

Κεφάλαιο 1

Το θεωρητικό πλαίσιο της επεξεργασίας του αρχείου

Εθνικό αφήγημα και ίδρυση των εθνικών-κρατικών θεάτρων

Η ίδρυση και η λειτουργία των εθνικών, κρατικά χρηματοδοτούμενων και ελεγχόμενων θεάτρων στην Ευρώπη είναι μια υπόθεση αρκετά πιο σύνθετη από όσο, συνήθως, πιστεύουμε. Πιο σημαντικό: είναι, κυρίως, μια υπόθεση η κοινή συνισταμένη της οποίας δεν είναι εύκολο να βρεθεί. Συνήθως, ως γενεσιουργός αιτία για τη δημιουργία ενός εθνικού θεάτρου θεωρείται ο αναδυόμενος εθνικισμός του 19ου αιώνα και η, επαναστατική πολλές φορές, πάλι τόσο για τη συγκρότηση ενός λαού σε έθνος, όσο και για την εδραίωση μιας κρατικής οντότητας, η οποία θα περικλείει και θα εκφράζει αποκλειστικά αυτό το έθνος.⁶ Εδώ, θα πρέπει, ασφαλώς, να προσθέσουμε και την απόπειρα προβολής, προστασίας, και ανάδειξης, της, θεωρούμενης ως, μίας και μοναδικά αποδεκτής εθνικής γλώσσας, σύμφωνα με την αρχή: «μία εθνική γλώσσα για κάθε έθνος»,⁷ η οποία θα διαμορφώνεται και θα καλλιεργείται και διαμέσου του θεάτρου,⁸ μιας και το θέατρο δε θεωρείται απλά, ως ένα ακόμα παρακλάδι της λογοτεχνίας, αλλά, πολύ περισσότερο, διαθέτει εμφανώς τη δυνατότητα δημόσιας προβολής μιας (συγκεκριμένης και υπό διαμόρφωση, πολλές φορές) γλώσσας, απεύθυνσής της σε ένα

⁶ Ως κεντρική αποστολή του έθνους, θεωρείται, ειδικά στη Νοτιοανατολική Ευρώπη, η δημιουργία ενός έθνους-κράτους, βλ.: John R. Lampe, «Introduction. Reconnecting the Twentieth-Century Histories of Southeastern Europe», στο: John R. Lampe & Mark Mazower (επιμ.), *Ideologies and National Identities. The Case of Twentieth-Century Southeastern Europe*, Central European University Press, Budapest & New York 2004, σ. 2.

⁷ Michael N. Foster (επιμ.), *Herder Philosophical Writings*, Cambridge University Press, Cambridge UK & New York 2002, σ. 150 [η μετάφραση είναι δική μας].

⁸ Πούχνερ Βάλτερ, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Πλέθρον, Αθήνα 1993, σ. 14.

συγκεκριμένο κοινό και, εντέλει, υιοθέτησης και ανακύκλωσής της από αυτό το κοινό.⁹ Πολύ περισσότερο, ένα εθνικό θέατρο θεωρείται ότι είναι το σημείο συνάντησης, ανταλλαγής, και εκπροσώπησης, εντέλει, του έθνους, όχι μόνο επί σκηνής, αλλά και στην πλατεία. Όταν η Loren Kruger θα γράψει ότι:

«Η ιδέα της εκπροσώπησης του έθνους στο θέατρο, της σύγκλησης δηλαδή ενός αντιπροσωπευτικού κοινού το οποίο με τη σειρά του θα αναγνωρίσει τον εαυτό του ως έθνος επί σκηνής, προσφέρει μια αδιάσειστη, αν και διφορούμενη, εικόνα εθνικής ενότητας»,¹⁰ ασφαλώς, έχει εντοπίσει αυτή τη διπλή ανατροφοδότηση ως προς την επιβεβαίωση μιας εθνικής ταυτότητας, αφού και το από σκηνής παραγόμενο θέαμα (κυρίως το δραματικό κείμενο, το έργο) θα επιχειρεί να συμβάλλει στη συγκρότηση και αναπαράσταση των υπό διαμόρφωση ομογενοποιητικών πιστεύω μιας συγκεκριμένης τάξης,¹¹ εκείνων δηλαδή που το παρακολουθούν, αλλά και, αντίστροφα, το συγκεκριμένο κοινό θα αναγνωρίζει στη σκηνή την αντανάκλαση των δικών του, υπό διαμόρφωση, ταυτοτητικών χαρακτηριστικών. Εξάλλου, τα ίδια τα κτίρια των εθνικών θεάτρων οικοδομούνται με εντυπωσιακή όψη και μνημειακή μορφή, σε κεντρικό σημείο της πρωτεύουσας ενός έθνους-κράτους ή της

⁹ Wilmer S.E., «National Theatres and the Construction of Identity in Smaller European Countries», στο: Hans van Maanen Andreas Kotte & Anneli Saro (επιμ.), *Global Changes-Local Stages. How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Rodopi, Amsterdam & New York 2009, σ. 27. Για όλα αυτά, και για το ζήτημα της γλώσσας, βλ. επίσης: Γλυτζουρή Αντώνης, «Δια την διανοητικήν εξύψωσιν του λαού». Η απόπειρα ίδρυσης Εθνικού θεάτρου στις απαρχές της πρώτης βενιζελικής κυβέρνησης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2015, σ. 113-117. Την αναφορά στην κοινή γλώσσα μέσω της οποίας ορίζεται το «έθνος» εντοπίζει και ο Hobsbawm J. Eric, *Η εποχή των αυτοκρατοριών 1875-1914*, μτφ. Κωστούλα Σκλαβενίτη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2000, σ. 226-231.

¹⁰ Loren Kruger, *The National Stage. Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1992, σ. 3 [η μετάφραση είναι δική μας]. Περαιτέρω, η ίδια θα συμπληρώσει ότι: «Η έννοια της παράστασης του έθνους [...] αναδύεται στον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό και παίρνει συγκεκριμένο σχήμα με τους εορτασμούς [fêtes] της Επανάστασης. Παρ' όλα αυτά, η εγκαθίδρυση αυτού που θα ονομάσω θεατρική ανεξαρτησία εκδηλώνεται πλήρως μόνο κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, με την άνοδο των μαζικών εθνικών πολιτικών, το "καθολικό" (για τους άνδρες) δικαίωμα ψήφου, και την απαίτηση του λαού για νόμιμη εκπροσώπηση ως πρωταγωνιστής στην πολιτική σκηνή» [η μετάφραση είναι δική μας].

¹¹ Αν και συχνά η έννοια του εθνικισμού ταυτίζεται με την αστική τάξη του 19ου αιώνα, ίσως, ορθότερα θα πρέπει να μιλάμε για «μεσαία στρώματα της κοινωνίας», όπως κάνει ο Hobsbawm Eric, ό.π., σ. 243-244.

πόλης που θα γίνει η πρωτεύουσα,¹² προορισμένα να προβάλλουν υπερήφανα και στο διηνεκές την εθνική ταυτότητα, και τη σύνδεσή της με τη θεατρική δημιουργία.

Μολονότι τα παραπάνω όχι μόνο ενδιαφέρουν ιδιαίτερα τα βαλκανικά κράτη (και την Ελλάδα),¹³ όπου «οι κυβερνήσεις ήταν εξ αρχής απασχολημένες με τη δημιουργία μιας μαζικής αφοσίωσης στην ιδέα του έθνους»,¹⁴ αλλά και συγκροτούν έναν ιδεότυπο,¹⁵ ένα ιδεατό πρότυπο αναφορικά με την ίδρυση και λειτουργία των εθνικών θεάτρων ανά την Ευρώπη, μια προσεκτικότερη μελέτη της ιστορίας και των συνθηκών ίδρυσης του καθενός από αυτά, αναδεικνύει, μάλλον, τη μοναδικότητα και την ιδιαιτερότητά του, παρά επιβεβαιώνει τον ιδεότυπο αυτό. Ασφαλώς, όπως γράφει ο Marvin Carlson, «κάποια εθνικά θέατρα ακολουθούν πιστά αυτό το ιδεατό μοντέλο», αλλά ο ίδιος συμπληρώνει ότι: «Η συντριπτική πλειοψηφία [των εθνικών θεάτρων] εκφεύγουν από αυτό [το ιδεατό μοντέλο] με τον έναν ή τον άλλον τρόπο, και οι λόγοι για τους οποίους συμβαίνει αυτό, εμπεριέχουν ενδιαφέρουσες γνώσεις για το πώς λειτουργεί η ιδέα της εθνικής ταυτότητας και του θεάτρου σε διαφορετικές εποχές, και σε διαφορετικούς τόπους».¹⁶

Θα μπορούσαμε, ενδεχομένως, να διακρίνουμε δύο γενικούς τύπους θεάτρων που εξελίχθηκαν σε εθνικά θέατρα, όπως κάνει ο S.E. Wilmer, με τον πρώτο τύπο να έχει αναπτυχθεί «από σταθερές ηγεμονικές κυβερνήσεις», και τον δεύτερο απλά να έχει βγει στην «επιφάνεια σε σχέση με εθνικιστικά κινήματα, σε αναδυόμενα κράτη κάτω από τον ζυγό μιας ξένης εξουσίας»,¹⁷ ωστόσο

¹² Marvin Carlson, *Places and Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca & New York 1989, σ. 73-97.

¹³ Τις ομοιότητες της ανάπτυξης των εθνικών θεάτρων των βαλκανικών χωρών εντοπίζει ο Walter Puchner, «The Theatre in South-East Europe in the Wake of Nationalism», στο: Anna Tampaki (επιμ.), *Tendances actuelles de la littérature comparée dans le Sud-est de l'Europe*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, Αθήνα 2007, σ. 75-134.

¹⁴ Ian D. Armour, *Ιστορία της Ανατολικής Ευρώπης 1740-1918. Αυτοκρατορίες, έθνη και εκσυγχρονισμός*, μτφ. Δημήτρης Σταματόπουλος, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2016, σ. 285.

¹⁵ Γενικά, για την έννοια του ιδεότυπου, που αναπτύχθηκε από τον Max Weber, βλ.: Τσίρος Νικόλαος, *Η ανάδυση του πολιτικού στοιχείου στην κοινωνιολογία του Max Weber*, Παπαζήσης, Αθήνα 2014, σ. 55-57, αλλά και Αντωνοπούλου Ν. Μαρία, *Οι κλασσικοί της κοινωνιολογίας*, Σαββάλας, Αθήνα 2008, σ. 379.

¹⁶ Carlson Marvin, «National Theatre: Then and Now», στο: Wilmer S.E. (επιμ.), *National Theatre in a Changing Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 2008, σ. 21 [η μετάφραση είναι δική μας].

¹⁷ Wilmer S.E., «The Development of National Theatre in the Eighteenth and Nineteenth

ορισμένα εθνικά θέατρα, όπως το ελληνικό, αλλά και το Κρατικό Θέατρο στη Θεσσαλονίκη –το οποίο, εδώ, αντιμετωπίζεται ως ένα «εθνικό θέατρο»–, θα ήταν δύσκολο να χωρέσουν σε αυτή την κατηγοριοποίηση: το μεν, Εθνικό θέατρο στην Αθήνα (το οποίο σίγουρα δεν ανήκει στην πρώτη κατηγορία) θα ιδρυθεί τελειωτικά 100 χρόνια περίπου μετά την ανεξαρτησία της χώρας (1930/1932), ύστερα από μια σειρά από αποτυχημένες προσπάθειες, ατέρμονες συζητήσεις των πνευματικών ανθρώπων κατά το τέλος του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ού, και τη συνήθη διελκυστίνδα των κρατικών και γραφειοκρατικών θεσμών του κράτους,¹⁸ ενώ το Κρατικό Θέατρο στη Θεσσαλονίκη, τόσο εκείνο της Κατοχής που εξετάζουμε στο παρόν βιβλίο, όσο και το Κ.Θ.Β.Ε. (1961), θα ακολουθήσουν το καθένα τη δική του πορεία μέχρι να ιδρυθούν, η οποία δε φαίνεται να εντάσσεται απαραίτητα ή πλήρως σε κανέναν από τους παραπάνω ιδεότυπους.

Ίσως, τελικά, ασφαλέστερο όλων θα ήταν να αναγνωρίσουμε ότι: «Υπάρχουν τόσο διαφορετικά είδη εθνικών θεάτρων όσα είναι και τα ίδια τα εθνικά

Centuries», στο: Wilmer S.E. (επιμ.), *National Theatre in a Changing Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 2008, σ. 9 [η μετάφραση είναι δική μας]. Συμφωνεί και η Loren Kruger, «The National Stage...», ό.π., σ. 12, θέτοντας και το θέμα της δια του χώρου νομιμοποίησης: «Ο τόπος και η κατάσταση σημαίνουν τα μέσα και τον χώρο στον οποίο το εθνικό prestige –η νομιμότητα και το κύρος του έθνους στα μάτια των πολιτών και των εχθρών του– παρασταίνεται επί σκηνής, αναγνωρίζεται και διεκδικείται. Ενώ στα αυλικά θέατρα της πρώιμης σύγχρονης Ευρώπης, ειδικά στην Αγγλία και τη Γαλλία, ο θεατρικός χώρος χρησιμοποιείται αποκλειστικά ως ευκαιρία για να εκπροσωπηθεί η δύναμη του ηγεμόνα ενώπιον του λαού, τα θέατρα με εθνικές λαϊκές εμπνεύσεις στην εποχή της μαζικής πολιτικής διεκδικούν να προσφέρουν ένα θέατρο του/και για, αν όχι από τον λαό». Ομοίως, Zoltan Imre, «Nations, Identities and Theatres. Reflections on the Concept of National Theatre in Europe», *Hungarian Studies*, τχ. 21 (2007), σ. 239-260 και Zoltan Imre, «Staging the Nation: Changing Concepts of a National Theatre in Europe», *New Theatre Quarterly*, τμ. 24, τχ. 1 (Φεβρουάριος 2008), σ. 75-94.

¹⁸ Αναφορικά με την περιπέτεια της ίδρυσης αρχικά του Βασιλικού (1901-1908), και, κατόπιν, του Εθνικού Θεάτρου, από μια εκτεταμένη βιβλιογραφία, βλ. ενδεικτικά: Α. Μ. Ανδρεάδης, *Το Βασιλικόν Θέατρον (1901-1908)*, Εκδοτικός Οίκος Δημ. Ν. Τζάκα Στεφ. Δελαγραμμάτικα & Σία, Αθήνα 1933· Κώστας Γεωργουσόπουλος και Αντιγόνη Μανασσή, *Εθνικό Θέατρο: Τα πρώτα χρόνια (1930-1941)*, ΕΛΙΑ-Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2013· Γλυτζουρής Αντώνης, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, κυρίως τις σ. 37-47 και 236επ· Μ. Λιδωρίκης, «Ο Άγγελος Βλάχος και το Βασιλικόν Θέατρον», *Νέα Εστία*, τχ. 539 (Χριστούγεννα 1949), σ. 64-68· Σιδέρης Γιάννης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1908*, τμ. 1, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, σ. 202επ· Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβως*, τμ. Β1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012, σ. 55-68· Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2014, σ. 307-320 και 415-454.

θέατρα»,¹⁹ ή, ακόμη καλύτερα, ότι: «Κάθε εθνικό θέατρο ήταν μοναδικό ως προς το ότι αντανakλούσε μια συγκεκριμένη ιδρυτική στιγμή, τόπο, ομάδα στόχων, γλώσσα, ιστορία και μυθολογία, καθώς και τις ιδιοσυγκρασιακέςπίστεις των ατόμων που το ίδρυσαν».²⁰ Και, ίσως, έχει έρθει ακριβώς η στιγμή να διακρίνουμε ποια είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ίδρυσης και της λειτουργίας του Κρατικού Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη κατά την Κατοχή, ώστε να εντοπίσουμε τις συγκλίσεις αλλά και τις αποκλίσεις από μια προβληματική, η οποία φαίνεται να εντάσσει και αυτό το θέατρο, ούτε λίγο ούτε πολύ, στη χορεία των εθνικών-κρατικών θεάτρων που θεωρούνται ως απότοκα εθνικών κινήσεων και κινημάτων, και με συμμετοχή και αρμοδιότητα στη διαχείριση, προστασία και ανάδειξη της εθνικής ταυτότητας.²¹ Με άλλα λόγια, ίσως έχει έρθει η ώρα, και με την επεξεργασία του αρχείου του Κρατικού Θεάτρου της Κατοχής, να αναρωτηθούμε, όπως η Fisher-Lichte, αν: «ένα δεδομένο υλικό μπορεί να κάνει πιθανή μια συγκεκριμένη προβληματική ή να την υπονοήσει», ή μήπως, αντίστροφα, «μια συγκεκριμένη προβληματική [έχει οδηγήσει, θα συμπληρώναμε] στην επιλογή συγκεκριμένων υλικών».²²

Για να συμβεί αυτό, θα πρέπει να διακρίνουμε πίσω από τα συνήθως παραδεδομένα, αναφορικά με την εθνική αποστολή που αυτό το Κρατικό Θέατρο έπρεπε να φέρει σε πέρας – και που θα διατηρηθεί αυτούσια, ακόμη και μετά τον πόλεμο προκειμένου να δικαιολογηθεί η μετέπειτα ίδρυση (ή, κατ' άλλους, επανίδρυση) του Κ.Θ.Β.Ε. Η αποστολή αυτή, όπως περιγράφεται στη βιβλιογραφία σχετικά με τη δημιουργία και τη λειτουργία του πρώτου Κρατικού Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη κατά τη διάρκεια της Κατοχής, είθισται να εκκινεί, στις περισσότερες περιπτώσεις, από μια εξιστόρηση η οποία φέρει όλα τα χαρακτηριστικά μιας μυθικής αφήγησης, ενταγμένης μάλιστα στο πάνθεον των εθνικών αφηγημάτων, αφού βασίζεται σε αληθινά ή, τουλάχιστον, αληθοφανή γεγονότα, ενσωματώνει σπουδαίες ιδέες, και

¹⁹ Carlson Marvin, *National Theatre: Then and Now*, ό.π., σ. 21 [η μετάφραση είναι δική μας].

²⁰ Wilmer S.E., «The Development of National Theatre in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», ό.π., σ. 9 και Wilmer S.E., «National Theatres and the Construction of Identity in Smaller European Countries», ό.π., σ. 25 [η μετάφραση είναι δική μας].

²¹ Wilmer S.E., «The Development of National Theatre...», ό.π., σ. 13.

²² Fisher-Lichte Erika, «Some Critical Remarks on Theatre Historiography», στο: Wilmer S.E. (επιμ.), *Writing and Rewriting National Theatre Histories*, University of Iowa Press, Iowa City 2004, σ. 6.

έχει σαν πρωταγωνιστές της ανθρώπους που έδρασαν αστραπιαία, πέρα από τα προσωπικά τους όρια (αρμοδιοτήτων)· επιπλέον, η αφήγηση αυτή εντοπίζει την πηγή του κακού, τον εχθρό που πρέπει να νικηθεί, και τον κίνδυνο που πρέπει να αποσοβηθεί, και κυρίως, είναι δύσκολο έως ακατόρθωτο να επιβεβαιωθεί ή να καταρριφθεί. Ας σημειωθεί, φυσικά, ότι το αμετακίνητο αυτής της αφήγησης, προέρχεται κυρίως από τη συχνότητα αναπαραγωγής της, αφού επαναλαμβάνεται σταθερά από όλες τις σχετικές πηγές, οι οποίες, πολλές φορές, παραπέμπουν η μία στην άλλη, δημιουργώντας, έτσι, έναν επιστημονικό φαύλο κύκλο.

Σύμφωνα με την αφήγηση αυτή και τις πολλαπλές (δευτερογενείς, κυρίως) πηγές, το Κρατικό Θέατρο της Κατοχής ήταν ουσιαστικά μια πρωτοβουλία των επιφανών αστών Θεσσαλονικέων, με πρωτεργάτες τον τότε μητροπολίτη Γεννάδιο και τον τότε υπουργό Μακεδονίας της δωσιλογικής κυβέρνησης Βασίλειο Σιμωνίδη, ως αντίδραση στην αίτηση της Βουλγαρικής Λέσχης της πόλης, τον Φεβρουάριο του 1943, να επιτραπεί η μόνιμη εγκατάσταση στη Θεσσαλονίκη κλιμακίου του Εθνικού Θεάτρου της Σόφιας και της Κρατικής Όπερας της Βουλγαρίας.

Ανεξάρτητα από τη βαρύτητα (ή, και την αλήθεια, εντέλει) της παραπάνω πρωτοβουλίας, στην τελική απόφαση για την ίδρυση του θεάτρου, τα γεγονότα φαίνεται ότι θα μπορούσαν να την επιβεβαιώσουν, αφού όντως, κατά την Κατοχή, η βουλγαρική προπαγάνδα είχε εγκατασταθεί στην πόλη, ενώ η σύμμαχος των Γερμανών κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο Βουλγαρία, στην οποία έχει παραχωρηθεί η Ανατολική Μακεδονία και το μεγαλύτερο μέρος της Θράκης, δεν είχε σταματήσει να εποφθαλμιά τη Θεσσαλονίκη και τις μεγάλες οικονομικές της δυνατότητες. Δεν είναι, λοιπόν, καθόλου απίθανο η Βουλγαρική Λέσχη Θεσσαλονίκης να αιτήθηκε τον Φεβρουάριο του 1943, όπως παραδίδεται, στη γερμανική διοίκηση, την εγκατάσταση στη Θεσσαλονίκη ενός κλιμακίου του Εθνικού Θεάτρου της Σόφιας και της Βουλγαρικής Κρατικής Όπερας, προκειμένου, μέσα και από αυτή τη μορφή ήπιας πολιτιστικής διείσδυσης, να ενισχυθεί το κύρος και τα αιτήματα της Βουλγαρίας στην πόλη²³: ας μην ξεχνάμε ότι «πολλές φορές, τα εθνικά θέατρα

²³ Η Βουλγαρική Λέσχη Θεσσαλονίκης είχε ιδρυθεί αμέσως μετά την κατάληψη της πόλης από τους Γερμανούς, με σκοπούς: «α) Να εργάζεται και να συνεργάζεται δια την ηθικήν,

φτιάχτηκαν πριν από το κράτος-έθνος που ισχυρίζονταν ότι εκπροσωπούν [...]» και «αυτό συνέβη στις νότιες σλαβικές χώρες [και στη Βουλγαρία] όπου οι ιδρυτές των εθνικών θεάτρων προσπάθησαν να καλλιεργήσουν την εθνική συνείδηση μέσω της δημιουργίας ενός εθνικού ρεπερτορίου»,²⁴ μια πρακτική την οποία θα μπορούσε να επιδιώκει να αντιγράψει η Βουλγαρική Λέσχη. Δεν είναι, επίσης, καθόλου απίθανο οι επιφανείς Θεσσαλονικείς, με πρωτεργάτες τον μητροπολίτη Γεννάδιο και τον τότε υπουργό Μακεδονίας Βασίλειο Σιμωνίδη,²⁵ να κατανόησαν τους αυξημένους κινδύνους που θα προέκυπταν από

εκπολιτιστική και εκπαιδευτική ανάπτυξη των μελών της, β) Να οργανώνει και καθοδηγεί την αλληλοβοήθειαν μεταξύ των Βουλγάρων της περιοχής αυτής, γ) Να παρέχει υγιεινά μόρφωσιν και να μεριμνά δια την σωματική ανάπτυξη των μελών αυτής και των οικογενειών των, δ) Να ενεργεί οτιδήποτε με σκοπόν την σωματική ανάπτυξη, την μόρφωσιν και εν γένει την εκπολιτιστική δράσιν των Βουλγάρων και των οικογενειών των της περιοχής». Προς το τέλος της Κατοχής, λόγω κυρίως της διανομής τροφίμων και των συσσιτίων που οργάνωνε, είχε κατορθώσει να έχει περίπου 80.000 εγγεγραμμένα μέλη, αν και αρκετά από αυτά προέρχονταν από περιοχές της Δυτικής Μακεδονίας, και είχαν εγκατασταθεί πρόσφατα στην πόλη. Η Λέσχη, κατά το πρότυπο των βουλγαρικών αρχών στην Ανατολική Μακεδονία και Θράκη, είχε εφοδιάσει τα μέλη της με βουλγαρικές ταυτότητες, τις οποίες αξίωνε να δέχονται οι γερμανικές και οι ελληνικές αρχές: τα μέλη της, μάλιστα, στην απογραφή του Σεπτεμβρίου 1943 από την Υπηρεσία Πρόνοιας Θεσσαλονίκης, επέδειξαν αυτές τις ταυτότητες, αντί των έγκυρων ελληνικών. Παρά το καταστατικό της, βασικός στόχος της Λέσχης ήταν η ενσωμάτωση ολόκληρης της Μακεδονίας στη Βουλγαρία γεγονός το οποίο θα αποτελούσε ένα διαρκές πεδίο αντιδικίας μεταξύ των μελών της, μιας και ορισμένοι οραματιζόνταν την αυτόνομη ή ανεξάρτητη Μακεδονία. Για όλα αυτά, βλ.: Χρήστος Δ. Καρδαράς, *Η βουλγαρική προπαγάνδα στη γερμανοκρατούμενη Μακεδονία. Βουλγαρική Λέσχη Θεσσαλονίκης 1941-1944*, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997, κυρίως σ. 30, 51 και 113-114. Για μια επισκόπηση του μακεδονικού ζητήματος κατά την περίοδο της Κατοχής, αλλά και τις αντιθέσεις εντός των σλαβόφωνων πληθυσμών, βλ.: Τάσος Κωστόπουλος, «Το Μακεδονικό στη δεκαετία του '40», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα. 1945-1952. Ανασυγκρότηση, Εμφύλιος, Παλινόρθωση*, τμ. Δ, μέρος 1ο, σ. 363-415.

²⁴ Loren Kruger, «The National Stage and the Naturalized House: (Trans)National Legitimation on Modern Europe», στο: Wilmer S.E. (επιμ.), *National Theatre in a Changing Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York 2008, σ. 34 [η μετάφραση είναι δική μας].

²⁵ Ο τότε μητροπολίτης Θεσσαλονίκης Γεννάδιος έχει, επίσης, περάσει στη σφαίρα των μυθικών προσωπικοτήτων της πόλης (κεντρικός δρόμος φέρει το όνομά του), όντας και ο πρώτος μητροπολίτης της πόλης μετά το 1912, ενώ, πραγματικά, φαίνεται ότι ανέπτυξε ιδιαίτερη φιλανθρωπική δράση κατά την Κατοχή, όπως είχε κάνει και για την αποκατάσταση των προσφύγων το 1922-1923, βλ.: Κυριατζή Αντωνία, «Η Ι. Μ. Θεσσαλονίκης και η αποκατάσταση των προσφύγων μέσα από έγγραφα του Αρχείου της Ιεράς Μητροπόλεως Θεσσαλονίκης», *Αρχαιακά Ανάλεκτα*, τμ. 1 (2014), σ. 107-124. Παρ' όλα αυτά, από τη βιογραφία του, αποκρύπτεται επιμελώς η στάση του απέναντι στον εκτοπισμό των Εβραίων, η οποία μπορεί να θεωρηθεί τουλάχιστον αμφιλεγόμενη, βλ.: Γιώργος Μαργαρίτης, *Ανεπιθύμητοι συμπατριώτες. Στοιχεία για την καταστροφή των μειονοτήτων στην Ελλάδα*, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2005, σ. 94-132 και Mark Mazower, *Θεσσαλονίκη πόλη των φαντασμάτων. Χριστιανοί, Μουσουλμάνοι και Εβραίοι 1430-1950*, μτφ. Κώστας Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, σ. 518-519, αλλά και την αντίθετη άποψη:

την υλοποίηση μιας τέτοιας απόφασης, και να ζήτησαν μια μικρή πίστωση χρόνου από τις γερμανικές αρχές, ώστε να δημιουργηθεί, εκ του μηδενός, ένα αντίστοιχο κρατικό θέατρο πρόζας στη Θεσσαλονίκη. Είναι, επίσης, πιθανό, ο ελληνικός κρατικός μηχανισμός και η γραφειοκρατία να κινητοποιήθηκαν, για πρώτη ίσως φορά, ταχύτατα, ώστε τον Μάιο του 1943 να δημοσιεύτηκε και ο ιδρυτικός νόμος του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης.

Η θεατρική πολιτική των Ναζί στις κατεχόμενες χώρες

Παρ' όλα αυτά, αυτό που έχει μεγαλύτερη σημασία εδώ, είναι ότι το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, μέσω της παραπάνω αφήγησης, επιχειρείται να «στριμωχθεί» μέσα στο σχήμα που ερμηνεύει την ίδρυση ενός «εθνικού» θεάτρου ως απότοκο ενός εθνικού αγώνα για ολοκλήρωση ή, στη συγκεκριμένη περίπτωση, για επιβίωση, μέσα σε ιδιαίτερα αντίξοες συνθήκες, όπως είναι η γερμανική κατοχή.

Ωστόσο αυτές ακριβώς οι συνθήκες θα έπρεπε να ωθήσουν την έρευνα να θέσει και διαφορετικά ερωτήματα, τα οποία θα μπορούσαν να βοηθήσουν την επεξεργασία, και να εμπλουτίσουν, με άλλα λόγια, αν όχι να διαφοροποιήσουν ριζικά, την παραπάνω εικόνα. Ένα από τα σημαντικότερα τέτοια ερωτήματα είναι το αν το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, ως ένα θέατρο που ιδρύεται στη διάρκεια της Κατοχής, έχει κάποια σχέση με τη γενικότερη αντίληψη των Ναζί για το θέατρο, και ειδικότερα για τη θεατρική πολιτική τους στις κατεχόμενες χώρες. Πρόκειται για ένα ερώτημα που δε φαίνεται να έχει απασχολήσει επαρκώς τη βιβλιογραφία ούτε για το θέατρο στην Αθήνα (στην πραγματικότητα, για ολόκληρο το υπόλοιπο θέατρο στη χώρα), εκτός από τα σχετικά με τη λογοκρισία που οι Ναζί θα επιβάλλουν,²⁶ αν και εκεί εντοπίζεται μια ποιοτική διαφορά: με την εξαίρεση του

Ριτζαλέος Βασίλης, «Η ελληνική ορθόδοξη Εκκλησία της Θεσσαλονίκης και το Ολοκαύτωμα», στο: Γιώργος Αντωνίου, Στράτος Δορδανάς, Νίκος Ζάικος, Νίκος Μαραντζίδης (επιμ.), *Το Ολοκαύτωμα στα Βαλκάνια*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 295-330. Αντιθέτως, η συμμετοχή του Βασιλείου Συμωνίδη στον εκτοπισμό των Εβραίων της πόλης στο Άουσβιτς θα πρέπει να θεωρείται αποδεδειγμένη, βλ.: Andrew Apostolou, «“The Exception of Salonika”. Bystanders and Collaborators in Northern Greece», *Holocaust and Genocide Studies*, vol. 14, τχ. 2 (2000), σ. 165-196.

²⁶ Για τη λογοκρισία στη διάρκεια της Κατοχής, βλ.: Καγγελάρη Δηώ, «Η θεατρική σκηνή

Θεάτρου Τέχνης, που ιδρύεται το 1942,²⁷ οι θίασοι και τα σχήματα που συνεχίζουν τη λειτουργία τους κατά τη διάρκεια της Κατοχής (όπως π.χ. το Εθνικό Θέατρο) προϋπάρχουν της γερμανικής κατοχής, και προσαρμόζονται, άλλοτε «επιτυχώς» άλλοτε όχι, στη νέα φρικτή πραγματικότητα, αποτελώντας, μάλιστα, πολλές φορές, κυψέλες διάδρασης των θεατών τόσο με την Αντίσταση, όσο και μεταξύ τους.²⁸ Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης, αντίθετα, είναι το μοναδικό, κρατικά επιχορηγούμενο, θέατρο το οποίο θα δημιουργηθεί για να λειτουργήσει στην εθνική γλώσσα, και το οποίο ιδρύεται κατά τη διάρκεια του πολέμου, σε ολόκληρη την κατεχόμενη από τους

1940-1949. Στροφή στην πραγματικότητα», στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του νέου ελληνισμού 1700-2000*, 8ος τόμος (1940-1949), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2004, σ. 295-296· Καγγελάρη Δηώ, «Η θεατρική σκηνή 1941-1953», στο: Χρήστος Χατζηιωσήφ & Προκόπης Παπαχατζής (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Β' Παγκόσμιος Πόλεμος 1940-1945. Κατοχή. Αντίσταση*, Γ' τόμος, Βιβλιόραμα, Αθήνα 2007, σ. 339-340· Καγγελάρη Δηώ, «Θέατρο σε ταραμένους καιρούς», *Ελλάδα 20ος αιώνας 1940-1950*, Β' τόμος, *Η Καθημερινή*, Αθήνα 2017, σ. 110.

²⁷ Για το Θέατρο Τέχνης, βλ.: Δηώ Καγγελάρη (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2010 και Πλάτων Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα 2008. Ο Κάρολος Κουν θα αναπτύξει, μάλιστα, ενός είδους αντιδικία με τον Λέοντα Κουκούλα και το Κρατικό Θέατρο, βλ.: Γλυτζουρή Αντώνης (προλ. σημείωμα), «Κάρολος Κουν. 'Ο καθένας γύρω από αυτά που αγαπά και πιστεύει'. Πρώιμα κείμενα Κάρουλου Κουν γύρω από την τέχνη του θεάτρου (1943-1946)», *Σκηνή*, τχ. 8 (2016), σ. 58-74.

²⁸ Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε σε κάθε θέατρο σε όλη την κατακτημένη Ευρώπη, εκτός από τις χώρες που οι Ναζί ονειρεύονταν ότι θα «αφομοιώσουν» (στην πραγματικότητα, θα εξολοθρεύσουν, τον τοπικό πληθυσμό, βλ.: Mark Mazower, *Η αυτοκρατορία του Χίτλερ. Ναζιστική εξουσία στην κατοχική Ευρώπη*, μτφ. Κώστας Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2009, κυρίως τις σ. 179-223, αλλά και Mark Mazower, *Σκοτεινή Ήπειρος. Ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*, μτφ. Κώστας Κουρεμένος, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2001, σ. 164-172). Στη Γαλλία, για παράδειγμα, στην Comédie Française, οι φοιτητές, τα βράδια της Δευτέρας έριχναν χάρτινα βέλη, στα οποία είχανβάλει φωτιά, από τον εξώστη στην πλατεία όπου κάθονταν οι Γερμανοί αξιωματούχοι, ενώ στην Πολωνία, μέσα στην Κατοχή, ο Tadeusz Kantor θα φέρει σε πέρας τις πειραματικές του παραστάσεις *Balladyna* (1942) και *Η επιστροφή του Οδυσσέα* (1944), στις οποίες, η κριτική στο ναζιστικό καθεστώς, αν και πιο καλυμμένη (π.χ. στο τελευταίο, η παράσταση παιζόταν σε ένα κατεστραμμένο δωμάτιο και οι ηθοποιοί εμφανίζαν από τα συντρίμια αντικείμενα όπως στρατιωτικές στολές), δεν έπαυε να υπάρχει, βλ.: John London, «Introduction», στο: John London (επιμ.), *Theatre Under the Nazis*, Manchester University Press, Manchester & New York 2000, σ. 34. Ακόμη και μέσα στα γκέτο ή στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, το θέατρο αποτελούσε έναν φάρο μιας, αμελητέας μεν, αλλά υπάρχουσας ελπίδας, βλ. ενδεικτικά: Moshe Fass, «Theatrical Activities in the Polish Ghettos during the Years 1939-194», *Jewish Social Studies*, τμ. 38, τχ. 1 (1976), σ. 54-72 και Robin Jedlicka Knepp, «Laughing Together: Comedic Theatre as Mechanism of Survival during the Holocaust», *Μεταπτυχιακή Διατριβή*, Department of Theatre, Virginia Commonwealth University, Richmond 2013. Κάτι παρόμοιο συνέβαινε ακόμη και στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, βλ.: Michael Patterson (επιμ.), *The Final Chapter: Theatre in the Concentration Camps of Nazi Germany*, στο: Glen W. Gadberry (επιμ.), *Theatre in the Third Reich. The Prewar Years. Essays in Theatre in Nazi Germany*, Greenwood Press, Westport, Connecticut & London 1995, σ. 157-165.

Γερμανούς Ευρώπη.

Η πολιτική των Ναζί απέναντι στο θέατρο, ήδη πριν, αλλά και κατά τη διάρκεια του πολέμου, έχει γίνει αντικείμενο ενδελεχούς ακαδημαϊκής έρευνας,²⁹ κοινή συνισταμένη της οποίας, συνήθως, είναι να υπερτονίζεται –και ορθά– η χρήση του θεάτρου από το ναζιστικό κόμμα και το γερμανικό κράτος ως εργαλείο μαζικής χειραγώγησης και προπαγάνδας. Στο κέντρο αυτού του ιστού, που περιελάμβανε και το θέατρο, και ο οποίος απλωνόταν ταυτόχρονα με τη διείσδυση των Ναζί στους κρατικούς μηχανισμούς της Γερμανίας (πριν τον πόλεμο), αλλά και ακολουθούσε τα ναζιστικά στρατεύματα στις κατακτήσεις τους κατά τη διάρκεια του πολέμου, βρισκόταν, ασφαλώς, το πανίσχυρο Υπουργείο Προπαγάνδας του Ράιχ υπό τον Γιόζεφ Γκαίμπελς και, αναφορικά με την περίπτωση μας, το Γραφείο Θεάτρου και Λαϊκής Εκπαίδευσης.³⁰

Έτσι, το θέατρο στο ναζιστικό κράτος εντάχθηκε σε μια καλοσχεδιασμένη κεντρική πολιτική, η οποία έλεγχε όχι μόνο το είδος και το ύφος του, αλλά χρησιμοποιούσε ακόμη και την αύξηση της προσέλευσης σε αυτό, –για παράδειγμα, με την παροχή φθηνότερων εισιτηρίων σε μαθητές και στρατιώτες–, ως εργαλείο για την οικοδόμηση ενός φιλολαϊκού προφίλ εκ μέρους του καθεστώτος.³¹ Η πολιτική αυτή θεωρείται ότι ερχόταν σε πέρας με συνεχείς απειλές και διώξεις, αλλά, όπως γράφει και η Bettina Schültke, αν και είναι αλήθεια ότι «η πιο αξιοπρόσεκτη αλλαγή μετά το 1933 [όταν οι Ναζί αναλαμβάνουν την εξουσία στη Γερμανία] στον γερμανικό θεατρικό κόσμο ήταν ο συγκεντρωτισμός», εντούτοις «πολύ σπάνια η εξουσία του Βερολίνου επέβαλε απαγορεύσεις στα θέατρα. Οι διευθυντές [των θεάτρων] συχνά προσπαθούσαν να προλαμβάνουν τις αντιρρήσεις παρά να εξερευνούν τα περιθώρια που

²⁹ Για μία ιστορική επισκόπηση αυτής της έρευνας, βλ.: Strobl Gerwin, «Theatre in the Third Reich: a bibliographical survey» [Working Paper], Cardiff Historical Papers, τχ. 2 (2008), σ. 1-24.

³⁰ Welch David, *The Third Reich. Politics and Propaganda*, Routledge, London & New York 1993, σ. 178. Το Γραφείο Θεάτρου, στελεχωμένο κυρίως από υπαλλήλους και όχι από καλλιτέχνες, και με «Δραματουργό του Ράιχ» (Reich Dramaturg), που έλεγχε το ρεπερτόριο κ.λ.π., αποτελούσε τμήμα του Γραφείου για τον Πολιτισμό (Reichskulturkammer), βλ. περισσότερα: Steinweis E. Alan, *Art, Ideology and Economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater and Visual Arts*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London 1996, κυρίως σ. 51 επ.

³¹ Welch David, ό.π., σ. 61 και 178. Η παροχή εισιτηρίων εντάσσεται και στο, όχι αμελητέο, ενδιαφέρον των Ναζί για την εμπορική απόδοση των θεάτρων, βλ.: Konrad Dussel, «Provinztheater in der NS-Zeit», *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, τχ. 38 (1990), σ. 75-111.

είχαν για ελιγμούς».³²

Η πολιτική αυτή, δε μεταβλήθηκε με το ξέσπασμα του πολέμου, απλά τέθηκε στο κέντρο ενός ευρύτερου σχεδιασμού, ο οποίος ακολουθούσε βραχυπρόθεσμους και μακροπρόθεσμους στόχους, ανάλογα με τη θέση της κάθε χώρας στην (παροντική ή μελλοντική) ναζιστική αυτοκρατορία. Το θέατρο, κυριολεκτικά και μεταφορικά, παρακολουθούσε τις μάχες, ακριβώς για να υπογραμμιστεί ότι «η ηγεμονία της Γερμανίας ήταν και πολιτιστική, εκτός από στρατιωτική, και να καταδειχθεί ότι οι πολιτιστικές δραστηριότητες αποτελούσαν ένα ουσιώδες κομμάτι του ναζιστικού τρόπου ζωής».³³

Η «πολιτιστική» αυτή καμπάνια είχε ξεκινήσει ήδη από το 1938, με τις πρώτες αναίμακτες προσαρτήσεις περιοχών όπου διαβιούσαν κυρίως γερμανόφωνοι πληθυσμοί: εκεί, η αποστολή του θεάτρου θα μπορούσε να συμπτυκωθεί στην παροχή γερμανικού θεάτρου σε κάθε γερμανικό κοινό.³⁴ Η αρχή αυτή ακολουθήθηκε και στις επόμενες κτήσεις, ακόμη κι αν ο πληθυσμός που μιλούσε γερμανικά ή είχε γερμανική συνείδηση δεν ήταν και τόσο σημαντικός αριθμητικά: γερμανικά θέατρα ιδρύθηκαν στο Όσλο, τη Λιλ, τη Χάγη, το Λουξεμβούργο και την Πράγα, ενώ ενισχύθηκαν και τα τοπικά γερμανόφωνα θέατρα, όπως στο Ντάντσιχ (Γκντανσκ), αλλά και σε άλλες πόλεις της Πολωνίας, όπου οι εκεί ερασιτεχνικοί γερμανόφωνοι θίασοι, αναβαθμίστηκαν σε επαγγελματικούς. Πολλές φορές, τα νέα αυτά θέατρα καταλάμβαναν τα κτίρια πρώην τοπικών θεάτρων, όπως έγινε στη Βοημία και τη Μοραβία, ενώ, ταυτόχρονα, πύκνωσαν και οι περιοδείες γερμανικών θεατρικών σχημάτων: σε ολόκληρη την Ανατολική Ευρώπη και στα Βαλκάνια, τοπικά θέατρα επιτάσσονταν για να χρησιμεύσουν ως «Fronttheaters» (θέατρα του μετώπου) και «Soldatentheaters» (θέατρα για

³² Sülte Bettina, «The Municipal Theatre in Frankfurt-on-the-Main. A provincial theatre under National Socialism», μτφ. Laura Tate & Günter Berghaus, στο: Günter Berghaus (επιμ.), *Fascism and Theatre*, Bergham Books, Providence & Oxford 1996, σ. 160 & 165 αντίστοιχα [η μετάφραση είναι δική μας]. Κάτι αντίστοιχο συνέβη και με τον εναγκαλισμό διαφόρων καλλιτεχνικών ελίτ με το ναζιστικό καθεστώς, όπως αποδεικνύεται στο: Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, ÖBV, Wien 1991, ειδικά για ορισμένους μουσικούς.

³³ Abbey William & Havekamp Katharina, «Nazi performances in the occupied territories: the German Theatre in Lille», στο: John London (επιμ.), *Theatre under the Nazis*, Manchester University Press, Manchester & New York 2000, σ. 263 [η μετάφραση είναι δική μας].

³⁴ Abbey William & Havekamp Katharina, «Nazi performances in the occupied territories», ό.π., σ. 262.

τους στρατιώτες).³⁵

Από εκεί και πέρα, ο έλεγχος που ασκούσαν πάνω στα μη γερμανικά θέατρα στις κατεχόμενες χώρες, ήταν πολύ σφιχτός και διαρκής, αν και ο βαθμός στον οποίο επιτρεπόταν το ανέβασμα παραστάσεων στις εθνικές γλώσσες ποίκιλλε: ενώ, στη Γαλλία και το Βέλγιο (και, σε κάποιο βαθμό, στην Ελλάδα) το θέατρο όχι μόνο δεν απαγορευόταν, αλλά, σε κάποιες περιπτώσεις, η θεατρική δραστηριότητα ενθαρρυνόταν, ως απόδειξη ότι η ζωή κυλάει όπως πριν (αν όχι καλύτερα), στην Πολωνία, είτε στην άμεσα ενταγμένη στο Ράιχ, είτε στη Γενική Κυβέρνηση (Generalgouvernement), το κατεχόμενο εκείνο «ημι-αυτόνομο» κεντρικό τμήμα της χώρας, το οποίο δεν είχε άμεσα ενταχθεί στο Ράιχ –υπήρχαν όμως σχέδια για την «αφομοίωσή» του στο άμεσο μέλλον–, το πολωνικό θέατρο υποβαλλόταν σε τόσο ασφυκτικούς περιορισμούς και διώξεις, που έτεινε προς την εξαφάνιση.

Σε κάθε περίπτωση, τόσο το προσωπικό των θεάτρων όσο και τα ρεπερτόρια, έπρεπε να τύχουν της έγκρισης των τοπικών αρχών κατοχής, που, για να ενισχύσουν το γερμανικό πολιτιστικό αποτύπωμα και να προωθήσουν την πολιτική τους στους τοπικούς πληθυσμούς, πίεζαν για το ανέβασμα γερμανικών έργων και ανέθεταν –οι ίδιες– μέχρι και μεταφράσεις³⁶: το κοινό χαρακτηριστικό των γερμανικών έργων που επιλέγονταν ως κατάλληλα για παρουσίαση από τοπικά θέατρα, ήταν ότι αναφέρονταν στο παρελθόν ή ήταν έργα κλασικών συγγραφέων, τα οποία παρουσίαζαν ιστορικές συγκρούσεις και επέτρεπαν την αντιπαραβολή της ιστορικής πορείας οικοδόμησης του γερμανικού έθνους και κράτους με το ναζιστικό καθεστώς – αυτό ήταν κάτι που συνέβαινε και στην ίδια τη Γερμανία, μετά το 1934.³⁷ Με αυτή τη λογική, ο Σίλλερ θα αναδειχθεί στον πιο πολυπαιγμένο συγγραφέα στο Γ' Ράιχ, αντικαθιστώντας τον Γκάιτε, ενώ και ο Χέμπελ ήταν παραπάνω από ευπρόσδεκτος, λόγω της πίστης του στην ανάγκη για τη

³⁵ Για όλα αυτά, βλ.: Abbey William & Havekamp Katharina, «Nazi performances in the occupied territories», ό.π., σ. 262-263. Περαιτέρω, για τα soldatentheaters και τα fronttheaters, βλ.: Drewniak Boguslaw, *Das Theater im NS-Staat: Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945*, Droste, Düsseldorf 1983, σ. 91.

³⁶ Abbey William & Havekamp Katharina, «Nazi performances in the occupied territories», ό.π., σ. 264.

³⁷ Pause Barbara, «Censorship in Nazi Germany. The Influence of the Reich's Ministry of Propaganda on German Theatre and Drama 1933-1945», μτφ. Meg Mumford, στο: Günter Berghaus (επιμ.), *Fascism and Theatre*, Bergham Books, Providence & Oxford 1996, σ. 145.

γερμανική ενοποίηση.³⁸ Επιπλέον, τα έργα από εχθρικές χώρες απαγορεύτηκαν αμέσως μετά το ξέσπασμα του πολέμου, μαζί με όσα έργα αναφέρονταν στον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, κατά τον οποίο η Γερμανία είχε ηττηθεί, καθώς και οποιαδήποτε αναφορά στον Χίτλερ, στο καθεστώς, ή ακόμα και στα σύμβολά του (π.χ. στολές SS κ.ο.κ.).³⁹ Δεν ήταν απίθανη, επίσης, η πρόκριση έργων κωμωδίας, προκειμένου οι θεατές να ξεχνούν τα δεινά του πολέμου και της καθημερινότητας, αλλά και να ενισχύονται τα οικονομικά των θεάτρων.⁴⁰

Οι πολιτικές ατραποί της ίδρυσης του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης (1943)

Κατόπιν όλων αυτών, μπορούμε όχι μόνο να κατανοήσουμε καλύτερα τις ατραπούς μέσα από τις οποίες πέρασε η λειτουργία του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης (π.χ. τις πιέσεις για την επιλογή του ρεπερτορίου του) –και τις οποίες θα παρακολουθήσουμε παρακάτω–, αλλά και να αναρωτηθούμε, ενδεχομένως, τόσο για το ευρύτερο πολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο, όσο και για την εγκυρότητα της αφήγησης σχετικά με την ίδρυσή του, μιας αφήγησης που επιχειρεί όχι μόνο να υποκαταστήσει ή και να αντιστρέψει, εκ των υστέρων, τη σχέση αιτίας και αποτελέσματος, αλλά και να αποκαταστήσει τους πρωταγωνιστές της, εντάσσοντάς τους στο πάνθεον της ευρύτερης αντίστασης ενάντια στους κατακτητές.

Είναι γενικώς αποδεκτό πως η γερμανική διοίκηση στις χώρες που δεν επρόκειτο να «αφομοιωθούν», όπως η Ελλάδα, περιοριζόταν στην επιτήρηση της τάξης, και σε μια εποπτεία (για κάποια θέματα ασφυκτική, για άλλα όχι) των τοπικών δωσιλογικών οργάνων διοίκησης και

³⁸ London John, «Introduction», ό.π., σ. 27 και 29, και Sültke Bettina, «The Municipal Theatre in Frankfurt-on-the-Main», ό.π., σ. 167 επ. (που αναφέρεται, όμως, σε ένα μόνο θέατρο). Στη σ. 168, μάλιστα, αναφέρεται σε μια δήλωση του Γκαίμπελς ότι «αν ο Σίλλερ ζούσε στην εποχή μας, θα είχε γίνει ένας μεγάλος ποιητής της επανάστασής μας» [η μετάφραση δική μας].

³⁹ Pause Barbara, «Censorship in Nazi Germany», ό.π., σ. 144 και 146-147.

⁴⁰ Sültke Bettina, «The Municipal Theatre in Frankfurt-on-the-Main», ό.π., σ. 169, όπου αναφέρει, επιπλέον, ότι τον Αύγουστο του 1944, πριν ο Γκαίμπελς κλείσει τα θέατρα στη Γερμανία στο πλαίσιο του «ολοκληρωτικού πολέμου», το δημοτικό θέατρο της Φραγκφούρτης πέτυχε, με τις κωμωδίες, τις καλύτερες πωλήσεις εισιτηρίων από το 1933.