιατρός Μακένζυ), *Η κυρία με τις καμέλιες* (Κόμης Ντυβάλ) κ.ά. (Πηγή: Θεατρικά Προγράμματα-ΕΛΙΑ).

10. Βλ. Π. Κατσέλης, «Ο συνδικαλισμός στις τάξεις των ηθοποιών. Ένα ζωτικό πρόβλημα», *Ελλη-*

Κατσέλης ούτε είχε διακριθεί ιδιαίτερα ούτε είχε αποφασίσει να ακολουθήσει το επάγγελμα του ηθοποιού.

Όπως ίσως φάνηκε ήδη από τα παραπάνω στοιχεία, ο νεαρός καλλιτέχνης δεν ανήκε στο σινάφι των αμόρφωτων θεατρίνων της υποκριτικής παράδοσης του 19ου αιώνα: συγκαταλεγόταν σ' εκείνη την κατηγορία των «καλλιεργημένων» αστών ηθοποιών που παρενέβη καταλυτικά στη θεατρική ζωή του τόπου μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Συγκεκριμένα, ανήκε σ' εκείνη την ομάδα που, τελικά, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, αποφάσισε να αφοσιωθεί στη σκηνοθετική και όχι στην υποκριτική τέχνη. Όπως συνέβη και με άλλους νεαρούς σκηνοθέτες αυτής της ομάδας (Μιχάλης Κουνελάκης, Γιαννούλης Σαραντίδης, Δημήτρης Ροντήρης, Τάκης Μουζενίδης, Σωκράτης Καραντινός), οι καταβολές του Κατσέλη δεν αναδεικνύουν μόνον την περίπτωση ενός θεατρίνου αλλά και ενός λογίου. Ήδη από το Γενάρη του 1925 τον συναντάμε συνεργάτη του λογοτεχνικού περιοδικού *Νειότη*<sup>11</sup>. Από το 1929 ο νεαρός ηθοποιός άρχισε να δημοσιεύει κείμενά του στα *Ελληνικά Γράμματα* του Μπαστιά για να συνεχίσει αργότερα στην *Καθημερινή* και σε άλλα σημαντικά λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά περιοδικά του Μεσοπολέμου (*Ελληνικόν Θέατρον*, *Νέα Εποχή*, *Νεοελληνικά Γράμματα*, *Παρασκήνια*). Με τις θεατρικές κριτικές και τα θεωρητικά του κείμενα στον Τύπο προσπαθούσε, σε συστηματική βάση, να προωθήσει την ιδέα ενός «καλλιτεχνικού» θεάτρου στην υπηρησία του αθηναϊκού κοινού<sup>12</sup>.

Μάλιστα, το Μάη του 1929, λίγες μέρες μετά την ερμηνεία του στο ρόλο του Ιάγου στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, δημοσίευσε στα *Ελληνικά Γράμματα* το δοκίμιό του «Ιάγος. Μια σκιαγραφία»<sup>13</sup>. Όπως φαίνεται, η μαθητεία του νεαρού ηθοποιού δίπλα στον κριτικό νου του Πολίτη άρχισε να τον μυεί σε γοητευτικές ταιλαντεύσεις ανάμεσα στη θεατρική πράξη και στη θεατρική θεωρία: από την εκτέλεση ενός κλασικού ρόλου στις αναζητήσεις της θεωρητικής του ερμηνείας. Έτσι, στα επόμενα χρόνια, ο νεαρός λόγιος θα εκδηλώσει ένα σταθερό και πρωτοποριακό για την εποχή του, θεωρητικό ενδιαφέρον πάνω σε προβλήματα ερμηνείας των σαιξπηρικών έργων<sup>14</sup>.

νικόν θέατρον, τχ. 117, 1.3.1931, τχ. 118, 15.3.1931, τχ. 122, 1.5.1931 και τχ. 123, 1.6.1931.

11. Καράογλου 1996, 373.

12. Για παράδειγμα, σε κριτική του για την παράσταση του έργου του Ανρί Λενορμάν *Στον ίσκιου του κακού* από το θίασο Κοτοπούλη, ο νεαρός λόγιος, αφού παρουσίαζε το συγγραφέα και το έργο του στους αναγνώστες του περιοδικού, αντιμετώπιζε ως «παρήγορα σημάδια» τη θετική ανταπόκριση του αθηναϊκού κοινού και κάλυψε τους θεατρικούς επιχειρηματίες της εποχής να σταματήσουν «να μας σερβίρουν αδιάκοπα τα γλοιώδη κατασκευάσματα» μια και το κοινό, «το κομισμένο θηρίο, ο γήταυρος, αρχίζει να ξυπνά, να ενδιαφέρεται» (Π. Κατσέλης, «Το θέατρο», *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 40, 1.2.1929, σσ. 192-4). Την εποχή αυτή ο Κατσέλης υπογράφει και ως «Σουδενίτης» (*Σταματογιαννάκη* 2001, 2). Βλ. επίσης και Πετράκου 2004, 153.

13. τχ. 48, 18.5.1929, σσ. 55-6 και τχ. 49, 25.5.1929, σσ. 76-7.

14. «Όπως υψώθηκε σαν επιταχτικό χρέος στον τόπο μας το πρόβλημα της αναπαράστασης της αρχαίας τραγωδίας», σημείωσε λίγα χρόνια αργότερα ο Κατσέλης, «έτσι πρέπει να υψωθεί και το πρόβλημα της ερμηνείας του Σαίξπηρ, αν θέλουμε να κάνουμε και μεις δικό μας το μεγάλο ποιητή, όπως τόσα άλλα

Το 1932 κυκλοφόρησε η μελέτη του για τον *Οθέλλο*<sup>15</sup>· στις 25 Οκτώβρη του 1935 μίλησε στη «Λέσχη Καλλιτεχνών» για τη *Δωδεκάτη Νύχτα*<sup>16</sup>· τέλος, στις 6 Νοέμβρη του 1936 έδωσε μια ακόμα διάλεξη στα «Ολύμπια» για το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, λίγες μέρες μετά την παράσταση της τραγωδίας στο Βασιλικό Θέατρο<sup>17</sup>. Καρπός αυτών, καθώς και άλλων θεωρητικών του αναζητήσεων γύρω από τον Ελισαβετιανό, θα είναι η μελέτη του *Γύρω απ' το θέατρο* που εκδόθηκε το 1943<sup>18</sup>.

Το ιδιαίτερο μάλιστα ενδιαφέρον που παρουσιάζει η σαιξπηρική κριτική του Κατσέλη προκύπτει από το γεγονός ότι, αν και συνέχιζε (ως μαθητής του Πολίτη) την «χαρακτηρολογική» υποκριτική και θεωρητική παράδοση του 18ου και 19ου αιώνα, ήταν, όπως φαίνεται, ο πρώτος Έλληνας λόγιος που εισήγαγε στον τόπο τις θέσεις των Ουίλλιαμ Πόελ και Χάρλεϋ Γκράνβιλ Μπάρκερ<sup>19</sup>. Μ' αυτόν τον τρόπο πρόσφερε νέες πτυχές στην προσέγγιση του δασκάλου του, ενώ, παράλληλα, διαφοροποιήθηκε και από τις πολύωρες, «μνημειακές» παραστάσεις του Ροντήρη στην κρατική σκηνή, που ακολουθούσαν τη συμβατική ιλλουζιονιστική σκηνοθεσία του 19ου αιώνα. Αντίθετα δηλαδή με το σκηνοθέτη του Βασιλικού Θεάτρου, ο Κατσέλης, αν και δειλά, αποπειράθηκε να προσεγγίσει τη σαιξπηρική αναβίωση μέσα από το μοντέρνο πρίσμα του ιστορικού «σχετικισμού» των αρχών του 20ού αιώνα<sup>20</sup>. Είναι ίσως χαρακτηριστική η κριτική του στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* που σκηνοθέτησε ο Ροντήρης το 1936. Μολονότι ο σκηνοθέτης είχε κόψει αρκετούς στίχους ή ακόμα και ολόκληρες σκηνές (ανάμεσά τους και την πρώτη) της τραγωδίας, η παράστασή της κράτησε τέσσερις ολόκληρες ώρες. Ο Κατσέλης υποστήριξε την άποψη ότι το έργο

έθνη» (Κατσέλης 1943, 48). Βλ. επίσης και Πούχχερ 2003.

15. Κατσέλης 1932 και *Ελληνικόν Θέατρον*, 1.10.1932. Στο εσώφυλλο της έκδοσης υπάρχει η πληροφορία: «Για τύπωμα: *Ιούλιος Καίσαρ. Νόημα και χαρακτηρισες*». Βλ. επίσης και Π. Κατσέλη «Αισθητικοί περίπτατοι. Σκέψεις πάνω στο Σαίξπηρ και στην Τέχνη», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 136, 25.12.1931.

16. Η ομιλία έγινε με αφορμή την παράσταση της κωμωδίας στο Βασιλικό Θέατρο. Η «Λέσχη Καλλιτεχνών» ήταν κοσμικό «ατελιέ», που, έπειτα από πρωτοβουλία του Θεόδωρου Συναδινού, είχε καθιερώσει διαλέξεις ειδικά για τα έργα που παίζονταν από τη σκηνή του κρατικού θεάτρου. Η πρώτη διάλεξη ήταν του ίδιου του Συναδινού για τον *Πέερ Γκιντ*. Η δεύτερη ήταν εκείνη του Κατσέλη που προκάλεσε, όπως φαίνεται, αντιδράσεις στο ακροατήριο· δημοσιεύτηκε στην *Καθημερινή* («Δωδεκάτη Νύχτα, ο Σαίξπηρ κωμωδιογράφος», 28.10.1935) και επανεκδόθηκε στο Κατσέλης 1943, 113-43. Για το θέμα βλ. και Σιδέρης 1965, 23.

17. Κατσέλης 1943, 17-110.

18. Εκτός από τις δύο διαλέξεις, ο τόμος περιλαμβάνει και μια μικρότερη μελέτη για το *Όπως αγαπάτε* (Κατσέλης 1943, 144-58). Βλ. επίσης και τα άρθρα του για το Σαίξπηρ στα *Νεοελληνικά Γράμματα* (17.11.1935, 3.4.1937 και 23.9.1937).

19. Δίπλα στους ρομαντικούς κριτικούς και ηθοποιούς του 19ου αιώνα και παράλληλα με την κλασική μελέτη του A. C. Bradley (*Shakespearean Tragedy*, 1904) ή τις φιλολογικές εκδόσεις του H. N. Hudson, ο Κατσέλης παρέπεμπε (1943, 44, 48, 55, 65) στο βιβλίο του Πόελ *Shakespeare in the Theatre*, καθώς επίσης και στους *Προλόγους στο Σαίξπηρ* του Γκράνβιλ Μπάρκερ, που άρχισαν να εκδίδονται μετά το 1927 (1943, 18, 56, 86, 94, 99). Σύμφωνα με καταγραφή της βιβλιοθήκης του (βλ. εδώ την πρώτη σημείωση), ο Κατσέλης διέθετε την πρώτη έκδοση της μελέτης του Πόελ (London, 1913), καθώς και δύο τόμους του *Prefaces to Shakespeare* του Γκράνβιλ Μπάρκερ (Sidgwick & Jackson, London, 1935 και 1937).

20. Για τη συμβολή των Πόελ και Γκράνβιλ Μπάρκερ, βλ. Styan <sup>2</sup>1983, 47-122.



Εικ. 2. Ο Κατσέλης στο ρόλο του Ιάγου (κάτω αριστερά) από την παράσταση της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου (1929). Σκίτσο του Φωκ. Δημητριάδη. (Πηγή: εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27.4.1929).

μπορούσε να παιχτεί μέσα σε δύο ώρες και όταν ο Ροδάς κατηγορήσε το μελετητή για μεροληψία εις βάρος του σκηνοθέτη του Βασιλικού Θεάτρου, ο Κατσέλης ανταπάντησε στον κριτικό του *Ελευθέρου Βήματος*, πληροφορώντας τον ότι:

*... οι μεγαλύτεροι σύγχρονοι Σαιξπηρισταί σκηνοθέται, Γκράνβιλ Μπάρκερ, Πάουελ, Χάρκορλ κ.λπ. κατώρθωσαν από τας επισήμους σκηνάς του Λονδίνου να πραγματοποιήσουν το χρονικόν αυτό δίωρον. Πώς όμως; Προσαρμόζοντες την σκηνοθεσίαν των προς τας ατέγκτους αρχάς της ιδιαιζούσης σκηνικής τεχνοτροπίας των Σαιξπηρικών έργων, παριστάνοντες τας με μιαν αδιάλειπτον συνέχειαν, χωρίς διαλείμματα πράξεων<sup>21</sup>.*

Μέσα από αυτές τις αναζητήσεις για τη σκηνοθετική ερμηνευτική προσέγγιση

21. Π. Κατσέλης, «Περί τον Σαιξπηρ», *Ελεύθερον Βήμα*, 25.11.1936. Βλ. και Μ. Ροδάς, «Μια διάλεκτος περί Σαιξπηρ», *Ελεύθερον Βήμα*, 23.11.1936 καθώς επίσης και τις κρίσεις του Κ. Βάρναλη για το βιβλίο του Κατσέλη (*Πρωία*, 27.1.1944). Ενδιαφέρον, τέλος, παρουσιάζει η κριτική του Κατσέλη στη σκηνοθεσία του Ροντήρη για τον *Κουρέα της Σεβίλλης*. Ο κριτικός επαινούσε ορισμένες σκηνογραφικές επιλογές, που υπογράμιζαν το «θεατρικισμό» του έργου του Μπωμαρσαί αλλά απέρριπτε την υπόκριση των ηθοποιών που «έπαιζαν ωμά ρεαλιστικά» (*Νέα Εποχή*, τχ. 4/5, Μάης-Ιούνιος 1936, σσ. 36-7).

των κλασικών κειμένων άρχισε να ξεπροβάλλει μια νέα, ενδιαφέρουσα ιδιότητα τόσο για την καλλιτεχνική ταυτότητα του Κατσέλη όσο και για τη ελληνική σκηνή: άρχισε να αναδύεται ένας τύπος θεατρικού λογίου, η θεωρητική ενασχόληση του οποίου με τη δραματοουργία δεν ήταν φιλολογικής τάξης, όπως στο παρελθόν, αφού οι προβληματισμοί του ήταν μπολιασμένοι με τη θεατρική πράξη. Επιπλέον, οι θεωρητικές αναζητήσεις του Κατσέλη γύρω από την τέχνη του θεάτρου δεν περιορίστηκαν πάνω στα έργα του κορυφαίου Ελισαβετιανού. Σε μια σειρά άρθρων του στο περιοδικό του Σωματείου Ηθοποιών *Το Ελληνικόν Θέατρον*, στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1930, άρχισε να εκδηλώνει ένα θεωρητικό ενδιαφέρον και για την υποκριτική τέχνη<sup>22</sup>. Την ίδια εποχή, στη μελέτη του «Προς δημιουργίαν θεατρικής φιλολογίας» υποστήριξε την καλλιέργεια της “θεατρολογίας” ως αντίδοτο στην κρίση του ελληνικού θεατρικού συστήματος στο Μεσοπόλεμο:

*Πού είναι η συστηματικά γραμμένη φιλολογία πάνω στα προβλήματα της θεατρικής τέχνης, που θα είναι σε θέση να διαφωτίση σε μια οιαδήποτε στιγμή τον ενδιαφερόμενο; [...] Πρόσεξα τους μαθητάς της Επαγγελματικής σχολής θεάτρου ν’ αγωνίζονται να βρουν καμιά μελέτη, που να τους οδηγεί αναλυτικά στην κατανόηση της μεγάλης μας κληρονομιάς των τραγωδιών, να ζητούν οι δυστυχισμένοι να μορφωθούν θεατρικά, μα που τίποτε, ξεραΐλα. Στους θεατρικούς μας κριτικούς δε διαβάζουν παρά δραματική κριτική και όχι θεατρική, που είναι τελείως διάφορη [...] Η θεατρική φιλολογία θα παίξει το ρόλο στο θέατρο, όποιον ρόλον ακριβώς παίζει η κριτική στην ποίηση, στην επιστήμη, στη φιλοσοφία. Έρχεται πρώτα το διψασμένο, ερευνητικό, γερό μυαλό του κριτικού που ανοίγει το δρόμο και ακολουθεί ο δημιουργός που πραγματώνει, σ’ ωραίες μορφές, τα όσα πρωτανήγγειλε κι επόθησε ο κριτικός. Ο νόμος αυτός, αυτή η αλληλοδιάδοχος εμφάνισις κριτικού και ποιητή, δημιουργού, τηρείται αδιάλειπτα μέσα στον κόσμω<sup>23</sup>.*

Στα μέσα της δεκαετίας του 1930 οι δύο βασικές ιδιότητες του Κατσέλη (εκείνη του θεατρικού λογίου κι εκείνη του ηθοποιού), είχαν οδηγηθεί σε μια ενδιαφέρουσα ώσμωση, χωρίς ωστόσο να έχουν δημιουργήσει μια νέα χημική ένωση. Ο συνδυασμός

22. «Η έλλειψις υποκριτικής τέχνης και τα επακόλουθά της», τχ. 124, 15.6.1931 έως τχ. 125, 1.7.1931· «Προς τους νέους ηθοποιούς», τχ. 126, 15.7.1931 έως τχ. 128, 15.8.1931 και «Ένα πρόβλημα. Γεννιέται ο ηθοποιός;», όπ. τχ. 134, 15.11.1931. Ο Κατσέλης ήταν μέλος της συντακτικής επιτροπής, γραμματέας επί της ύλης και υπεύθυνος του περιοδικού, την άνοιξη και τις αρχές του καλοκαιριού του 1934, σε μια προσπάθεια εκσυγχρονισμού του δημοσιογραφικού οργάνου του Σωματείου. Στη συνέχεια όμως, ήρθε σε ρήξη με το Διοικητικό Συμβούλιο και διαγράφηκε, έπειτα από απόφαση του Πειθαρχικού Συμβουλίου. Βλ. *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 181, 8.5.1934 και Α. Νίκας – Π. Κατσέλης, «Σχέσεις και αντιθέσεις. Το Διοικ. Συμβούλιον και η Συνική Επιτροπή», ό.π., τχ. 182, Ιούνιος 1934. Η ταυτότητά του (βλ. σημ. 5) αναφέρει: «καταβολαί έως και Φεβ. 1934». Δεν γνωρίζουμε αν και πότε ο Κατσέλης επανεγγράφη στα μητρώα του Σωματείου.

23. *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 106, 15.9.1930 (δημοσιεύτηκε σε συνέχειες).

των δύο ιδιοτήτων επέφερε τελικά τη μετάλλαξή του σε σκηνοθέτη, μόνον όταν συνάντησε κάποιες άλλες εξελίξεις, που συνδέονται αναπόφευκτα με τη θεατρική και την ευρύτερη ιστορία του τόπου.

Αναμφισβήτητα, ένας αποφασιστικός παράγοντας που έφερε τον Κατσέλη σε επαφή με το σκηνοθετικό “μικρόβιο” ήταν ο Πολίτης. Καταρχήν εξαιτίας της μαθητείας του δίπλα στο θεατρικό κριτικό και σκηνοθέτη, μαθητεία που είχε πάρει το χαρακτήρα μιας πνευματικής καθοδήγησης δίπλα σ’ έναν καταξιωμένο δάσκαλο, ακόμα και μετά την αποφοίτησή του από τη Σχολή<sup>24</sup>. Πέρα όμως από τη σημαντική παράμετρο των προσωπικών σχέσεων, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ο Πολίτης, μαζί με το Σπύρο Μελά, προέβαλε εκείνα τα χρόνια ως ο νέος καλλιτέχνης του θεάτρου· και ότι ορισμένοι λόγιοι της χώρας ήταν πλέον πεπεισμένοι ότι η έξοδος του θεάτρου της από την κρίση δε θα προέκυπτε μέσα από τη δραματοουργία ή την υποκριτική αλλά με τη σιδερένια πειθαρχία στην μπαγκέτα ενός σκηνοθέτη. Έτσι, μέσα από τις στήλες του Τύπου, ο Κατσέλης παρακολουθούσε αλλά και διαμόρφωνε τις εξελίξεις· προσπάθησε καταρχήν να αναδείξει τη σημασία του σκηνοθετικού παράγοντα διαφωνώντας ωστόσο με την άποψη εκείνη που ήθελε το σκηνοθέτη δημιουργό και ποιητή της παράστασης<sup>25</sup>. Δεν επρόκειτο τόσο για την καλλιέργεια και διάδοση μιας νέας τέχνης όσο για την ανάγκη ορισμένων ισχυρών προσωπικοτήτων που θα έφερναν την πολυπόθητη αλλαγή στο θεατρικό χάρτη του τόπου, καταπιανόμενες με τη σκηνοθεσία. Έτσι, όταν στα επόμενα χρόνια, ο Πολίτης άρχιζε τη δύσκολη μάχη με το βεντετοκρατούμενο θιασαρχικό κατεστημένο (μια διαδικασία που θα οδηγούσε στην εδραίωση του σκηνοθετικού θεσμού στο κρατικό θέατρο), ο Κατσέλης έγινε ακόμα πιο σαφής αλλά και πιο οξύς. Σε άρθρο του με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Ο εμφυχωτής: η μόνη ελπίδα και προκοπή του θεάτρου μας», υποστήριζε, με κριτήρια μάλλον ηθικής παρά καλλιτεχνικής τάξης, την ανάγκη επιβολής μιας ηγετικής μεσοανιανικής μορφής (ενός «Λένιν» του θεάτρου) στην ελληνική σκηνή<sup>26</sup>. Την ίδια εποχή δήλωνε εντυπω-

24. Στα τέλη του 1929, σε επιστολή του προς το ζεύγος Κατσέλη, ο Πολίτης συμβούλευε με πατρική διάθεση τους παλιούς μαθητές του να αποφύγουν τους κινδύνους του “μπουλουξισμού” (Γλυτζουρής 2002, 38).

25. «Το έργο ανεβάστηκε όπως δήποτε καλά στη σκηνή της κ. Μαγ. Κοτοπούλη», σημειώνει στην κριτική του για τον *Ίσκιου του κακού*, ωστόσο, «αν και ξεδεύτηκαν πολλά» για τα σκηνικά, απουσίαζε η σωστή ατμόσφαιρα και «έλειπε η ψυχή του σκηνοθέτη που θα έδινε πνευματικότητα και ύπαρξη σ’ όλο εκείνο το σκηνογραφικό υλικό» (*Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 40, 1.2.1929, σ. 194). Ο Κατσέλης εναντιώθηκε όμως και στις σκηνοθετικές επιλογές του Μελά στην «Ελευθέρα Σκηνή». Σε κριτική του για το *Σμιούν* ισχυρίστηκε ότι ο σκηνοθέτης «παρενόησε στοιχειωδώς την ουσία και το νόημα του έργου» και επιτέθηκε στα «εξωφρενικά σκηνοθετικά κόλπα» που είδε [Σουδενίτης (= Π. Κατσέλης), *Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 48, 18.5.1929, σ. 68]. Για τις αντιδράσεις της κριτικής στα «ευρήματα» του Μελά, βλ. Γλυτζουρής 1996, 108-9.

26. Το άρθρο δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στο *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 111, 1.12.1930, τχ. 112, 25.12.1930 και τχ. 115, 1.2.1931. «Κι όμως ένας άνθρωπος, αγνός όχι μεγάλης δυνάμεως Ιουλίου Καίσαρος αλλά ηθικής υποστάσεως Βρούτου μάς χρειάζοταν στην περίστασι αυτή. Αυτή η προσωπικότητας θα δημιουργούσε πίστι, σεβασμό και αισθητική απόδοση στο θέατρο και αν ακόμα έλειπε ο μεγάλος ποιητής» (τχ. 112, 25.12.1930).



σιασμένος από την προσωπικότητα του σημαντικού (και γνωστού τότε στην Ελλάδα) Τούρκου σκηνοθέτη Ερτουγρούλ Μουχσίν μπέη, του «Κεμάλ του θεάτρου» της γειτονικής χώρας, κατά το Γιάννη Σιδέρη, «που ενέπνευσε το σεβασμό και την εμπιστοσύνη στους συνεργάτες του ηθοποιούς και αυτό νομίζω πως είναι το μεγαλύτερο προσόν του σκηνοθέτου, αυτό ακριβώς που λείπει στους δικούς μας σκηνοθέτες»<sup>27</sup>.

Μέσα από τις παραπάνω ζυμώσεις προέκυψαν οι πρώτες επαφές του Κατσέλη με τη σκηνοθετική τέχνη. Όπως φαίνεται, εμφανίστηκε για πρώτη φορά ως σκηνοθέτης το καλοκαίρι του 1929 στο θέατρο Αθήναιον, όταν δίδαξε το *Ζωντανό πτώμα* του Τολστόι<sup>28</sup> στο φιλόδοξο, αλλά εξαιρετικά βραχύβιο, θίασο «Σπουδή» του Μάριου Παλαιολόγου<sup>29</sup>. Το Πάσχα του 1930, όταν έδινε παραστάσεις με τη σύζυγό του στο «Δημοτικόν Θέατρον Πειραιώς», σκηνοθέτησε, μεταξύ άλλων, τον *Πειρασμό* του Γρ. Ξενόπουλου και *Το μελτεμάκι* του Π. Χορν<sup>30</sup>. Στα επόμενα χρόνια όμως, η απελπιστική κρίση του ελληνικού θεάτρου τον οδήγησε σε μια περίοδο ανασφάλειας, αδιέξοδων αναζητήσεων και περιπλανήσεων. Σε μια πρώτη φάση, σύναψε μια μικρή, αλλά ενδιαφέρουσα από ιστορική άποψη, συνθηκολόγηση με το μεγάλο τότε «εχθρό» του θεάτρου, τον κινηματογράφο. Έτσι, στις αρχές του 1933 σκηνοθέτησε για λογαριασμό της «Ολύμπια Φίλμ» την κωμωδία *Δεσποινίς Δικηγόρος* σε σενάριο Θ. Συναδινού. Πρόκειται για μια από τις πρώτες απόπειρες δημιουργίας ελληνικού ηχητικού φιλμ, που γνώρισε όμως αποτυχία τόσο στο κοινό όσο και στην κριτική της εποχής<sup>31</sup>. Όπως φαίνεται, δεν τελεσφόρησε ούτε μια δεύτερη απόπειρα του Κατσέλη, στα

27. Π. Κατσέλης, «Από την τουρκική αναγέννηση. Η Εθνική σκηνή της Τουρκίας», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 121, 12.4.1931 (το άρθρο από τχ. 116, 15.2.1931, τχ. 117, 1.3.1931 και τχ. 121, 12.4.1931). Η φράση «Κεμάλ του θεάτρου» από κριτική του Σιδέρη, για το θέμα βλ. Γλυτζουρής 2001, 319-20.

28. Για την παράσταση βλ. Σιδέρης 1960, 1484-6. Το όνομα του σκηνοθέτη μνημονεύει μόνον ο Ξενόπουλος στην κριτική του στη *Νέα Εστία* της 15.7.1929 («ο νέος κ. Π. Κατσέλης διευθύνει τη Σκηνή με πολλή ικανότητα»). Ο Κατσέλης σκηνοθέτησε το έργο και σε περιοδεία του θιάσου των Γαβριηλίδη-Παρασκευά-Δενδραμή την άνοιξη του 1930 στη Σύρο. Σύμφωνα μάλιστα με το Σιδέρη (1960, 1484), ο σκηνοθέτης αναγραφόταν στο πρόγραμμα της παράστασης.

29. Το συγκρότημα δημιουργήθηκε μάλλον τον Ιούνιο του 1929, με πρωτοβουλίες του Παλαιολόγου, μετά την επιστροφή του απ' το Παρίσι όπου «εσπούδασε σκηνοθέτης» (*Ελληνικά Γράμματα*, τχ. 54, 29.6.1929, σ. 228). Ο θίασος στελεχώθηκε κυρίως από αποφοίτους της Επαγγελματικής Σχολής (Μ. Κατσέλη, Ι. Αυλωνίτης, Π. Κατσέλης, Λ. Βλαστού, Μ. Πρινέα, Β. Καρούσος, Ν. Βολάνης, Ν. Μαρσέλλου, Μ. Βάνδη, Ν. Βλαχόπουλος κ.ά.). Το δραματολόγιο θα περιλάμβανε ξένους μοντέρνους, κλασικούς και Νεοέλληνες συγγραφείς. Το συγκρότημα άρχισε τις εμφανίσεις του στις 5.7.1929 στο «Αθήναιον» με το *Ζωντανό πτώμα* σε μετάφραση Ελένης Σιφναίου (βλ. και Βασιλείου 2002, 2: 110). Η φιλόδοξη αυτή εξόρμηση δεν είχε όμως καλή συνέχεια. Ο Παλαιολόγος, ο Κατσέλης και η σύζυγός του έφυγαν την άνοιξη του 1930 σε περιοδεία του θιάσου Γαβριηλίδη-Παρασκευά-Δενδραμή στη Σύρο: το καλοκαίρι, με το παραπάνω συγκρότημα και το Χρ. Νέζερ, αναχώρησαν για την Αίγυπτο. Το θίασο «Σπουδή» συναντάμε και πάλι το φθινόπωρο του 1930 (Π. Κατσέλης, Μ. Κατσέλη, Μ. Παλαιολόγος, Φ. Φουριέζου, Αν. Γιαννίδης, Ευτ. Παυλογιάννη κ.ά.) να ανεβάζει τη *Νόρα* του Ίμπσεν στον «Απόλλωνα». Σύμφωνα με το πρόγραμμα (Θεατρικό Μουσείο) «προς της παραστάσεως» ο Κατσέλης έκανε μάλιστα «σύντομον εισαγωγήν εις το έργον».

30. Σιδέρης 1961, 1349.

31. Η ταινία γυρίστηκε ως βουβή και στη συνέχεια ντομπλαρίστηκε στην Αυστρία. Για τα γυρίσματα και την καθοδήγηση των ηθοποιών από τον Κατσέλη, βλ. «Κινηματογραφικός», «Το ελληνικόν φιλμ»,



Εικ. 3-4. Ο Κατσέλης (πάνω αριστερά) ως σκηνοθέτης κινηματογράφου το 1933, στα γυρίσματα της ταινίας *Δεσποινίς Δικηγόρος*. (Πηγή: Ε.Λ.Ι.Α.).

τέλη του 1933, να δημιουργήσει σχέσεις με την οθόνη<sup>32</sup>. Ο νεαρός σκηνοθέτης έμεινε μακριά από το χώρο της «έβδομης τέχνης» στη συνέχεια, ωστόσο οι δοσοληψίες του με τον κόσμο του σινεμά τον είχαν φέρει σε επαφή με μια τέχνη όπου η ενορχήστρωση των ηθοποιών και του θεάματος είναι παράγοντας αποφασιστικής σημασίας· με μια τέχνη η οποία δεν μπορεί, στην πραγματικότητα, να υπάρξει χωρίς σκηνοθέτη. Ίσως δεν είναι τυχαίο λοιπόν που, στα αμέσως επόμενα χρόνια, ο Κατσέλης επέστρεψε μεν στο γνώριμο κόσμο της σκηνής αλλά αποφασισμένος πλέον οριστικά να εργαστεί ως σκηνοθέτης.

Έτσι, την άνοιξη του 1934, σε μια εποχή που η Κοτοπούλη κληρονομήσε οτιδήποτε νέο, δυναμικό και ενδιαφέρον κυκλοφορούσε στη θεατρική πινακίδα για να μπορέσει να αντεπεξέλθει στον ανταγωνισμό της κρατικής σκηνής, τον προσέλαβε ως ηθοποιό και βοηθό σκηνοθέτη του θιάσου της για την παράσταση της διασκευής του μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκι *Έγκλημα και τιμωρία*<sup>33</sup>. Ούτε αυτή η συνεργασία όμως είχε συνέχεια κι έτσι, το καλοκαίρι του 1934, συνεργάστηκε με το θίασο της Ελένης Χαλκούση, ως ηθοποιός και καλλιτεχνικός διευθυντής, σε παραστάσεις στις συνοικίες και τα προάστια της πρωτεύουσας· ενώ από το βαρύ χειμώνα του 1934-5 μέχρι το 1937 περίπου, ο Κατσέλης όργωνε την ελληνική επαρχία ως συνθιασάρχης σε διάφορα σχήματα<sup>34</sup>· με το θίασο «Καλλιτεχνική Συντροφιά» (Ελ. Χαλκούση, Λ. Λούης, Κ. Κροντηράς, Κ. Σαντορινάιος, Π. Καλογερίκος κ.ά.) σε περιοδεία στην Πελοπόννησο· και από το Σεπτέμβριο του 1935 σε νέα περιοδεία με το «Καλλιτεχνικόν Συγκρότημα Έλενας Χαλκούση»<sup>35</sup>. Το Νοέμβριο του 1936 το «Καλλιτεχνικό Θέατρο»

*Ελληνική*, 5.2.1933. Στο ΕΛΙΑ σώζεται συμβόλαιο της 23.3.1933 για τα δικαιώματα προβολής της ταινίας που υπογράφουν οι Π. Κατσέλης (ως εκπρόσωπος της «Ολύμπια Φιλμ»), ο Π. Δαδήρας και ο Δ. Σκούρας (ιδιοκτήτης του «Αιτικών»). Στο ΕΛΙΑ φυλάσσεται επίσης το Πρόγραμμα Προβολής (με το όνομα του Κατσέλη ως σκηνοθέτη) καθώς και άλλο πλούσιο υλικό με φωτογραφίες από τα γυρίσματα (βλ. ειχ. 3-4). Ιδιαίτερα αρνητικές κριτικές έγραψαν ο Β. Παπαμιχάλης στον *Κινηματογραφικό Αστέρα* (23.4.1933) και ο Γ. Ν. Μακρής στη *Νέα Εστία* (1.5.1933), πρβλ. Σολδάτος 1994, 1: 111, 115-6.

32. Στο ΕΛΙΑ σώζεται «Ιδιωτικόν Συμφωνητικόν» της 27.1.1934 ανάμεσα στον Κατσέλη και στον Φιλοποίμενα Παπαδόπουλο (εκπρόσωπο της «Μητρόπολις Φιλμ Παπαδόπουλος & Σία»), με το οποίο αίρεται παλαιότερο συμβόλαιό τους σχετικά με την ομιλούσα γαλλιστί ταινία *Όχι στο στόμα* και ορίζονται οι όροι της αποζημίωσης του Κατσέλη.

33. «Θεατρικός κόσμος», *Ελεύθερον Βήμα*, 12.4.1934. Το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι παραστάθηκε στη διασκευή του Γκαστόν Μπατύ και μετάφραση της Μυρτιώτισσας [= Θ. Δρακοπούλου] στις 19.4.1934, βλ. και Σιδέρης 1971, 1657-9.

34. Χαλκούση 1981, 211-5. «Η εφετηνή χειμερινή περίοδος υπήρξε δια τους θιάσους των επαρχιών δυσχερεστάτη. Ο δριμύτατος χειμών όχι μόνον έφερε δυσκολίας εις την εργασίαν των, αλλά και μερικούς μικροθιάσους απέκλεισε μη δυναμένους επί σιειράν ημερών να δώσουν παράστασι, ιδίως εν Μακεδονία, όπου η χιών ήτο πρωτοφανής» («Θεατρική κίνησις. Επαρχία», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 190, Φεβρουάριος 1935). Οι περιοδείες των θιάσων στους οποίους συμμετείχε ο Κατσέλης στην ελληνική επαρχία παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον αλλά δεν είναι, βέβαια, δυνατό να εξεταστούν στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Πλούσιο υλικό προγραμμάτων και αποκομμάτων επαρχιακού τύπου υπάρχει πάντως στο ΕΛΙΑ.

35. «Θεατρική κίνησις», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 187, Νοέμβριος 1934, τχ. 190, Φεβρουάριος 1935. Χαλκούση 1981, 224-7, Σιδέρης 1960, 1489. Το καλοκαίρι του 1935 ο Κατσέλης έγραψε νεκρολογία για τον Λ. Λούη, ως ένας από τους τελευταίους συνεργάτες του, που δημοσιεύτηκε στο *Ελληνικόν Θέατρον*, (τχ.

των Κατσέλη-Καρούσου ανήκε σε εικοσιτέσσερις θιάσους, που «επρωικοδοτήθησαν δια την χειμερινήν περίοδον» και την Πρωτοχρονιά του 1937 βρισκόταν σε περιοδεία στην Τρίπολη και τη Σπάρτη<sup>36</sup>.

Όπως προέδιδε πάντως τα όνομα και του τελευταίου συγκροτήματος δεν ήταν «απλώς ένας θίασος αλλά ένας οργανισμός καλλιτεχνικός με συνείδησιν και ευγενή φιλοδοξίαν»<sup>37</sup>. Η δύσκολη ζωή των περιοδειών δηλαδή όχι μόνον δεν αναιρούσε τον καλλιτεχνικό χαρακτήρα των επιδιώξεων του Κατσέλη αλλά βρισκόταν σε συνάρτηση προς τις ιδεολογικές του αναζητήσεις. Η δραστηριότητά του στις συννοικίες και την επαρχία συντελούταν σε μια περίοδο, κατά την οποία, σύμφωνα με μεταγενέστερη αφήγηση του ίδιου: «έτρεχα στην επαρχία με θιάσους, έκανα το σκηνοθέτη, έστω και στα μονομερίτικα έργα, έπαιζα, για να γνωρίσω τις δυσκολίες του ηθοποιού, να μάθω το κοινό μας»<sup>38</sup>. Η γνωριμία του Κατσέλη με το μεσοπολεμικό κοινό είχε αρχίσει να τον τροφοδοτεί με απόψεις γύρω από τη θεατρική του διαπαιδαγώγηση και ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 είχε αρχίσει να εκδηλώνει μια σαφή προτίμηση προς το «λαϊκό» θέατρο<sup>39</sup>. Οι προβληματισμοί αυτοί απηχούσαν, βέβαια, το ευρύτερο ιδεολογικό κλίμα της εποχής, όπως την ανορθολογική αμφισβήτηση του αστικού φιλελευθερισμού και την απόρριψη του εμπορικού του θεάτρου ή την επιστροφή σε μια αυθεντική «λαϊκή» καλλιτεχνική έκφραση. Ωστόσο, έως τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1930, οι αναζητήσεις του Κατσέλη παρέμεναν στο επίπεδο της θεωρίας· παρά το λόγο προφίλ και την πίστη του στη «βαθιά συνείδηση του ανώτερου», ήταν υποχρεωμένος να καταπιάνεται με τη σκηνοθετική τέχνη είτε ως ηθοποιός-θιασάρχης είτε ως διευθυντής σκηνης, στα πρότυπα του 19ου αιώνα. Όλες δηλαδή οι πρώτες επαφές του με τη σκηνοθεσία, όσο σημαντικές κι αν ήταν για την επαγγελματική του προπαίδεια στο μετερίζι, κινούνταν στα επίπεδα της πρωτοβάθμιας σκηνοθετικής παράδοσης του τόπου. Όσο σημαντικές κι αν ήταν η μαθητεία του δίπλα στον Πολίτη, η επαφή του με τον κινηματογράφο και οι θεωρητικές του αναζητήσεις, οι ιστορικές συνθήκες δεν επέτρεπαν ακόμα τη μεταμόρφωση του ηθοποιού σε σκηνοθέτη<sup>40</sup>. Μάλιστα, παρά τα αγνά καλλιτεχνικά του ιδανικά, ο Κατσέλης κινδύνευε να πέσει στις “κακοτοπιές” του “μπουλουξισμού”, για τις οποίες τον είχε προειδοποιήσει ο δάσκαλός του λίγα χρόνια πριν. Έτσι, ούτε ο ίδιος μπορούσε να εξελιχτεί από λόγο περιπλανώμενο καλλιτέχνη σε σκηνοθέτη αλλά ούτε τα καλλιτε-

194, Ιούνιος 1935).

36. «Από την συγκέντρωσιν των μελών του Σωματείου», *Ελληνικόν Θέατρον*, τχ. 209, Νοέμβριος 1936 και επόμενη σημείωση.

37. «Ο θίασος Κατσέλη-Καρούσου», *Αρκαδικός Τύπος*, 1.1.1937 (ΕΛΙΑ).

38. Σιδέρης 1947, 27.

39. Για το θέμα βλ. Γλυτζουρής 2002, 33-5.

40. Είναι χαρακτηριστική της ενδιαφέρουσας αλλά ακαταστάλακτης ακόμα επαγγελματικής του κατάστασης, η εικόνα που έδινε ο Ροδάς για τον νεαρό λόγο και καλλιτέχνη στα τέλη του 1936: «Ο κ. Κατσέλης είνε μορφωμένος άνθρωπος, είνε διπλωματούχος της επαγγελματικής σχολής θεάτρου, παίζει κάποτε κάποτε, έχει αξιώσεις σκηνοθέτου, έβγαλε προ ετών μια μελέτη για τον *Οθέλλο* ... » (*Ελευθερον Βήμα*, 23.11.1936).

χνικά οράματά του γύρω από ένα «λαϊκό» θέατρο μπορούσαν πραγματωθούν. Το παραπάνω αδιέξοδο ξεπεράστηκε, όταν δραστηριοποιήθηκαν δύο καταλύτες, που δημιούργησαν το τοιμέντο με το οποίο ενώθηκαν τα επιμέρους μορφώματα της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας· και που οδήγησαν, τελικά, στην επαγγελματική αποκατάσταση και διαμόρφωσή του σε σκηνοθέτη. Οι δύο αυτοί καταλύτες ήταν η ίδρυση του «Άρματος Θέσπιδος» και οι “σπουδές” του Κατσέλη στη Γερμανία.

Σ’ εκείνα τα δύσκολα χρόνια της δεκαετίας του 1930, το επαγγελματικό πρόβλημα που αντιμετώπιζε ο τριανταπεντάχρονος Κατσέλης δεν ήταν βέβαια η εξαίρεση αλλά ο κανόνας· η περίπτωση του αντικατοπτρίζει δηλαδή με γλαφυρό τρόπο τη βαθιά κρίση της ελληνικής σκηνής στο Μεσοπόλεμο. Όπως συνέβη και με άλλους νέους σκηνοθέτες της εποχής, το πρόβλημα βρήκε μια λύση γύρω στα 1938-1940, όταν το καθεστώς της «4ης Αυγούστου» δημιούργησε τις κατάλληλες εκείνες προϋποθέσεις για την επαγγελματική τους αποκατάσταση· όπως συνέβη με το Δημήτρη Μασούκη και τον Τάκη Μουζενίδη στη βασιλική σκηνή, με το Ρενάτο Μόρντο στην Εθνική Λυρική Σκηνή ή με τον Κάρολο Κουν στον ημικρατικό θίασο Κοτοπούλη. Κύριος εκφραστής της παραπάνω πολιτικής στο χώρο του θεάτρου ήταν ο Κωστής Μπαστιάς, Γενικός Διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου και Διευθυντής Γραμμάτων, Θεάτρου και Καλών Τεχνών μετά το καλοκαίρι του 1937. Στην περίπτωση του Κατσέλη, το ζήτημα «τακτοποιήθηκε» με την ίδρυση του Άρματος Θέσπιδος την άνοιξη του 1939 με έναν τρόπο που επιβεβαίωνε μεν την εξάρτηση του σκηνοθετικού θεσμού από τη θεατρική κρίση. Αλλά και με έναν τρόπο λιγότερο φιλόδοξο, δυναμικό και «μεσοισανικό» από εκείνον που οραματιζόταν ο Κατσέλης στις αρχές της δεκαετίας του 1930. Η ένταξη δηλαδή του Κατσέλη στη σκηνοθετική ζωή της χώρας ήρθε, τελικά, ως υποπροϊόν της κρίσης της ελληνικής μεσοπολεμικής σκηνής και λειτούργησε μέσα στο ευρύτερο φαινόμενο του κρατισμού· συγκεκριμένα, αφορούσε στην επίσημη επέμβαση του κρατικού μηχανισμού για την αντιμετώπιση της ανεργίας των Ελλήνων ηθοποιών αφενός και την πολιτιστική διαπαιδαγώγηση του «λαϊκού» κοινού αφετέρου.

Οι αυξανόμενες τάσεις κρατικής παρέμβασης στην επαγγελματική σκηνή της χώρας ήταν ορατές στο θεατρικό κόσμο από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του 1930. Οι πρώτες σκέψεις για την ίδρυση του «Άρματος Θέσπιδος» είχαν αρχίσει να εμφανίζονται το Σεπτέμβριο του 1937 ενώ η επίσημη ανακοίνωσή τους έγινε το καλοκαίρι του 1938<sup>41</sup>. Αν και δε γνωρίζουμε τους ακριβείς λόγους, το συγκεκριμένο χρόνο και τις συνθήκες κάτω από οποίες ο Κατσέλης πήρε την απόφαση να φύγει για θεατρικές σπουδές στην Ευρώπη, μπορούμε ωστόσο να θεωρήσουμε βέβαιο ότι με την επιλογή αυτή αξιοποιούσε την ευκαιρία που πρόσφερε η επικείμενη ίδρυση του περιοδεύοντος κρατικού κλιμακίου. Την εποχή που άρχιζαν να οικοδομούνται οι προϋποθέσεις για την επαγγελματική του αποκατάσταση, ο Κατσέλης αποφάσισε να ενεργοποιήσει το δεύτερο καταλύτη που επέτρεψε, τελικά, το πέρασμα από τη θεω-

41. Βλ. Γλυτζουρής 2001, 410-3, Γλυτζουρής 2002, 31-2.

ρία στην πράξη: τη γνωριμία με την ευρωπαϊκή θεατρική εμπειρία, μια γνωριμία που αποτελούσε αναγκαία προϋπόθεση για την πρόσληψη σκηνοθετών στην εγχώρια επαγγελματική σκηνή. Με λίγα λόγια, ο Κατσέλης ήταν, λίγο-πολύ, υποχρεωμένος να ακολουθήσει το παράδειγμα του Ροντήρη, αν επιθυμούσε να βρει μόνιμη δουλειά ως σκηνοθέτης μιας κρατικής σκηνής στο άμεσο μέλλον<sup>42</sup>. Στις αρχές του 1938 λοιπόν, ο Κατσέλης απευθυνόταν σε φίλους και γνωστούς και συγκέντρωνε συστατικές επιστολές από τα σωματεία των ηθοποιών και των συγγραφέων, οι οποίες θα διευκόλυναν αυτό το ταξίδι «μαθητείας» στις δυτικές σκηνές, με πρώτο —και τελευταίο— σταθμό το γερμανόφωνο θέατρο<sup>43</sup>. Πρέπει πάντως να αναφέρουμε ότι ο νεαρός καλλιτέχνης έφυγε στο εξωτερικό κυρίως με την ιδιότητα του δημοσιογράφου: έτσι, βρέθηκε στη Βιέννη την άνοιξη του 1938 ως ανταποκριτής της *Καθημερινής* και οι συγκυρίες μάλιστα τον έφεραν αντιμέτωπο με μια πολύ δύσκολη αποστολή: την περιγραφή των συνταρακτικών γεγονότων του «Άνσλους»<sup>44</sup>.

Όπως λίγο-πολύ συνέβη με όλους τους Έλληνες του Μεσοπολέμου που επισκέφτηκαν τη Γερμανία για σπουδές σκηνοθεσίας, έτσι και η «μαθητεία» του Κατσέλη δεν είχε το συστηματικό χαρακτήρα της φοίτησης σε κάποια σχολή αλλά αφορούσε στην παρακολούθηση κάποιων παραγωγών και της προετοιμασίας τους, στη γνωριμία με τον τεχνικό εξοπλισμό και την οργάνωση των γερμανικών θεάτρων καθώς επίσης και σε μια βιβλιογραφική ενημέρωση<sup>45</sup>. Ο Κατσέλης δεν μπορούσε, βέβαια, να

42. Σε βιογραφικό σημείωμα για το σκηνοθέτη, ο Μ. Πανώριος αναφέρει ότι ο Κατσέλης είχε φύγει και το 1933 «για ευρύτερες θεατρικές σπουδές στη Βιέννη» (Κατσέλης 21983, στο εσώφυλλο). Η παρούσα έρευνα δεν μπόρεσε ωστόσο να διασταυρώσει την παραπάνω πληροφορία. Το πιο πιθανό είναι να επισκέφτηκε την Αυστρία το 1933 για το ντυμπλάρισμα της ταινίας *Δεσποινίς Δικηγόρος*, οπότε ίσως παρακολούθησε και παραστάσεις βιεννέζικων θεάτρων.

43. Βλ. έγγραφα του Σωματείου Ηθοποιών (Αθήνα, 4.1.1938, και σε γερμανική μετάφραση Wien, 24.1.1938) και του Συναδινού (εκ μέρους της Εταιρείας Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων) σε γερμανική μετάφραση, με ημερομηνία 16.8.1938 (και τα τρία στο ΕΛΙΑ). Ο Κατσέλης διατηρούσε φιλικές σχέσεις με το Συναδινό, πολύ σημαντικό παράγοντα της εγχώριας θεατρικής ζωής στο Μεσοπόλεμο: το βιβλίο του για τον *Οθέλλο* ήταν αφιερωμένο στο «σεβαστό φίλο» αλλά και διευθυντή της Επαγγελματικής Σχολής την εποχή που φοιτούσε σ' αυτήν ο Κατσέλης. Επίσης είχε εμφανιστεί στα έργα του *Αυτός είμαι!* και *Ο Καραγκιόζης* (βλ. σημ. 9), είχε σκηνοθετήσει το *Δεσποινίς Διευθυντής* στο σινεμά και συμμετείχε στις εκδηλώσεις της «Λέσχης Καλλιτεχνών» (βλ. σημ. 16). Δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε αν οι σχέσεις του Κατσέλη με το Σωματείο Ηθοποιών είχαν αναθερμανθεί, έπειτα από τη διαγραφή του 1934 (βλ. σημ. 22). Την επιστολή πάντως υπέγραφε ο Ευ. Δαμάσκος, ο οποίος, σύμφωνα με τις αρχαιφεσίες της 29.4.1937, ήταν ανασπληρωτής ταμίας.

44. Βλ. τα άρθρα του «Πώς υπεδέχθη η πρώην μεγάλη αυτοκρατορία το νέον της είδωλον», *Καθημερινή*, 18.3.1938. «Μια αποστολή εις την Νέαν Γερμανικήν χώρα», *ό.π.*, 20.3.1938. «Η Εθνικοσοσιαλιστική Βιέννη», *ό.π.*, 21.3.1938. «Το χαμόγελο της Βιέννης. Το χτες και το σήμερα», 23.3.1938 κ.ά.

45. Πολλές από τις εκδόσεις που υπάρχουν στη βιβλιοθήκη του Κατσέλη αγοράστηκαν, όπως φαίνεται, κατά την παραμονή του στη Γερμανία (*Blätter der Städtischen Bühnen*, Frankfurt, 1938/9. *Frankfurter Theater Almanach*, Frankfurt, 1938. Friedrich & Hans Bothe, *Mit Goethe durch Frankfurt am Main*, Frankfurt, 1937. Georg Gustav Wiessner, *Deutsches Theater*, Leipzig, 1938 κ.ά.). Για τις σπουδές του Ροντήρη βλ. Γλυτζοφής 2001, 269-71. Για τη «μαθητεία» του Μουζενίδη είναι χαρακτηριστικές (αν και όχι απόλυτα αξιόπιστες) οι πληροφορίες και τα μικρόλογα σχόλια του Αλέξη Μινωτή σε επιστολή του στον Μπασιτιά από το Βερολίνο (10.10.1936). Βλ. Μπασιτιάς 1997, 2: 418.

παρακολουθήσει πλέον τις παραστάσεις του περιβόητου Μαξ Ράινχαρτ (πολιτικού πρόσφυγα στις Η.Π.Α. από το 1937), αλλά είχε αποκτήσει δωρεάν είσοδο για τις παραστάσεις και ειδική άδεια για να παρευρίσκεται στις πρόβες των αυστριακών θεάτρων<sup>46</sup>. Σε μια επόμενη φάση, αναχώρησε για τη Γερμανία και έμεινε εντυπωσιασμένος από τα θεατρικά της επιτεύγματα· τα τελευταία σχετιζόνταν με την υποχώρηση των μεγάλων σκηνοθετικών μορφών και των πρωτοποριακών πειραματισμών στα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1930 και με την κυριαρχία πρωταγωνιστών, όπως ο Γκούσταβ Γκρύντγκενς και ο Βέρνερ Κράους. Πρόκειται για εξελίξεις συμβατές τόσο με την υποβάθμιση του μοντέρνου σκηνοθέτη “δημιουργού” εκ μέρους του Κατσέλη όσο και με την πρωταρχική σημασία που απέδιδε στο κείμενο του συγγραφέα και, ιδιαίτερα, στην τέχνη του ηθοποιού<sup>47</sup>.

Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της «μαθητείας» του Κατσέλη στο γερμανικό θέατρο, προκύπτει από το γεγονός ότι, από ένα σημείο κι έπειτα, φρόντισε ώστε οι θεατρικές του “σπουδές” ν’ αποκτήσουν ένα πρακτικό αντίκρισμα, να συντονιστούν δηλαδή με τις αθηναϊκές εξελίξεις γύρω από το «Άρμα Θέσπιδος». Παράλληλα λοιπόν με τη δημοσιογραφική του αποστολή, αποφάσισε να παρακολουθήσει από κοντά την εργασία των κρατικών περιοδευόντων θιάσων (Wanderbühnen), ένα πεδίο που, όπως είδαμε, τον ενδιέφερε άλλωστε από παλιά<sup>48</sup>. Στην απόφαση αυτή σημαντικό ρόλο έπαιξε η επίσκεψη ενός παλιού και ιδιαίτερα χρήσιμου φίλου το καλοκαίρι του 1938, του Μπαστιά, που βρισκόταν στη Γερμανία για να γνωρίσει κι αυτός τη διοικητική οργάνωση των μετακινούμενων κρατικών θεάτρων της χώρας. Οι δύο παλιοί γνώριμοι ξανάσμιξαν, οι σχέσεις τους αναθερμάνθηκαν και έγιναν οι πρώτες συνεννοήσεις για την επαγγελματική αποκατάσταση του Κατσέλη<sup>49</sup>. Έτσι, μέσα σε δύο μή-

46. Βλ. έγγραφο του «Συνδέσμου των Αυστριακών Καλλιτεχνών της Σκηνης» (Ring des Österreichischen Bühnenkünstler) με ημερομηνία 13.4.1938 στο ΕΛΙΑ. Στο παραπάνω αρχείο σώζεται επίσης πρόγραμμα από παράσταση του έργου *Το δίλημμα του γιατρού* (“Theater in der Josefstadt”, 1937/8). Ο Κατσέλης έτρεφε μεγάλο θαυμασμό για τον Ράινχαρτ από το 1932, όπως προδίδουν οι αναφορές στο όνομά του στο βιβλίο του για τον *Οθέλλο*.

47. «Εν αρχή είναι ο ηθοποιός!», όπως ξεκινούσε μια σειρά ανταποκρίσεων του Κατσέλη για λογαριασμό του περιοδικού *Τα Παρασκήνια*, και συνέχιζε: «στη Γερμανία σήμερα δεν υπάρχουν ούτε οι συγγραφείς, ούτε οι σκηνοθέται εκείνοι που με την προσωπικότητά τους και με το έργο τους χαράζουν νέους δρόμους, σφραγίζουν μια εποχή και αιχμαλωτίζουν το κοινόν». Υπήρχαν ωστόσο μεγάλοι ηθοποιοί και σπουδαίο θέατρο χάρη στις προσπάθειες του γερμανικού κράτους που έδινε τη δυνατότητα στο «λαϊκό» κοινό να παρακολουθεί σπουδαίους ηθοποιούς («Το θέατρο στη Γερμανία», *Τα Παρασκήνια*, τχ. 25, 5.11.1938, τχ. 30, 10.12.1938 και «Ο Βέρνερ Κράους, ένας μεγάλος ηθοποιός», ό.π., τχ. 31, 17.12.1938).

48. Βλ. έγγραφο του Τομέα Τύπου της ελληνικής πρεσβείας στο Βερολίνο (25.11.1938), με το οποίο παρακαλούνται οι γερμανικές αρχές να διευκολύνουν τον Κατσέλη στην δημοσιογραφική κάλυψη της πολιτιστικής ζωής και των κρατικών μετακινούμενων θεάτρων της χώρας (ΕΛΙΑ).

49. Σε σχέδιο επιστολής προς την οικογένειά του στην Αθήνα (Βιέννη, 20.7.1938), ο Κατσέλης τόνιζε την ανάγκη του να εργαστεί και αναφερόταν στη συνάντησή του με το διευθυντή του Βασιλικού Θεάτρου: «τον κ. Μπαστιά [...] τον περιποιήθηκα όσο καλλίτερα μπορούσα. Ξανασυνδέσαμε τους παλιούς δεσμούς της φιλίας μας και δείχνει να έχη ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για μένα. Εάν γίνει το νέο θέατρο κατά πάσα πιθανότητα θα αποδεχθώ την πρότασή του. Πρέπει να εργασθώ τώρα» (ΕΛΙΑ). Το έγγραφο της πρεσβείας (βλ. προηγούμενη σημείωση) παρουσίαζε τον Κατσέλη ήδη ως «σκηνοθέτη του Βασιλικού Θεάτρου στην Αθήνα».

νες (Οκτώβρης-Δεκέμβριος 1938) ο τελευταίος απέκτησε τις απαραίτητες γνώσεις μελετώντας τα κρατικά περιοδεύοντα θεάτρα της Σαξωνίας-Δρέσδης (με το οποίο παρακολούθησε τον *Επιθεωρητή* του Γκόγκολ) και του Ρήνου-Μάιν<sup>50</sup>. Η «μαθητεία» του Κατσέλη στη Γερμανία εμπλούτισε τις παλιές του θεωρητικές αναζητήσεις γύρω από το «λαϊκό» κοινό, τις ένταξε σ' ένα συγκεκριμένο θεσμικό πλαίσιο και τις οδήγησε σε κάποιου είδους ολοκλήρωση κυρίως όμως τον εφοδίασε με περγαμηνές που προσέδιδαν αυτόματα κύρος στην καλλιτεχνική του προσωπικότητα και τον μεταμόρφωναν σε επαγγελματία σκηνοθέτη, ικανό να ηγηθεί του θεατρικού εκσυγχρονισμού της ελληνικής επαρχίας. Αυτό που απέμενε ήταν απλώς η εισαγωγή του γερμανικού προτύπου στην Ελλάδα, κάτι που συντελέστηκε στους επόμενους μήνες, με τη γνωστή τακτική της «4ης Αυγούστου» να μιμείται ξώπετσα τα επιτεύγματα της φασιστικής Γερμανίας και Ιταλίας<sup>51</sup>.

Πραγματικά, από τη στιγμή που στη Γερμανία είχε εκκολαφθεί πλέον η επαγγελματική διαμόρφωση του Κατσέλη, ο διορισμός του στο «Άρμα Θέσπιδος» ήταν απλώς θέμα χρόνου. Οι εξελίξεις στην πρωτεύουσα του βαλκανικού βασιλείου προχωρούσαν αργά αλλά σταθερά, όπως προοδίδει η αλληλογραφία του Κατσέλη με τον Άγγελο Τερζάκη (Νοέμβριος 1938 – Απρίλιος 1939), Γενικό Γραμματέα τότε του Βασιλικού Θεάτρου<sup>52</sup>. Σύμφωνα με επιστολή του τελευταίου, τις πρώτες μέρες του 1939, το ζήτημα της πρόσληψης είχε τελειώσει ουσιαστικά και ο ίδιος ανυπομονούσε να

50. Συγκεκριμένα, παρέμεινε στη Σαξωνία από 8.10 έως 23.11.1938 και στην περιοχή Ρήνου Μάιν μερικές βδομάδες το Δεκέμβριο. Βλ. Bestätigung από την Landesbühnen Sachsen-Dresden (Dresden 26.4.1939), την Rhein/Mainische Landesbühne (Frankfurt a. M., 24.4.1939) και βεβαίωση από την Bühnennachweis, όλα με τις υπογραφές των διευθυντών τους (Berlin, 15.3.1939, ΕΛΙΑ) (βλ. και εικ. 5). Το τελευταίο έγγραφο βεβαιώνει επίσης ότι ο Κατσέλης παρακολούθησε από κοντά και τις εργασίες στο Κρατικό Θέατρο της Δρέσδης, το Δημοτικό Θέατρο Φρανκφούρτης και του Σίλλερ-Τέατερ του Βερολίνου, καθώς επίσης ότι είχε άδεια να παρακολουθεί και τις εργασίες της Όπερας της Δρέσδης. Στο ΕΛΙΑ τέλος υπάρχει και πρόγραμμα παράστασης του έργου του Καλδερόν *Ο Αλκάδης της Θαλαμείας* από το Σίλλερ Τέατερ, πρόγραμμα του *Επιθεωρητή* της Landes Bühne Sachsen και επιστολή του Μπαστιά (Αθήνα, 20.12.1938), σύμφωνα με την οποία φαίνεται ότι ο Κατσέλης διέμενε τότε στη διεύθυνση Mozart Platz 26, Frankfurt a.M.

51. Γλυτζουρής 2002, 33-35. Δεν γνωρίζουμε αν η επιλογή του Κατσέλη να αρχίσει και να ολοκληρώσει το ταξίδι του στην Ευρώπη από τη Γερμανία ήταν τυχαία, όπως δεν γνωρίζουμε ποιά ήταν η άποψή του για το γαλλικό, ιταλικό ή σοβιετικό μοντέλο λαϊκού θεάτρου. Δεν πρέπει ωστόσο να ξεχνάμε τη μαθητεία του Κατσέλη δίπλα στον γερμανοαναθρεμμένο Πολίτη αλλά και το γεγονός ότι το 1932 είχε γράψει έναν λίβελο εναντίον της εξάρτησης του ελληνικού θεάτρου από το γαλλικό («Γύρω από την τέχνη μας: το θέατρο μας στις επιδράσεις του απ' το ξένο», *Ελληνικόν θέατρον*, τχ. 137, 1.1.1932 και τχ. 138, 15.1.1932).

52. Στο ΕΛΙΑ σώζονται τρεις επιστολές του Τερζάκη προς τον Κατσέλη που αναφέρονται στις εξελίξεις γύρω από την ίδρυση του νέου θεάτρου. Στις 7.11.1938 ο Γραμματέας της κρατικής σκηνής δεν έχει να πει ακόμα κάτι τελειωτικό ή συγκεκριμένο για το θέμα («Δυστυχώς όσες φορές ερώτησα το Διευθυντή [Μπαστιά] για τους κρατικούς θιάσους (και τώρα τελευταία κατ' επανάληψη εξ' αφορμής σου) μου αποκριθήκε πως: "το πράγμα βρίσκεται υπό μελέτην". [...] Μα έννοια σου! τον έχω από κοντά και μόλις υπάρξει τίποτα το σοβαρό θα είσαι από τους πρώτους που θα το μάθεις». Τέλος, με επιστολή του προς τον Κατσέλη (βλ. σημ. 50), ο Μπαστιάς του ζήτησε να απευθυνθεί σε περουνιέρη του Βερολίνου για τις ανάγκες του ανεβάσματος του *Σχολείου κακογλωσσίας* (δεύτερη σκηνοθεσία του Μουζενίδη στο Βασιλικό Θέατρο που παραστάθηκε στις 18.1.1939).





Εικ. 5. Η «μαθητεία» στο γερμανικό θέατρο. Δεκέμβρης 1938: ο Κατσέλης (στο μέσο) μπροστά από το φορτηγό του περιοδεύοντος θεάτρου Ρήνου-Μάιν. (Πηγή: Ε.Λ.Ι.Α.).

συντάξει «τα έγγραφα της μετάκλησης»<sup>53</sup>. Έπειτα από κάποιες συνεννοήσεις γύρω από τη στελέχωση του θιάσου, η μετάκληση πραγματοποιήθηκε, τελικά, την άνοιξη της ίδιας χρονιάς και ο Κατσέλης ανέλαβε γρήγορα την προετοιμασία του συγκροτήματος το καλοκαίρι, καθώς η έναρξη των παραστάσεων είχε προγραμματιστεί για το Σεπτέμβριο του 1939. Με τον τρόπο αυτό ολοκληρώθηκε η επαγγελματική αποκατάσταση του νεαρού σκηνοθέτη αλλά, όταν η τελευταία ήρθε να δοκιμαστεί μέσα στην πραγματικότητα, οι εξελίξεις δεν ήταν ούτε ρόδινες ούτε ομαλές.

Η παρούσα εργασία δεν στοχεύει, φυσικά, να καταπιαστεί με τη σκηνοθετική δραστηριότητα του Κατσέλη στο «Άρμα Θέσπιδος», παρά μόνον στο βαθμό που εμπλέκεται στη διαμόρφωση της επαγγελματικής του ταυτότητας. Έτσι, θα πρέπει καταρχήν να αναφέρει κανείς ότι, έπειτα από τον πρώτο χρόνο λειτουργίας, ο ίδιος δεν έμεινε διόλου ικανοποιημένος από τη δράση του σ' αυτή τη βραχύβια και συγκυριακή προσπάθεια, παρά το «δέος» με το οποίο ξεκίνησε τη συμμετοχή του σ' αυτή την «εθνική πράξη»<sup>54</sup> και παρά το γεγονός ότι, μετά τις 27 Νοεμβρη του 1939, ο Κατσέλης ήταν όχι μόνον σκηνοθέτης αλλά και καλλιτεχνικός διευθυντής του συγκροτήματος<sup>55</sup>. Ένας βασικός λόγος ήταν η αμφισβήτηση της καλλιτεχνικής οντότητας του νε-

53. Επιστολή από Αθήνα με ημερομηνία 10.1.1939 (ΕΛΙΑ). Η ίδρυση του «Άρματος Θέσπιδος» ανακοινώθηκε επίσημα στον Τύπο το Δεκέμβριο του 1938.

54. Π. Κατσέλης, «Σαν σταθμός και μνημείο», *Τα Παρασκήνια*, 70, 16.9.1939. Βλ. αντίγραφο δακτυλογραφημένης επιστολής του Κατσέλη προς τον Μπαστιά από την Καβάλα με ημερομηνία 3.9.1940· πρβλ. Γλυτζουρής 2002, 37-8.

55. Γλυτζουρής 2002, 33.

αρού σκηνοθέτη και διευθυντή, τόσο εξαιτίας προβλημάτων πειθαρχίας που δημιούργησαν από νωρίς οι καταξιωμένοι ηθοποιοί του θιάσου όσο και εξαιτίας της στάσης που κράτησε η γενική διεύθυνση του Βασιλικού Θεάτρου. Η τελευταία όχι μόνον δεν περιφρούρησε το κύρος του σκηνοθέτη αλλά υπήρχαν μάλιστα περιπτώσεις που έκανε δικές της παρεμβάσεις στις σκηνοθετικές επιλογές<sup>56</sup>. Δεν πρέπει επίσης να ξεχνάμε ότι, από την πρώτη στιγμή, η όλη προσπάθεια δεν αξιολογούταν τόσο με καλλιτεχνικά κριτήρια όσο με τα κριτήρια μιας κρατικής θεατρικής πολιτικής. Ο θιάσος δηλαδή θα κρινόταν κυρίως ως προς τη συμβολή του στον εκπολιτισμό της ελληνικής επαρχίας μέσα από συνεχείς και κοπιαστικές περιοδείες. Υπό αυτές τις συνθήκες, βέβαια, ο νεαρός σκηνοθέτης δεν μπορούσε (ακόμα κι αν το επιθυμούσε) να αναπτύξει κάποιο ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ύφος και να πειραματιστεί με το «λαϊκό» κοινό. Εκείνη η δυναμική “μεσοιανική” φιγούρα σκηνοθέτη των αρχών της δεκαετίας του 1930 είχε βρεθεί ξαφνικά ενταγμένη στον υπαλληλικό κώδικα και στα γραφειοκρατικά γρανάζια ενός κρατικού ιδρύματος, το οποίο μάλιστα βρισκόταν υπό τις διαταγές ενός δικτατορικού καθεστώτος. Το τελευταίο περιορίζε τις ατομικές ελευθερίες και αστυνόμευτο τον συνειδησιακό κόσμο των πολιτών του, συμπεριλαμβανομένου ακόμα και του ίδιου του διευθυντή του “Άρματος Θέσπιδος”<sup>57</sup>! Ενώ, τα μέτρα που πρότεινε ο σκηνοθέτης στον πρώτο ανεπίσημο ετήσιο απολογισμό του (απολύσεις των παλαιών ηθοποιών, πρόσληψη νέων ταλέντων, μείωση των περιοδειών κ.ά.) ήταν αναπόφευκτο να μείνουν ατελέσφορα καταρχήν επειδή η αρνητική συγκυρία καθιστούσε απαγορευτική τη βιωσιμότητα του συγκροτήματος. Η είσοδος της χώρας στον πόλεμο ανέτρεπε ριζικά όλο το σκηνικό της θεατρικής πολιτικής του Μπαστιά και υποχρέωνε, φυσικά, και τον Κατσέλη σε παραίτηση<sup>58</sup>.

56. Βλ. Γλυτζουρής 2002, 37-8 και Εγκύκλιο του Μπαστιά (13.11.1939) «προς την Διεύθυνση και τον Σκηνοθέτην του Α' Άρματος Θέσπιδος» με δομημένες παρατηρήσεις του σχετικά με τη σκηνική εμμονία των έργων (ΕΛΙΑ).

57. Στο ΕΛΙΑ σώζεται «Δελτίον Ερεύνης» της Βασιλικής Χωροφυλακής (Διεύθυνσις Ειδικής Ασφαλείας του Κράτους / Τμήμα Εκδόσεως Πιστοποιητικών), με ημερομηνία 26.5.1940, το οποίο έκανε εξακρίβωση «περί των κοινωνικών και εθνικών φρονημάτων» του Κατσέλη. Σύμφωνα με την έρευνα των αστυνομικών αρχών, ο τελευταίος (όπως και οι συγγενείς του) ανήκε στο παρελθόν στο Κόμμα Φιλελευθέρων αλλά «ήδη διάκειται συμπαθώς προς την Εθνικήν Κυβέρνησιν και το πολίτευμα» κι έτσι κρίνεται ως «υγιών κοινωνικών αρχών», χριστιανός ορθόδοξος και καλής διαγωγής, που «εμφορείται από εθνικάς αρχάς». Λίγες μέρες μετά τη σύνταξη του Δελτίου Ερεύνης της χωροφυλακής, αποφασίστηκε η αύξηση του μηνιαίου μισθού του από 9 σε 10 χιλ. δραχμές (Πρακτικό 196ης Συνεδρίασης του Δ.Σ. του Βασιλικού Θεάτρου της 11.6.1940, αρχείο ΕΛΙΑ). Παρόμοια προβλήματα είχε αντιμετωπίσει λίγα χρόνια πριν και ο Μουζενίδης σχετικά με την πρόσληψή του στο βασιλικό θίασο, εξαιτίας της νεανικής κομμουνιστικής του δράσης. Για το τελευταίο θέμα βλ. τις πληροφορίες από το πρακτικό της 147ης συνεδρίασης του Διοικητικού Συμβουλίου του Βασιλικού Θεάτρου (10.11.1937) στο Μπαστιάς 1997, 2: 426-7.

58. Για το θέμα βλ. Γλυτζουρής 2002, 35. Η Διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου ανακοίνωνε με έγγραφο της (30.5.1941) στον Κατσέλη ότι ο Ν. Γιοκαρίνης θα αναλάμβανε προσωρινά και χρέη Διευθυντή του Άρματος. Μια μέρα αργότερα ο Γιοκαρίνης ενημέρωνε εγγράφως τον Κατσέλη ότι έκανε δεκτή την παραίτησή του. Τέλος, έγγραφο της 1.6.1941 καλούσε τον Κατσέλη να παραδώσει υπηρεσία και το αρχείο του ιδρύματος στο νέο διευθυντή του Άρματος Θέσπιδος Ν. Παπαγεωργίου (τα σχετικά έγγραφα στο ΕΛΙΑ). Ο

Θα μπορούσε κανείς να σχολιάσει τον τρόπο με τον οποίο πραγματώθηκε η επαγγελματική διαμόρφωση του Κατσέλη σε σκηνοθέτη σε συνάρτηση προς κάποιες σταθερές δομές: όπως, για παράδειγμα, τις ιδιαιτερότητες στη λειτουργία του ελληνικού κρατικού μηχανισμού και τις εγγενείς αδυναμίες της εγχώριας αστικής τάξης να αναπαράγει αποτελεσματικά τα διευθυντικά της στελέχη<sup>59</sup>. ή θα μπορούσε, απ' την άλλη, να υπογραμμίσει περισσότερο τον διόλου ευκαταφρόνητο παράγοντα της διεθνούς συγκυρίας, ο οποίος δεν επέτρεψε τις εξελίξεις να ωριμάσουν. Το ζήτημα είναι πάντως, πως, μολονότι το εγχείρημα του «Άρματος» είχε άδοξο τέλος, ο Κατσέλης πρόλαβε, στο μεταξύ, να κατοχυρώσει την επαγγελματική του ταυτότητα ως σκηνοθέτης, με την οποία θα εργαστεί στα επόμενα χρόνια σε κρατικούς και ιδιωτικούς θιάσους. Τόσο οι δομές της καλλιτεχνικής του ταυτότητας (όπως διαμορφώθηκαν από το 1925 έως το 1938) όσο και οι ιστορικές συγκυρίες που παρενέβησαν αποφασιστικά στη διετία 1938-9 είχαν μεταμορφώσει οριστικά το νεαρό καλλιτέχνη σε σκηνοθέτη.

Σε τελική ανάλυση, όπως συνέβη με όλους τους Έλληνες σκηνοθέτες του Μεσοπολέμου, η επαγγελματική διαμόρφωση του Κατσέλη ήταν αναπόφευκτα συνδεδεμένη με την ιστορική πραγματικότητα της εποχής: τόσο με την ανάγκη της επιβολής ισχυρών σκηνοθετικών μορφών που θα αναλάμβαναν τον εκσυγχρονισμό του ντόπιου θεάτρου όσο και με τον κρατισμό που επέβαλε η «4η Αυγούστου» στη θεατρική ζωή της χώρας στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1930. Γιατί, όσο σημαντική κι αν ήταν η διαμόρφωση του αμαγάλματος του λόγιου ηθοποιού υπό τη διδασκαλία του Πολίτη, άλλο τόσο σημαντική ήταν η επαγγελματική αποκατάσταση του Κατσέλη το 1939, σαφέστατα συντονισμένη με τη θεατρική πολιτική του Μεταξά, μια «οφειλή» που αναγνώρισε άλλωστε και ο ίδιος στη νεκρολογία του για τον «πνευματικό ηγέτη» της χώρας<sup>60</sup>. Όπως γενικότερα το θέατρο της εποχής χαρακτηρίζεται από ένα συγκερασμό προηγούμενων ζυμώσεων (που κυφορούνταν τουλάχιστον από τα πρώτα χρόνια του Μεσοπολέμου), στα χρόνια αυτά συγκεράστηκαν όλες οι επιμέρους καταβολές του Κατσέλη σε μια νέα επαγγελματική ταυτότητα, του σκηνοθέτη. Όλες αυτές οι καταβολές μπορούν να αναγνωστούν στις πρώτες του επαγγελματικές σκηνοθεσίες στο «Άρμα Θέσπιδος», με τον *Επιθεωρητή* και τον *Οθέλλο*: η μαθητεία στον Πολίτη και η ερμηνεία του Σαίξπηρ, η επαφή με το «λαϊκό» κοινό μέσα από τους περιοδεύοντες θιάσους, η θητεία στις γερμανικές σκηνές, η ανάγκη πειθαρχίας στο σκηνοθέτη αλλά και η αποφυγή των «μοντέρνων» σκηνοθετικών πειραματισμών με την έμφαση να πέφτει στο κείμενο του ποιητή και, κυρίως, στη διδασκαλία του ηθοποιού.

Η πλήρης διαμόρφωση της καλλιτεχνικής ταυτότητας του σκηνοθέτη συντελέ-

Κατσέλης φαίνεται ότι προσπάθησε να αντιδράσει με μια Εξώδικο Διαμαρτυρία (που σώζεται σε χειρόγραφο σχέδιο στο παραπάνω αρχείο) με την οποία χαρακτήριζε την απόλυσή του παράνομη.

59. Για το θέμα βλ. Π. Κονδύλης, «Η καχεξία του αστικού στοιχείου στη νεοελληνική κοινωνία και ιδεολογία» (Κονδύλης 1991, 24-7).

60. Πέλος Κατσέλης, «Ο Ιωάννης Μεταξάς και το "Άρμα Θέσπιδος"», *Νέα Εστία*, 29, 340, 15.2.1941, σσ. 155-6.

στηκε, βέβαια, κατά τη διάρκεια της Κατοχής και των μεταπολεμικών χρόνων<sup>61</sup>. Ωστόσο, ορισμένα βασικά χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής του προσωπικότητας που δημιουργήθηκαν στα χρόνια του Μεσοπολέμου μπορούν να εντοπιστούν στη μεταγενέστερη εξέλιξη του στα κρατικά και ιδιωτικά θέατρα. Όπως, για παράδειγμα, το ενδιαφέρον του για το «λαϊκό» κοινό με τις σκηνοθεσίες εντυπωσιακών λαϊκών θεαμάτων στη Ναύπακτο, την Ύδρα και το Μεσολλόγι· ή η υποτονική ενασχόλησή του με την αναβίωση του αρχαιοελληνικού δράματος, που, σκηνοθετικά, δεν τον απασχόλησε, όπως φαίνεται, έως το 1964, όταν παρουσίασε την *Ειρήνη*, με το «Άρμα Θεάτρου» στο Παναθηναϊκό Στάδιο. Το σημαντικότερο ίσως απ' αυτά τα χαρακτηριστικά που σφυρηλατήθηκαν στο Μεσοπόλεμο ήταν ο «γενετικός κώδικας» της σκηνοθετικής του φυσιογνωμίας, όπως αυτός διαμορφώθηκε από την εποχή της μαθητείας δίπλα στον Πολίτη: η σύλληψη δηλαδή του σκηνοθέτη όχι ως καλλιτέχνη-δημιουργού αλλά ως «δασκάλου» ηθοποιών και υπέρμαχου του λόγου του ποιητή. «Πώς να είνε σκηνοθέτης κανείς, χωρίς να είνε δάσκαλος;», αναρωτιόταν το 1947, μια δεκαετία πριν από τη δημιουργία της μακρόβιας «Δραματικής Σχολής Πέλου Κατσέλη», και συνέχιζε: «Πρέπει να πλάσουμε μαθητές μας, να τους εξηγήσουμε τους ποιητές την πρωταρχική σημασία του έργου»<sup>62</sup>. Πρόκειται άλλωστε για ένα χαρακτηριστικό που συμπορεύεται με τη μεγάλη σκηνοθετική παράδοση της χώρας. Το πλούσιο αρχείο Κατσέλη στο ΕΛΙΑ, καθώς και οι υπόλοιπες πηγές της εποχής περιμένουν ανυπόμονα τους ιστορικούς του ελληνικού θεάτρου που θα εντοπίσουν με την πρόεπουσα επιστημονική ακρίβεια και νηφαλιότητα τη συμβολή του Κατσέλη στην εξέλιξη του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου· συμβολή που είναι άλλωστε πολύ περισσότερο μακρόχρονη και σημαντική από κείνη της νιότης του, της πρώιμης καλλιτεχνικής του σταδιοδρομίας. Η τελευταία είναι σημαντική στο βαθμό που αντανακλά με αντιπροσωπευτικό τρόπο τη σταδιακή επαγγελματική διαμόρφωση ενός δραστήριου νέου σε μια εξαιρετικά δύσκολη και ταραγμένη εποχή της σύγχρονης ιστορίας του τόπου.

Αντώνης Γλυτζουρής  
Τμήμα Φιλολογίας  
Πανεπιστήμιο Κρήτης  
e-mail: glytzouris@phl.uoc.gr

61. Στοιχεία για τη μεταπολεμική σταδιοδρομία του Κατσέλη βλ. Σταματίου και Παπαδοπούλου 1959, 272, Γιάκος 1981, 1166 και Κατσέλης<sup>2</sup> 1983.

62. Σιδέρης 1947, 27.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βασιλείου, Αρ. 2002. *Το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόξας του Μεσοπολέμου* (διδασκατορική διατριβή). Ρέθυμνο: Πανεπιστήμιο Κρήτης.
- Γιάκος, Δ. 1981. Πέλος Κατσέλης, *Νέα Εστία*, 110: 1166.
- Γιοφύλλης, Φ. 1925. Το ερασιτεχνικό θέατρό μας· Ο Φοιτητικός Όμιλος. *Παρασκήνια* 12: 8-9.
- Γλυτζουρή, Α. 1996. Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η “Ελευθέρα Σκηνή”. Στο: *Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη*. Αθήνα: ΚΝΕ/ΕΙΕ, 89-124.
- Γλυτζουρή, Α. 2001. *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γλυτζουρή, Α. 2002. Λαϊκό Θέατρο και Κρατισμός στην ελληνική σκηνή του Μεσοπολέμου: Η περίπτωση του Άρματος Θέσπιδος. *Ο Πολίτης* 105: 29-39.
- Καράογλου Χ. Λ. (επιμ.). 1996. *Περιοδικά λόγου και τέχνης (1901-1940) Αναλυτική Βιβλιογραφία και παρουσίαση*, 1: *Αθηναϊκά περιοδικά (1901-1925)*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Κατσέλης, Π. 1932. *Σαίξπηρ: I. Οθέλλος (νόημα και χαρακτήρες): Μελέτη*. Αθήνα: Τυπ. Ακροπόλεως.
- Κατσέλης, Π. <sup>1</sup>1943. *Γύρω απ’ το θέατρο*. Αθήνα: Αριστ. Μαυρίδης.
- Κατσέλης, Π. <sup>2</sup>1983. *Γύρω απ’ το θέατρο*. Αθήνα: Θεωρία.
- Κονδύλης Π. 1991. *Η παρακμή του αστικού πολιτισμού*. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Μάτσας Αρ. 1986. *Θεατρικές μνήμες*. Αθήνα: Τάσος Πιτσιλός.
- Μπαστιάς, Γ. 1997. *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Πετράκου, Κ. 2004. Θεωρητική και σκηνική προσέγγιση του Ίψεν από τον Πέλο Κατσέλη. Στο: του ίδιου, *Θεατρολογικά Miscellanea*. Αθήνα: Διάυλος, 151-174.
- Πολίτης, Φ. 1984. *Επιλογή κριτικών άρθρων*. Αθήνα: Ίκαρος.
- Πούχνης, Β. 2003. Ο Πέλος Κατσέλης αναλυτής του Σαίξπηρ: Πρώτες διαπιστώσεις και εκτιμήσεις. Στο: του ίδιου, *Κλίμακες και διαβαθμίσεις: Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*. Αθήνα: Ιωλκός.
- Σιδέρης, Γ. 1947. Συνομιλίες με τους υπεύθυνους του θεάτρου μας. Ο σκηνοθέτης Πέλος Κατσέλης, *Ο αιώνας μας* 1: 25-27.
- Σιδέρης, Γ. 1960. Το θέατρο του Τολστόι στην Ελλάδα. *Νέα Εστία* 68: 1480-1484.
- Σιδέρης, Γ. 1961. Το θέατρο του Παντελή Χορν. *Νέα Εστία* 70: 1343-1357.
- Σιδέρης, Γ. 1964. Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα, VI: Οι σκηνοθεσίες του Φώτου Πολίτη. *Θέατρο* 18: 23-35.
- Σιδέρης, Γ. 1965. Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα, VII: Οι σκηνοθεσίες Δημήτρη Ροντήρη. *Θέατρο* 19: 22-38.
- Σιδέρης, Γ. 1971. Ελληνικές και ξένες διασκευές του Δοστογιέφσκι στο Θέατρό μας. *Νέα Εστία* 90: 1648-1655.
- Σολδάτος Γ. (επιμ.). 1994. *Ο ελληνικός κινηματογράφος. Ντοκουμέντα*, 1: *Μεσοπόλεμος*. Αθήνα: Αυγόκρωτος.

- 
- Σταματίου Κ. και Παπαδοπούλου Μ. (επιμ.). 1959. Βιογραφικό Λεξικό. *Θέατρο '59*: 271-274.
- Σταματογιαννάκη, Κ. 2001. *Αρχείο Κατσέλη. Ευρετήριο*. Αθήνα: Ε.Λ.Ι.Α.
- Χαλκούση, Ελ. 1981. *Θεατρικό Ημερολόγιο*. Αθήνα: Κάκτος.
- Styan, J. L. <sup>2</sup>1983. *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

## Pelos Katselis in his youth: How he became a stage-director during the interwar years

ANTONIS GLYTZOURIS

Pelos Katselis was an outstanding Greek theatre artist of the postwar era. This essay describes, examines and explains how he became a professional stage-director in the late thirties. Katselis began his career as an amateur actor in 1924 and then worked in professional touring troupes down to 1938. During this period he also developed interesting ideas on acting and directing, particularly on the stage interpretation of Shakespeare. However, even though his first direction dates back to 1929, until 1939 he had no official status as director, since he worked occasionally and only in his capacity as actor-manager.

The young learned actor became stage-director in 1939 because of two interrelated events: first his attendance at German theatres (mainly the “Wanderbühnen”, the state touring companies of the country) in 1939; second, the foundation of the official Greek theatre for the provinces named “Arma Thespidos” (Thespis’ Cart), due to the activities of Metaxas’ dictatorship and modelled upon attempts of fascist governments in Germany and Italy. Thus, in 1939 Katselis was employed as stage-director in this short-lived venture (ended in 1942) and continued to work as professional director in state and private theatres in the decades that followed.