



**ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ**

**ΣΧΟΛΗ: ΕΦΑΡΜΟΣΜΕΝΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΙΚΩΝ ΚΑΙ  
ΦΥΣΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**ΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ**  

---

**ΩΣ ΣΥΣΤΗΜΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗΣ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ**

**Μουρέττου Παναγιώτα**

**ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ**  
**Θεολόγου Κώστας**  
*Λέκτορας Ε.Μ.Π.*

**ΑΘΗΝΑ 2013**

# Περιεχόμενα

<b>Περίληψη</b> .....	<b>4</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>4</b>
<b>Εισαγωγή</b> .....	<b>5</b>
<b>Μέρος 1ο: Μία περιодολόγηση του νεοελληνικού θεάτρου</b> .....	<b>8</b>
1.1 1880-1922: Οι κοινωνικές ανακατατάξεις και ο αστικός μετασχηματισμός ...	8
1.1.1 Το κοινωνικό πλαίσιο.....	8
1.1.2 Οι πρώτες θεατρικές σκηνές και τα «θεατρίδια».....	8
1.1.3 Το «Βασιλικό Θέατρο» και η «Νέα Σκηνή».....	9
1.1.4 Οι θίασοι «Κυβέλη» και «Κοτοπούλη».....	13
1.1.5 Η επιθεώρηση και η οπερέτα.....	14
1.1.6 Η καλλιέργεια εθνικής συνείδησης.....	15
1.1.7 Το πατριωτικό δράμα.....	16
1.1.8 Το θέατρο των ιδεών.....	19
1.2 1922-1940: Το θέατρο του μεσοπολέμου. Μία κάμψη στην εγχώρια θεατρική παραγωγή.....	22
1.2.1 Το κοινωνικό πλαίσιο.....	22
1.2.2 Η στροφή στην αρχαιοελληνική και βυζαντινή παράδοση και οι ξένες επιδράσεις.....	22
1.2.3 Οι πρώτοι σκηνοθέτες.....	23
1.2.4 Το ηθογραφικό δράμα.....	25
1.2.5 Η τραγωδία.....	26
1.2.6 Το κοινωνικό και το εργατικό δράμα.....	28
1.2.7 Η ίδρυση νέων θεατρικών σκηνών.....	28
1.3 1940-1944: Το θέατρο της κατοχής και της αντίστασης .....	30
1.4 1945-1956: Μια προσπάθεια για διαφύλαξη της εθνικής συνείδησης. Η μεταπολεμική ηθογραφία.....	33
1.5 1956-1964: Κατάκτηση της ελληνικότητας. Η περίοδος του μικροαστικού θεάτρου.....	35
1.6 1964-1974: Μία υπέρβαση της ελληνικότητας. Οι επιδράσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου του παραλόγου στην Ελλάδα.....	39
1.7 1974-2000: Το θέατρο μετά το μοντερνισμό. Μία «αποδόμηση» της ήδη υπάρχουσας δραματουργίας.....	41

<b>Μέρος 2<sup>ο</sup>: Μια κοινωνιολογική προσέγγιση του νεοελληνικού θεάτρου.....</b>	<b>45</b>
2.1 Το θέατρο ως μορφή αισθητικής επικοινωνίας.....	45
2.2 Η κοινωνιολογική ερμηνεία της διαδικασίας πρόσληψης της θεατρικής παράστασης και οι φορείς της αισθητικής επικοινωνίας.....	49
2.3 Ο ρόλος των φορέων της αισθητικής επικοινωνίας στη νεοελληνική πραγματικότητα.....	52
2.3.1 Ο συγγραφέας ως πομπός του μηνύματος.....	52
2.3.2 Άλλοι φορείς της θεατρικής διαμεσολάβησης και ο ρόλος τους στο νεοελληνικό θέατρο.....	61
2.3.3 Ο ρόλος των ΜΜΕ στην προβολή και προώθηση του σκηνικού θεάματος.....	69
2.3.4 Η προβολή και προώθηση του σκηνικού θεάματος στην Ελλάδα του 20ού αιώνα.....	73
2.3.5 Ο ρόλος της κριτικής στο νεοελληνικό θέατρο.....	77
2.3.6 Ο θεατής ως δέκτης του μηνύματος.....	81
<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>84</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>87</b>

## Περίληψη

Στο πρώτο μέρος της εργασίας επιχειρείται μια περιοδολόγηση του νεοελληνικού θεάτρου από το 1880 μέχρι και το 2000, με στόχο την κριτική αντιμετώπισή του ως αυτόνομου διαπολιτισμικού συστήματος, το οποίο λειτουργεί συναρτήσει των ευρύτερων παραμέτρων, όπως είναι οι κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες στην Ελλάδα του 20ού αιώνα, έτσι όπως αυτές διαμορφώνονται σε σχέση με το ευρωπαϊκό κοινωνικό, πολιτικό και πολιτιστικό πλαίσιο. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, γίνεται μια προσπάθεια για αναγωγή του σκηνικού θεάματος σε σύστημα αισθητικής επικοινωνίας. Συνεπώς, επιχειρείται μια ολική «αποδόμηση» του πολύπλοκου αυτού συστήματος στις επιμέρους συνιστώσες του (συγγραφέας, σκηνοθέτης, ηθοποιός, θεατής, ΜΜΕ και κριτική). Ταυτόχρονα, διερευνώνται οι πιθανές διασυνδέσεις και τα «σημεία τομής» που τελικά συνενώνουν τα συνθετικά στοιχεία σε ένα «όλον». Η διαδικασία «αποδόμησης» και εξέτασης των φορέων της αισθητικής επικοινωνίας εμπλουτίζεται και τεκμηριώνεται με παραδείγματα που αντλούνται από τη νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα. Κατ' αυτό τον τρόπο, επιτυγχάνεται μια διεξοδική διερεύνηση του νεοελληνικού θεάτρου, η οποία αποσκοπεί στον προσδιορισμό της ταυτότητας και της φυσιογνωμίας του, έτσι όπως συνδιαμορφώνεται μέσα από τη διαχρονία και τη συνοχή που του προσφέρει το παρελθόν του και παράλληλα, μέσα από τη συγχρονία του με τις εξωτερικές επιδράσεις και τη ξενόφερτη δραματουργία.

## Abstract

The first part of this project is a periodization of the Greek theatre from 1880 to 2000, aiming at its critical review as an autonomous inter-cultural system, which operates on the basis of broader factors such as the social and political conditions in Greece during the 20th century. In the second part of the thesis, an effort has been made in order to conceptualize theatre as an aesthetic communication system. Therefore, we attempt a complete deconstruction of this complex system, into individual components (writer, director, actor, spectator, media and criticism). Simultaneously, we are trying to find the links and the "intersections", which eventually connect these components into a "whole". The procedure of deconstruction and examination of the bodies of aesthetic communication is enriched by examples drawn from modern Greek theatrical reality. In this way, we achieve a thorough study of Greek theatre during the 20<sup>th</sup> century, which aims to determine its identity and character, as jointly shaped, not only through the timelessness and the coherence offered by the past, but also through the synchrony of external effects and European Drama.

## Εισαγωγή

Οι κοινωνικές και πολιτικές ανακατατάξεις τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, επιφέρουν μια ύφεση στον τομέα της γεωργίας και συμβάλλουν στην αποδυνάμωση των αγροτικών κέντρων. Συνεπώς, μια μερίδα του αγροτικού πληθυσμού μετακινείται στην πρωτεύουσα, με αποτέλεσμα αφενός να σημειωθούν ριζικές αλλαγές στη διαστρωμάτωση της ελληνικής κοινωνίας και αφετέρου να ενισχυθεί ο ταξικός ανταγωνισμός. Το ελληνικό θέατρο δεν θα μπορούσε να παραμείνει ανεπηρέαστο από τη νέα τάξη πραγμάτων. Η μετακίνηση των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων σε περιοχές γύρω από το κέντρο, σηματοδοτεί ταυτόχρονα και τη διάκριση των θεατρικών χώρων σε *αστικούς*, οι οποίοι βρίσκονται σε περιοχές εντός του κέντρου, και σε *λαϊκούς*, οι οποίοι εξυπηρετούν το κοινό των συνοικιών που βρίσκονται γύρω από το κέντρο.

Η ήττα της Ελλάδας στον ελληνοτουρκικό πόλεμο το 1897 και το Μακεδονικό ζήτημα δημιουργούν την ανάγκη για αποκατάσταση της ιστορικής ενότητας στα πλαίσια που τίθενται μέσα από τις έννοιες της *Μεγάλης Ιδέας* και του *Αλυτρωτισμού*. Κατ' αυτό τον τρόπο, παρατηρείται μια στροφή στις *αρχές του διαφωτισμού* και στα *αρχαιοελληνικά ιδεώδη*. Την ίδια στιγμή, ακμάζουν δύο νέα είδη δραματοουργίας. Πρόκειται για το *πατριωτικό δράμα* που κινείται θεματικά γύρω από το τρίπτυχο πατρίς-θρησκεία-οικογένεια και για το *θέατρο των ιδεών*, βαθιά επηρεασμένο από τα ιψενικά πρότυπα. Το συγκεκριμένο είδος εστιάζει στην αλλαγή της θέσης της γυναίκας στην κοινωνία και συνεπώς στην αλλαγή των ισορροπιών στην ελληνική οικογένεια.

Στη συνέχεια, οι επιπτώσεις από τους βαλκανικούς (1912-1913), τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1918) και από τη Μικρασιατική Καταστροφή (1922) γίνονται εμφανείς στην ελληνική κοινωνία επηρεάζοντας αισθητά την πορεία της ελληνικής δραματοουργίας, αφού από το 1922 μέχρι το 1940 παρατηρείται μια κάμψη στη θεατρική παραγωγή. Το κοινό εμφανώς καταβεβλημένο από τα δεινά που έχει επισωρεύσει ο πρώτος παγκόσμιος, αρκείται σε θεατρικά κείμενα ρηχού πνευματικού επιπέδου που του καλύπτουν τις ψυχαγωγικές του ανάγκες, αρνούμενο να ακολουθήσει τις ευρωπαϊκές και παγκόσμιες πολιτιστικές εξελίξεις. Την περίοδο της γερμανικής κατοχής (1940-44), αναπτύσσεται μια ιδιαίτερη μορφή στρατευμένου θεάτρου που κινείται γύρω από τους θεματικούς άξονες της κατοχής και της αντίστασης.

Οι επιπτώσεις από τη γερμανική κατοχή και τον εμφύλιο πόλεμο αναγκάζουν την κοινωνία να θέσει νέα αιτήματα για αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας και της φυσιογνωμίας του ελληνικού κράτους. Η κατάσταση αυτή, βρίσκει αντίκρισμα στη μεταπολεμική δραματοουργία μέσα από τη συνέχεια της ηθογραφικής δραματοουργίας, η οποία συμβάλλει με καταλυτικό τρόπο στην ομαλή μετάβαση από τη *μεσοπολεμική* στη *μεταπολεμική δραματοουργία*. Αξιοσημείωτο το γεγονός ότι την περίοδο αυτή, οι Έλληνες συγγραφείς φαίνεται να αγνοούν τις παγκόσμιες πολιτιστικές

εξελίξεις όπως την ανάπτυξη του *μπρεχτικού* και *αμερικανικού θεάτρου* και την άνοδο του γερμανικού εξπρεσιονισμού. Σε γενικότερο πλαίσιο, είναι έκδηλη μια αποστροφή σε οτιδήποτε μη γηγενές ή ξενόφερτο.

Στη συνέχεια, κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο, αναπτύσσεται η *νεοθηθογραφία* και το *μικροαστικό θέατρο*. Η νέα μετακίνηση του λαού της υπαίθρου στον αστικό χώρο βρίσκει αντίκρισμα στη δραματολογία με τη σκηνική τοποθέτηση των έργων της *νεοθηθογραφίας* στις φτωχογειτονίες της πρωτεύουσας και στα λαϊκά προάστια. Την περίοδο 1964-1974 εντοπίζουμε για πρώτη φορά στην ιστορία της νεοελληνικής δραματολογίας μια «*υπέρβαση της ελληνικότητας*», δηλαδή μια παράλληλη κίνηση με τις ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις. Σε μια εποχή που η Ελλάδα έχει υποστεί την καταπίεση από τη δικτατορία του 1967, αναπτύσσεται το *ελληνικό θέατρο του παραλόγου* βάση του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, μέσα από το οποίο προβάλλεται η εικόνα του νεοέλληνα περιθωριακού και εξαθλιωμένου, ως η κατάληξη του βασανισμένου μικροαστού ο οποίος δρα μηδενιστικά και αντιτίθεται κατεστημένο επιλέγοντας κατά συνείδηση έναν αντικοφορμιστικό τρόπο ζωής. Μετά το μοντερνισμό και την επάνοδο του πολιτεύματος της δημοκρατίας, έχουμε τη μετάβαση στο *μεταμοντέρνο θέατρο* μέσα από το οποίο επιχειρείται η συνένωση παραδοσιακών στοιχείων έτσι όπως διαφαίνονται στην αρχαία τραγωδία, τη *νεοθηθογραφία* και το *θέατρο του παραλόγου* με μοντέρνα, ξενόφερτα πρότυπα δραματικού λόγου.

Η αποδόμηση της ήδη υπάρχουσας δραματολογίας, μια τάση που επικρατεί και στις μέρες μας, με σκοπό αφενός την απόδοση μιας σύγχρονης ματιάς σε προγενέστερα έργα έτσι ώστε να ανταποκρίνονται στα αιτήματα της κοινωνίας και αφετέρου τη διατύπωση της υποκειμενικής άποψης του νέου δημιουργού ή του σκηνοθέτη, εγείρουν βασικά ερωτήματα σχετικά με το εάν όντως η μεταμοντέρνα δραματολογία αποτελεί μια εναλλακτική πρόταση. Από την άλλη, ερευνητές οι οποίοι αντιτίθενται σε αυτή την άποψη υποστηρίζουν πως πρόκειται για ένα αδιέξοδο στο οποίο τελικά υπεισέρχεται η σύγχρονη δραματολογία.

Προκειμένου να εξετάσουμε πιο διεξοδικά και ολοκληρωμένα τη νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα, στο δεύτερο μέρος της εργασίας επιχειρούμε μια κοινωνιολογική ερμηνεία της διαδικασίας πρόσληψης του σκηνικού θεάματος. Ο εντοπισμός των κοινωνιολογικών παραγόντων οι οποίοι τελικά συντελούν στη διαμόρφωση της γνώμης του θεατή για την παράσταση, επιτυγχάνεται αρχικά μέσα από την προσπάθεια αναγωγής του θεάτρου σε σύστημα αισθητικής επικοινωνίας και κατόπιν μέσω της αποδόμησης του συστήματος στις επιμέρους συνιστώσες του. Διότι, ο κάθε ένας από τους φορείς της αισθητικής επικοινωνίας (συγγραφέας, σκηνοθέτης, ηθοποιός, σκηνογράφος, χορογράφος, μουσικός) αναγιγνώσκει το θεατρικό κείμενο σε συνάρτηση με τα προσωπικά του βιώματα.

Συνεπώς, το στοιχείο της επικοινωνίας του σκηνικού θεάματος, είναι η μετάφραση των αισθητήριων βιωμάτων, ως έκφραση της μοναχικής συνείδησης, σε «κοινοποιήσιμη» πληροφορία, πλήρως κατανοητή από το δέκτη του επικοινωνιακού συστήματος, το θεατή. Λόγω του πλουραλισμού των απόψεων και των αντιλήψεων των συντελεστών, το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα που τελικά προκύπτει αποτελεί «μια σύνθετη διαδικασία επισώρευσης διαδοχικών

αναγνώσεων, οι οποίες αθροιζόμενες προσλαμβάνονται από τη συνείδηση του θεατή ως πρωτογενής ανάγνωση» (Γραμματάς, 2002: 312).

Η ανάλυση του σκηνικού θεάματος και ο εντοπισμός των κοινωνιολογικών παραγόντων που τελικά συμβάλλουν στην επιτυχή πρόσληψη των επικοινωνιακών μηνυμάτων, εμπλουτίζεται και τεκμηριώνεται μέσα από απτά παραδείγματα που αφορούν στη νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα. Παράλληλα, συνυπολογίζεται το γεγονός ότι η πρόσληψη, στηρίζεται σε πολύπλοκους μηχανισμούς διαμεσολάβησης και τεχνικές χειραγώγησης του κοινού. Συνεπώς θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι στις μέρες μας η θεατρική παράσταση αντιμετωπίζεται ως καταναλωτικό προϊόν που, αν και πολιτιστικής υπόστασης, αναγκάζεται να ακολουθήσει πιστά τους όρους που θέτει η σύγχρονη κοινωνία της κερδοσκοπίας και του καταναλωτισμού. Οι παραγωγοί των θεατρικών παραστάσεων, προκειμένου να επιβιώσουν σε συνθήκες σκληρού ανταγωνισμού, αναγκάζονται να κινηθούν στα μονοπάτια που τους υποδεικνύει η βιομηχανία του θεάματος και αργά ή γρήγορα, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, γίνονται μέρος του συστήματος. Για όλους αυτούς τους λόγους, κρίνουμε απαραίτητο να συμπεριλάβουμε στην ανάλυσή μας τους μηχανισμούς προώθησης του σκηνικού θεάματος καθώς και το ρόλο που συντελούν τα ΜΜΕ και η κριτική στη διαδικασία πρόσληψης και επικοινωνίας.

# Μέρος 1<sup>ο</sup>: Μια περιοδολόγηση του νεοελληνικού θεάτρου

## 1.1 1880-1922: Οι κοινωνικές ανακατατάξεις και ο αστικός μετασχηματισμός

### 1.1.1 Το κοινωνικό πλαίσιο

Τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα η κοινωνικοοικονομική κατάσταση στην Ελλάδα παρουσιάζει ανακατατάξεις που προκύπτουν κυρίως από πολιτικά γεγονότα σε συνδυασμό με τις ανάλογες ιδεολογικές προσεγγίσεις. Η βαθιά ύφεση στον τομέα της γεωργίας που διαφαίνεται και από τον τερματισμό εξαγωγής αγροτικών προϊόντων στο εξωτερικό, αποδυναμώνει τα αγροτικά κέντρα τα οποία μέχρι τότε αποτελούν και τους βασικότερους οικονομικούς πυλώνες του νεοσύστατου κράτους (Βεργόπουλος, 1978: 146-148).

Μια ολόκληρη κοινωνική ομάδα που βιοπορίζεται μέσω της αγροτικής εργασίας μεταναστεύει στην πρωτεύουσα με συνέπεια αφενός την ριζική ανακατανομή που προκύπτει στην κοινωνική διαστρωμάτωση και αφετέρου την εμφάνιση ενός είδους ταξικού ανταγωνισμού, ο οποίος προσδίδει μια νέα φυσιογνωμία στον ελληνικό κοινωνικό χώρο. Η άνοδος της βιομηχανίας με την κατάργηση της συντεχνιακής και βιοτεχνικής παραγωγής (Γραμματάς 2002: 123-124), δημιουργεί νέες θέσεις εργασίας με το μεγαλύτερο μέρος των ταλαιπωρημένων αγροτών να απορροφάται από μεγάλες βιομηχανίες.

## 1.2 Οι πρώτες θεατρικές σκηνές και τα «θεατρίδια»

Κατά την περίοδο 1900-1922 τα περισσότερα θεατρικά θεάματα λαμβάνουν χώρα κατά τη θερινή περίοδο καθώς η έλλειψη κλειστών θεατρικών αιθουσών αποτελεί τον βασικότερο ανασταλτικό παράγοντα για την παρουσίαση έργων κατά τους χειμερινούς μήνες. Τα χειμερινά θέατρα, κυριότερα εκ των οποίων το «Δημοτικόν Θέατρον Αθηνών» (1888), το «Βαριετέ» (1891), το οποίο από μια περίοδο κι έπειτα λειτουργεί και ως θερινό, και το «Θέατρο Κωμωδιών» (1892), ζουν κυρίως από περιοδεύοντες ξένους θιάσους που έρχονται για να παρουσιάσουν τα έργα τους στο αθηναϊκό κοινό. Αξιοσημείωτο κρίνεται το γεγονός ότι το σύνολο των θερινών θεάτρων στεγάζεται στο κέντρο της πρωτεύουσας σε μια περιοχή που εκτείνεται χωρικά, με βάση τα σημερινά δεδομένα, από το Σύνταγμα μέχρι και την Ομόνοια. Το θέατρο «Ομοιοίας» (1887), το θέατρο «Τσόχα» (1893), το θέατρο «Βαριετέ» καθώς και το θέατρο «Νεαπόλεως» στην νεόκτιστη τότε περιοχή της Νεάπολης, αποτελούν τα κυριότερα παραδείγματα θερινών θεάτρων (Δελβερούδη, 1999: 355-358).



Η αυξητική τάση που παρατηρείται στις τιμές του πληθυσμού της πρωτεύουσας και η μετακίνηση των κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων σε περιοχές έξω από το κέντρο της Αθήνας σηματοδοτεί αφενός την ίδρυση των επονομαζόμενων από τον τύπο της εποχής «θεατρίδιων» και αφετέρου την απαρχή της διάκρισης των θεατρικών χώρων σε *αστικούς* και *λαϊκούς* ανάλογα με τους θιάσους που φιλοξενούν, το ρεπερτόριο που επιλέγουν να παρουσιάσουν και κυρίως το κοινό στο οποίο απευθύνονται.

Τα «θεατρίδια» στεγάζονται σε «μάντρες», πλατείες, ειδικά διαμορφωμένα και περιφραγμένα οικοπέδα, ακόμη και σε αυλές σπιτιών και καφενείων. Ελκύουν λαϊκό κοινό από τη συνοικία στην οποία βρίσκονται και το θέαμα που προσφέρουν δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αμιγώς θεατρικό. Αυτό διαφαίνεται και από το περιορισμένο υλικό που έχουμε στη διάθεσή μας γι' αυτά, αφού οι αστοί διανοούμενοι της εποχής και οι δημοσιογράφοι ασχολούνται κυρίως με το αστικό θέατρο της εποχής, κατευθύνοντας το μεγαλύτερο μέρος της μετέπειτα έρευνας σε συγκεκριμένα μονοπάτια. Δεν είναι λίγες οι φορές που ο τύπος χαρακτηρίζει το λαϊκό θέατρο με τα «παραθεατρικά» του θεάματα ως παράδοξο ή ακόμη και ως γραφικό. Παρά το γεγονός ότι η πρωτεύουσα είναι αυτή που ξεκάθαρα κινεί τα νήματα σε ό,τι αφορά τις πνευματικές λειτουργίες και τις νέες τάσεις της κοινωνίας, τα συνοικιακά θέατρα αποδεικνύονται επικερδείς επιχειρήσεις με σταθερό κοινό, αριθμητικά ικανό να τα συντηρήσει και πάντοτε πρόθυμο να καταβάλει το συμβολικό ποσό εισόδου (Δελβερούδη, 1999: 358).

### 1.1.3 Το «Βασιλικό Θέατρο» και η «Νέα Σκηνή»

Την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα, τα εγκαίνια του «Βασιλικού θεάτρου» και η ίδρυση της «Νέας Σκηνης» από τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο προοικονομούν ριζικές ανακατατάξεις στο θεατρικό χώρο, τουλάχιστον για τις δεκαετίες που έπονται. Το τέλος της ελληνικής επανάστασης εντείνει την ανάγκη για δημιουργία ενός ελληνικού εθνικού θεάτρου. Η προσπάθεια αυτή έχει ως απαρχή της το 1856 με την έκδοση βασιλικού διατάγματος το οποίο προστάζει την ίδρυση ενός εθνικού θεάτρου με το κράτος να αρνείται μέχρι και το 1870 την παροχή δημόσιων κτιρίων για το σκοπό αυτό. Το 1880 ο Ευστράτιος Ράλλης κάνει δωρεά 10 000 λίρες στον βασιλιά Γεώργιο, ο οποίος αποφασίζει να διαθέσει το ποσό για τη σύσταση ενός κτιρίου που θα στεγάσει το εθνικό θέατρο.



**Εικόνα 1.1:** Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ([http://lefobserver.blogspot.gr/2010/11/blog-post\\_7870.html](http://lefobserver.blogspot.gr/2010/11/blog-post_7870.html))

Για ακόμη μια φορά η κυβέρνηση παρουσιάζεται εντελώς αρνητική στο να παραχωρήσει ένα από τα κεντρικά δημόσια οικοπέδα για την ανέγερση του κτιρίου, με το βασίλειο να διαπιστώνει παράλληλα ότι λόγω ακρίβειας το ποσό της δωρεάς δεν είναι αρκετά μεγάλο για μια τέτοια επένδυση. Η λύση βρίσκεται στην αγορά οικοπέδου από τον Νικόλαο Θων που αν και κρίνεται από πολλούς ακατάλληλη για τις ανάγκες ενός εθνικού θεάτρου προσαρμοσμένου στα δυτικοευρωπαϊκά πρότυπα, το 1871 το «Βασιλικόν Θέατρον» όπως ονομάζεται, αποτελεί πια μια πραγματικότητα σε σχέδια του αρχιτέκτονα Ερνέστου Τσίλλερ.

Αν και η κεντρική αίθουσα χωρητικότητας οκτακοσίων περίπου ατόμων θεωρείται μικρή και κάπως δυσανάλογη σε σχέση με τα αντίστοιχα εθνικά θέατρα της δύσης, ο τεχνικός εξοπλισμός, αξίας 250 χιλιάδων δραχμών, ποσό που διατίθεται εξ' ολοκλήρου από το βασίλειο, με εξεζητημένο ηλεκτρικό φωτισμό και ειδικές πρόνοιες για τοποθέτηση υπερσύγχρονων μηχανικών μέσων, δεν έχει σε τίποτα να ζηλέψει τα μεγαλύτερα ευρωπαϊκά θέατρα. Χρέη διευθυντή στο «Βασιλικόν Θέατρον» διατελούν οι: Δημήτριος Κορομηλάς το 1898, Δημήτριος Βλάχος, ο οποίος παραιτείται λίγο πριν την έναρξη των παραστάσεων, Στέφανος Στεφάνου (μέχρι το 1904), Νικόλαος Θων (1906), Αριστοτέλης Πετσάλης και Ιωάννης Δαμβέργης. Το Νοέμβριο του 1900 ιδρύεται η Βασιλική Σχολή στην οποία φοιτούν μερικοί από τους πιο ταλαντούχους ηθοποιούς της εποχής μεταξύ των οποίων η Κυβέλη (1888-1978), η Ροζαλία Αρνιωτάκη-Νίκα (1884-1974), ο Αμίλιος Βεάκης (1884-1951), ο Μήτσος Μυράτ (1878-1964), ο Νίκος Παπαγεωργίου (1878-1952) και ο Άγγελος Χρυσομάλλης (1878-1956) (Δελβερούδη, 1999: 359-362).

Η προσωπική ανάμειξη του βασιλιά Γεωργίου κατά τη σύσταση και την ανέγερση του θεάτρου κυρίως με την οικονομική ενίσχυσή του, είναι και οι βασικές αιτίες που οδηγούν στην ονομασία «Βασιλικόν Θέατρον», γεγονός που κατά κάποιο τρόπο προκαταβάλλει και προοικονομεί την αποκάλυπτη συμμετοχή του βασιλιά σε παντός είδους θέματα πέραν του διοικητικού και του οικονομικού, καθιστώντας το «Βασιλικόν» σε ένα είδος «αυλικού θεάτρου» που απευθύνεται στους κύκλους των ευγενών φίλων του βασιλιά. Με εισιτήριο απαγορευτικού κόστους για τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα και με την επιβολή συγκεκριμένου ρεπερτορίου και ειδικού τύπου ενδύματος για τους θεατές, η παρακολούθηση των παραστάσεων του «Βασιλικού» αποτελεί προνόμιο για λίγους. Η υποψία αυτή γίνεται πια πραγματικότητα με την έκδοση



Εικόνα 1.2: Κεντρική είσοδος του κτιρίου Τσίλλερ του Εθνικού Θεάτρου ([http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%B8%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C\\_%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BE](http://el.wikipedia.org/wiki/%CE%95%CE%B8%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CF%8C_%CE%98%CE%AD%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%BE))

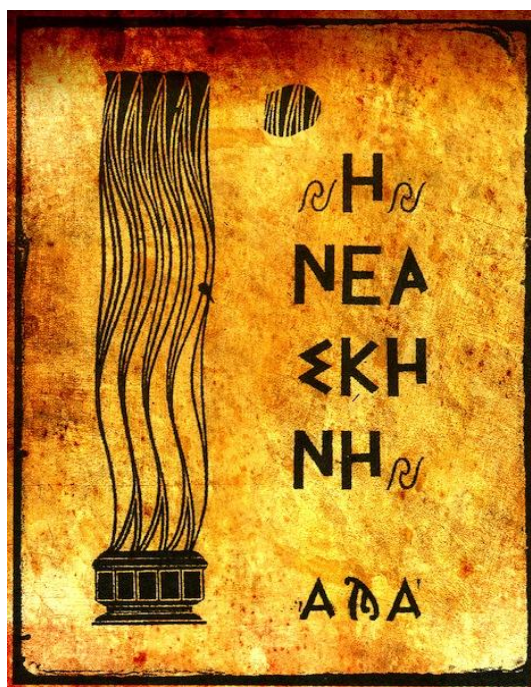
βασιλικού διατάγματος σύμφωνα με το οποίο το θέατρο καθίσταται «εξάρτημα του βασιλικού οίκου» και λειτουργεί βάση των βασιλικών επιθυμιών και όρων (Δελβερούδη, 1999: 363).

Η πρώτη παράσταση παρουσιάζεται στις 24 Νοεμβρίου του 1901, αφιερωμένη αποκλειστικά σε Έλληνες συγγραφείς με την παρουσίαση μονόπρακτων έργων, τη «Μαρία Δοξοπατρή» του Δημητρίου Βερναρδάκη (1833-1907), τον «Θάνατο του Περικλέως» του Δημητρίου Κορομηλά και το «Ζητείται Υπηρέτης» του Χαράλαμπου Αννίνου (1852-1934). Το 1902 παρουσιάζονται «Οι ερασιτέχναι της ζωής» του εκδότη της εφημερίδας Αθήναι, Γεωργίου Πωπ (1874-1946), «Εις αναζήτησιν της ευτυχίας» του δημοσιογράφου και επιθεωρησιογράφου Γεωργίου Τσοκόπουλου (1871-1923) και ένα πρόγραμμα από είδη παιγμένα κωμικά έργα σε μετάφραση Νικόλαου Λάσκαρη (1868-1945). Αμέσως μετά παρατηρείται μια στροφή στα μέχρι τότε ξεχασμένα είδη της ιστορικής κωμωδίας και του ιστορικού δράματος και στο ανέβασμα κλασικών έργων όπως η «Ορέστεια» του Αισχύλου, «Οιδίπους Τύραννος» του Σοφοκλή, «Όνειρον Θερινής Νύχτας», «Χειμωνιάτικο Παραμύθι», «Δωδέκατη Νύχτα», «ο Έμπορος της Βενετίας», «Οθέλλος» του Σαίξπηρ, «Αμφιτρύωνας» του Μολιέρου, «Ιφιγένεια εν Ταύροις» και «Φάουστ» του Γκαίτε και «Δον Κάρλος» του Σίλλερ. Στη σκηνή του «Βασιλικού» κάνουν το ντεμπούτο τους στην Ελλάδα σύγχρονα ευρωπαϊκά έργα όπως «Το στήριγμα της κοινωνίας» και «Νόρα» του Ίψεν, «Ο αμαξάς Ενσέλ» και η «Βουλιαγμένη Καμπάνα» του Χάουπτμαν, «Ο αποχαιρετισμός» του Arthur Schnitzler (Σνίτςλερ), «Κλεμμένη Ευτυχία» και «Μάγδα» του Hermann Sudermann (Σούντερμαν), «Νόννα Βάννα» του Naurice Maeterlinck (Μάιτερλινγκ) καθώς επίσης και επιτυχίες από το ελαφρύ γαλλικό και γερμανικό θέατρο με έργα των Bisson, Pailleron, Labiche και Barriere (Δελβερούδη, 1999: 365-368).

Ενώ το «Βασιλικόν Θέατρον» μονοπολεί το ενδιαφέρον κατά τη θερινή περίοδο μέχρι και τα τέλη του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου, ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (1867-1911), γόνος πλούσιας αθηναϊκής οικογένειας με σπουδές στο Βατικανό και συγγραφέας της ποιητικής συλλογής «Ορφικά Τραγούδια» (1898) και του δράματος «Η σταχτιά γυναίκα», συγκεντρώνει στις 27 Φεβρουαρίου του 1901 την αφρόκρεμα των Ελλήνων διανοούμενων στο Θέατρο του Διονύσου, ανέμεσα στους οποίους τον Κωστή Παλαμά, το Δημήτρη Κακλαμάνο, το Δημήτριο Καμπούρογλου, το Γρηγόριο Ξερόπουλο και τον Παύλο Νιρβάνο. Ο Χρηστομάνος τους παρουσιάζει το σχέδιο του για ίδρυση της «Νέας Σκηνής», με στόχο να αποτελέσει τον «αντίποδα» του συντηρητικού και πολιτικά κατευθυνόμενου «Βασιλικού Θεάτρου». Ο Χρηστομάνος ονειρεύεται να επαναπροσδιορίσει τη δραματική τέχνη και τεχνοτροπία στην Ελλάδα μεταφέροντας τις σύγχρονες ευρωπαϊκές τάσεις που έχει μελετήσει σε Βατικανό και Βιέννη. Στη συνάντησή αυτή λοιπόν, αναθέτει σε μερικούς από τους καλύτερους Έλληνες συγγραφείς να γράψουν νέα έργα «υπερόχου ποιητικής συλλήψεως», επιμένοντας στο ελληνικό έργο σε συνδυασμό με τα πιο αξιόλογα έργα ξένων συγγραφέων. Η «Νέα Σκηνή» αποτελεί μια πραγματικότητα με το διοικητικό συμβούλιο να απαρτίζεται από τους Κωνσταντίνο Χρηστομάνο, Δ. Κακλαμάνο, Κωστή Παλαμά, Κωνσταντίνο Μάνο και με γραμματέα το Γρηγόριο Ξερόπουλο.

Το 1901 η «Νέα Σκηνή» πρωτοπαρουσιάζεται στα αθηναϊκά θεατρικά δρώμενα με την «Άλκηστη» του Ευριπίδη στο θέατρο «Βαριετέ». Η παράσταση επαναλαμβάνεται και κατά τη θερινή περίοδο στο υπαίθριο θέατρο «Ομονοίας», με το Χρηστομάνο να αναλαμβάνει τη ριζική ανακαίνισή του. Με ρεπερτόριο καθαρά επηρεασμένο από τις μεγάλες ευρωπαϊκές σκηνές και ακολουθώντας το δρόμο που χαράζουν μεγάλα ξένα θέατρα όπως το Theatre Libre του Andre Antoine ή η Freie Buhne (Φραϊέ Μπόνε) του Otto Brahm (Μπράμ) παρουσιάζονται η «Αγριόπαπια», «Ο Εχθρός του Λαού» και «Έντα Γκάμπλερ» του Ίππεν, οι «Ερωτευμένοι» του Γκολντόνι, η «Αρκούδα» του Τσέχοφ, «Το κράτος του Ζόφου» του Τολστόι, η «Ψεύτρα» του Ντωντέ, οι «Αναίσχυντοι» του Ωζιέ, η «Αντιγόνη» του Σοφοκλή, «Η Στρίγγλα που έγινε αρνάκι» και ο «Άμλετ» του Σαίξπηρ. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, αξιοσημείωτη είναι η επιμονή του Χρηστομάνου στο ελληνικό έργο και ιδιαίτερα στο κοινωνικό δράμα με σαφή στόχο να δώσει τροφή για συζήτηση στα προβλήματα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, το ξεπεσμό των ηθών, την επικράτηση του δυνατού εις βάρος του αδύνατου, τη θέση της γυναίκας στην ελληνική πραγματικότητα, τα προβλήματα της ελληνικής υπαίθρου (Γραμματάς, 2002: 134-135).

Το «Βασιλικόν Θέατρο» κρατά τα ηνία στα θεατρικά δρώμενα κατά τη χειμερινή περίοδο ενώ η «Νέα Σκηνή» παρουσιάζει έργα κατά τη θερινή. Με αυτό τον τρόπο αποφεύγεται και ο διχασμός του κοινού. Οι φιλοθεάμονες είναι λίγοι στον αριθμό αφού προέρχονται από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα και πολλές φορές αποδεικνύονται πνευματικά ρηχοί για να παρακολουθήσουν έργα βαθυστόχαστων νοημάτων. Λόγω των συνθηκών που επικρατούν, η «Νέα Σκηνή», προκειμένου να ορθοποδήσει, κάνει εκπτώσεις στο ρεπερτόριό της επιλέγοντας να ανεβάσει έργα που ικανοποιούν και τα πιο ελαφριά γούστα, τη στιγμή που το «Βασιλικόν», χωρίς να βρίσκεται σε λιγότερο δυσμενή θέση, καταφέρνει να πάρει μικρές ανάσες από τις χορηγίες και τις δωρεές των ευγενών φίλων του βασιλιά. Ταυτόχρονα, το λαϊκό κοινό της συνοικίας παρακολουθεί πιστά το ποικιλόμορφο θέαμα που προσφέρουν τα «θεατρίδια».



Εικόνα 1.3: Εξώφυλλο φυλλαδίου της «Νέας Σκηνής» (1901)(<http://anemourion.blogspot.gr/2013/02/17101999.html>)

Λαμβάνοντας τις επιδράσεις από τη δύση και πιο συγκεκριμένα από το θίασο των Meininger (Μάινινγκερ) που περιοδεύει στην Ευρώπη από το 1874 μέχρι και το 1890, η έννοια της σκηνοθεσίας επαναπροσδιορίζεται και αναδιαμορφώνεται στην Ελλάδα από τις αρχές του 20ού αιώνα. Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και ο Θωμάς Οικονόμου αποτελούν δυο μεμονωμένα φωτεινά παραδείγματα σκηνοθέτη, σε καιρούς που ο όρος δεν έχει ακόμη εδραιωθεί με τη

σημερινή του σημασία. Μέχρι τότε η σκηνοθεσία θεωρείται ταυτόσημη της σκηνογραφίας και ο σκηνοθέτης εκτελεί κυρίως χρέη «φροντιστή» του θεάτρου, ρόλο που τις περισσότερες φορές αναλαμβάνει ο επικεφαλής του θιάσου ή ο ίδιος ο συγγραφέας του έργου (Δελβερούδη, 1999: 369).

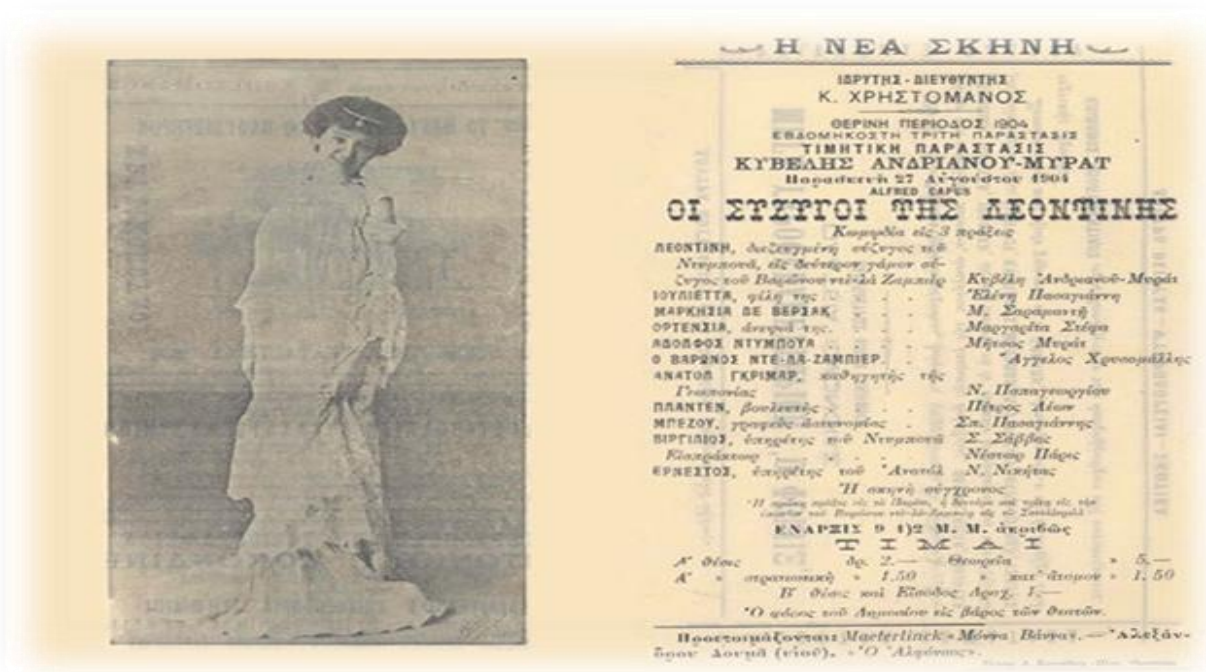
#### **1.1.4 Οι θίασοι «Κυβέλη» και «Κοτοπούλη»**

Τα προβλήματα οικονομικής φύσεως συνεχίζουν να επηρεάζουν το Χρηστομάνο, σε συνδυασμό με τις διενέξεις του με κάποιους από τους συνιδρυτές της «Νέας Σκηνης», με πιο γνωστή την έντονη διαφωνία του με τον Κωστή Παλαμά για το θεατρικό έργο «Τρισεύγενη» (1903). Οι διανοούμενοι και οι οικονομικοί υποστηρικτές αποχωρούν σταδιακά από τη «Νέα Σκηνή» και ο Χρηστομάνος, αποδυναμωμένος οικονομικά, αναγκάζεται το 1905 να μεταβιβάσει το «Θέατρο Ομονοίας», στο οποίο μέχρι τότε στεγάζεται η «Νέα Σκηνή», στον Μήτσο Μυράτ και στην Κυβέλη. Το 1912 το «Θέατρο Ομονοίας» αποκτά η Μαρίκα Κοτοπούλη. Η Κυβέλη, η οποία διαμένει στο Παρίσι από το 1907 μέχρι το 1909, με τον γυρισμό της στην Ελλάδα αποκτά το «Θέατρο Βαριετέ», το οποίο δύο χρόνια αργότερα παίρνει και το όνομά της.

Τα θέατρα «Κοτοπούλη» και «Κυβέλη» αποτελούν πια τους βασικούς πυλώνες και σε κλίμα έντονου ανταγωνισμού, καταφέρνουν να πρωτοστατήσουν στα ελληνικά θεατρικά δρώμενα διατηρώντας σταθερή στέγη για πολλά χρόνια, γεγονός πρωτοφανές για τα ελληνικά δεδομένα. Μεγάλοι συγγραφείς όπως ο Ξενόπουλος και ο Λάσκαρης γράφουν τα έργα τους έχοντας στο μυαλό τους τις δυο ταλαντούχες πρωταγωνίστριες.

Οι δύο θίασοι κάνουν παραπλήσιες επιλογές στο ρεπερτόριό τους το οποίο είναι παρμένο από τους πιο αξιόλογους Γάλλους και Ιταλούς συγγραφείς, χωρίς να παραμελούν το ανέβασμα ελληνικών έργων και κυρίως επιθεωρήσεων, ένα θεατρικό είδος που αποδεικνύεται σταθερή και σίγουρη οικονομική λύση για τα θεατρικά ταμεία (Δελβερούδη, 1999: 372).





Εικόνα 1.4: Από το ινστιτούτο Κυβέλη. (Διαθέσιμη στο: <http://totheatro.blogspot.gr/2013/05/kyvelh.html>).

### 1.1.5 Η επιθεώρηση και η οπερέτα

Η επιθεώρηση εμφανίζεται το 1904 στην Ελλάδα με το έργο «Λίγο απ' όλα» του Μίκιου Λάμπρου (1841-1902) και θεωρείται ένα ελληνικό θεατρικό είδος μέσα από το οποίο επιτυγχάνεται ο κοινωνικός σχολιασμός και η πολιτική σάτιρα. Με καθοριστικό το ρόλο της μουσικής του χορού και του τραγουδιού, χωρίς ιδιαίτερη δραματουργική τεχνική και με τα κείμενα να εμπλουτίζονται καθημερινά με την πολιτική επικαιρότητα, τόσο η επιθεώρηση όσο και η οπερέτα αποτελούν τα αγαπημένα είδη του κοινού ακόμη και μετά τα μέσα του 20ού αιώνα.

Σημαντικοί επιθεωρησιογράφοι της εποχής ο Χαράλαμπος Άννινος και ο Γεώργιος Τσοκόπουλος με το έργο «Τα Παναθήναια» (1907-1923), ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος με τον «Κινηματογράφο» (1908-1912), ο Τίμος Μωραϊτίνης με το «Πανόραμα» (1911-1922) και ο Νικόλαος Λάσκαρης με το «Ξιφίρ Φαλέρ» (1916). Ο Νικόλαος Λάσκαρης έχει έντονη παρουσία και στο είδος της κωμωδίας και διακρίνεται κυρίως από τη συνεργασία του με το «Βασιλικόν» με τις κωμωδίες «Η εξ' Άδου Παραγγελία» (1891), «Υπό Εχεμύθειαν» (1895), «Το κοκκαλάκι της νυχτερίδος» (1900), «Ακόμα δεν τον είδαμε» (1902) και με πλειάδα μονόπρακτων κωμωδιών κινούμενος στα χνάρια του γαλλικού βουλεβάρτου. Τα έργα του παρά το γεγονός ότι χαρακτηρίζονται από τον ίδιο ως κωμωδίες είναι πιο κοντά στη φάρσα, και μολονότι χρησιμοποιεί διάφορες δραματουργικές τεχνικές που συναντάμε συχνά στην κωμωδία, δεν θεωρείται ότι πλάθει χαρακτήρες με βάθος (Γραμματάς, 2002: 148-149).

### 1.1.6 Η καλλιέργεια εθνικής συνείδησης

Από την επανάσταση μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα οι ραγδαίες πολιτικές εξελίξεις τόσο στον ελληνικό όσο και στον ευρωπαϊκό χώρο και η ανάγκη για αποκατάσταση της ιστορικής ενότητας στην ελληνικό χώρο στα πλαίσια που θέτονται μέσα από τις έννοιες της *Μεγάλης Ιδέας* και του *Αλυτρωτισμού* συντελούν στην ακμή του *πατριωτικού δράματος*. Μέσα στα εκπαιδευτικά ιδρύματα αναπτύσσεται μια επαναστατική πρωτοπορία από τους λόγιους της εποχής (Παπαρηγόπουλος) με λαϊκό χαρακτήρα και παρατηρείται έντονη προώθηση στη συγγραφή θεατρικών έργων που διέπονται από τις αρχές του *διαφωτισμού* και τα *αρχαία ελληνικά ιδεώδη*. Τα έργα αυτά, ουσιαστικά αποσκοπούν στην καλλιέργεια εθνικής συνείδησης, εστιάζοντας στις πιο ένδοξες σελίδες της ελληνικής ιστορίας όπως στις περιόδους της αρχαιότητας και του Βυζαντίου. Γρήγορα γίνεται αντιληπτό ότι για να επιτευχθούν οι μεγαλεπίβολοι στόχοι της *Μεγάλης Ιδέας* μέσα από τους οποίους ικανοποιούνται οι επιδιώξεις της αστικής τάξης, πρέπει να εξασφαλιστεί ένα ομοιογενές θρησκευτικό και γλωσσικό επίπεδο.

Στην Ελλάδα αυτό γίνεται μέσω των *δημοτικών τραγουδιών* τα οποία ενοποιούνται και εκδίδονται πρώτη φορά στο Παρίσι από τον Claude Fauriel. Μέσα από τον *δημοτικισμό* η αστική τάξη αποκτά τη δική της γλωσσική έκφραση, σε αντίθεση με την καθαρεύουσα που «αποτελεί μέρος του ιδεολογικού μηχανισμού της αριστοκρατίας» (Γραμματάς, 2002: 126). Η πλειοψηφία των *δημοτικών τραγουδιών* είναι σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο και παρότι το στοιχείο αυτό «περνάει» και στο θέατρο μέσα από τις *Ιαμβικές Τραγωδίες*, το συγκεκριμένο είδος δεν φαίνεται να κερδίζει το κοινό. Από την άλλη, η ανακάλυψη και δημοσίευση του χειρόγραφου της Τραπεζούντας του Διγενή Ακρίτα το 1875 από τους Κ. Σάθα και Ε. Λέγκραν, στρέφει την προσοχή στις καλλιτεχνικές όψεις της λαϊκής δημιουργίας αποτελώντας, κατά κάποιο τρόπο, το έναυσμα για τη δημιουργία του λαογραφικού κινήματος με πρωτοστάτη το Νικόλαο Πολίτη (Ταμπάκη, 2005: 310-320).

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονισθεί ότι ο *δημοτικισμός* εμφανίζεται ως η συνισταμένη πολλαπλών ιδεολογιών και κοινωνικών και πολιτικών δυνάμεων και εκφράζεται μέσα από την ελληνική λογοτεχνία ιδιαίτερα από μια γενιά δημιουργών της δεκαετίας του 1880 με κυριότερους εκπροσώπους τον Κωστή Παλαμά, το Γεώργιο Δροσίνη και το Γεώργιο Βυζυηνό, η οποία στην ουσία συνδέει το *δημοτικισμό* με το *λαϊκισμό* και τον *αστισμό*. Το στοιχείο του *ρομαντισμού* και του *αρχαϊσμού* που ενυπάρχει στην πλειοψηφία των λογοτεχνικών έργων της *πρώτης αθηναϊκής σχολής* αρχίζει να παραγκωνίζεται στο διάστημα 1874-1884 σηματοδοτώντας μια πρώτη στροφή της λογοτεχνίας. Ο *παρνασσισμός* ως αισθητικό κίνημα αρχίζει να παρακμάζει και ακολουθείται από τον *αισθητισμό* που εστιάζει στον εξωραϊσμό και τη λεπτομέρεια (Σταυρίδη – Πατρικίου, 1976: θ’).

Το 1898 εκδίδεται για πρώτη φορά το περιοδικό «Τέχνη» από τον Κώστα Χατζόπουλο. Ποιητές από την *πρώτη μεταπαλαμική γενιά* όπως ο Ιωάννης Καμπύσης, ο Ιωάννης Γρυπάρης, ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος αλλά και ο Κωστής Παλαμάς και ο Γρηγόριος Ξενόπουλος μετέχουν με τα έργα τους στο περιοδικό κινούμενοι στα μονοπάτια του *συμβολισμού*. Λόγω της

ιδεολογικής κυρίως διαφωνίας που προκύπτει μεταξύ του Χατζόπουλου και των ποιητών που γράφουν σε αυτό, το περιοδικό «Τέχνη» θα αποτελέσει παρελθόν μόλις ένα χρόνο μετά την πρώτη έκδοσή του. Με επιδράσεις όχι μόνο από τη γαλλική λογοτεχνία, όπως συνηθίζεται μέχρι τότε, αλλά κυρίως από τη βόρεια Ευρώπη, ο τύπος της εποχής φιλοξενεί έργα των σπουδαιότερων ευρωπαϊών συγγραφέων όπως Ίψεν, φιλοσοφικά δοκίμια του Νίτσε και πολιτικά κείμενα του Μπίσμαρκ.

### 1.1.7 Το πατριωτικό δράμα

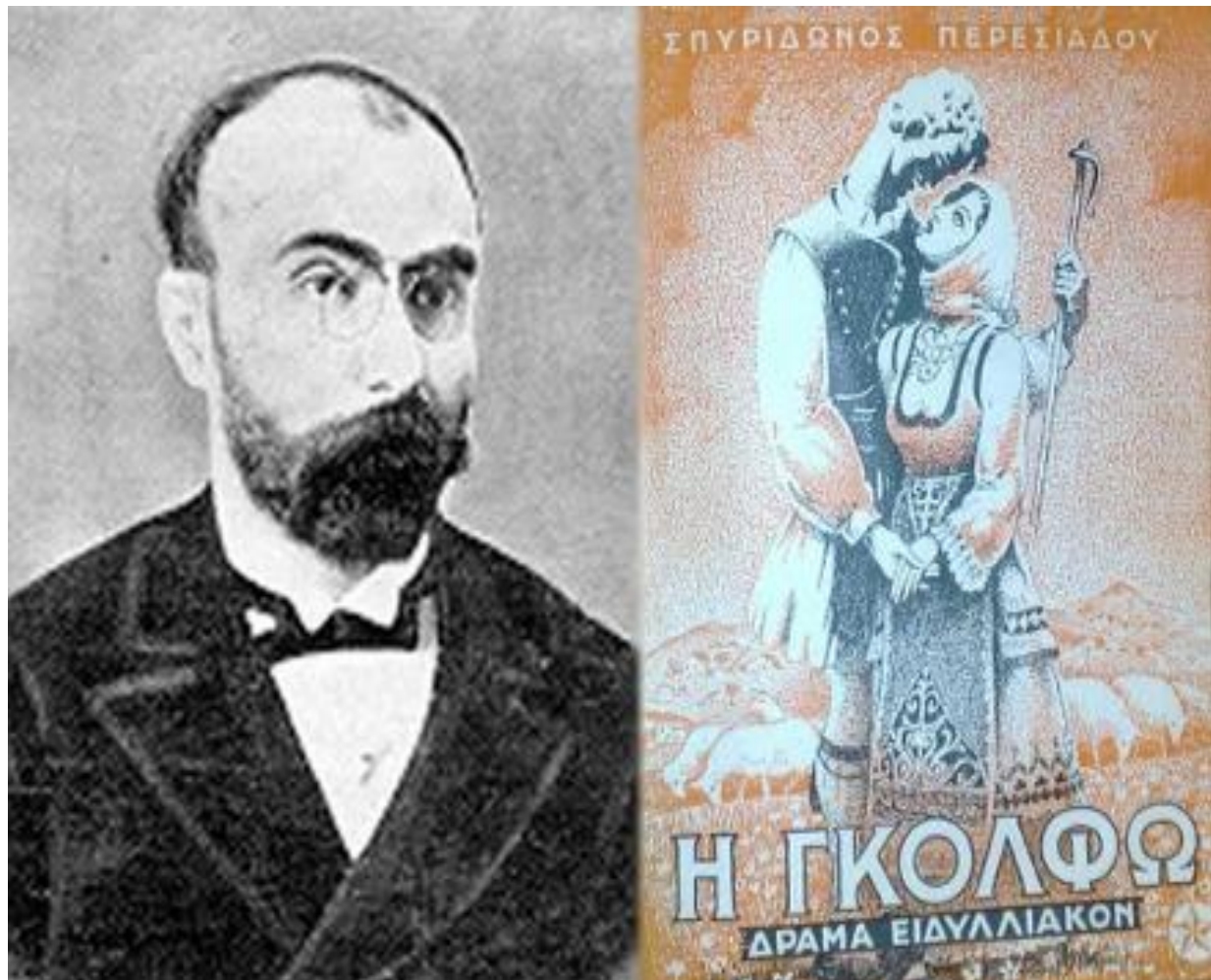
Η ήττα του 1897 κάνει όλο και πιο επιτακτική την ανάγκη για να επουλωθούν οι πληγές και αφού η Κυβέρνηση δεν είναι σε θέση να καθησυχάσει την κοινωνία, το ρόλο αυτό αναλαμβάνουν οι θεατρικοί συγγραφείς μέσα από το είδος του *πατριωτικού δράματος*, ειδικά μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους και κατά την περίοδο της Μικρασιατικής Καταστροφής. Τα πατριωτικά δράματα, αντλούν πια τα θέματά τους από την επικαιρότητα και όχι τόσο από την *αρχαία ελληνική πραγματεία* και διαχωρίζονται μορφολογικά σε τρεις ενότητες: (α) στα έργα που συγγενεύουν με το *δραματικό ειδύλλιο* (β) στα *συμβολικά* και (γ) στις *ιστορικές σκηνογραφίες*.

Τα έργα της πρώτης ενότητας έχουν σαφή στόχο να αγγίξουν τα κατώτερα κοινωνικά στρώματα με την τοποθέτηση τυποποιημένων μελοδραματικών ερωτικών ιστοριών στο κοινωνικό και ιστορικό πλαίσιο της εποχής. Ο «Αγαπητικός της Βοσκοπούλας» του Δημητρίου Κορομηλά (1891) και η «Γκόλφω» του Σπύρου Περεσιάδη (1895) προβάλλουν τον τρόπο ζωής στην ελληνική ύπαιθρο, ενώ συχνά παρατηρείται ότι το *πατριωτικό δράμα* δανείζεται χαρακτηριστικά από το *μυθιστορηματικό δράμα* ή το *μελόδραμα*, όπως το διδακτικό στοιχείο που προκύπτει αβίαστα μέσα από τη συγκίνηση.

Οι θεματικοί άξονες κινούνται γύρω από το τρίπτυχο πατρίς-θρησκεία-οικογένεια και η δράση διέπεται από το αίσθημα της ηθικής, της τάξης, της δικαιοσύνης, της θρησκείας και του έντονου πατριωτισμού. Χοροί και τραγούδια πατριωτικού περιεχομένου, το άκουσμα του εθνικού ύμνου και η παρουσία θρησκευτικών αντικειμένων επί σκηνής όπως ο σταυρός, είναι μόνο μερικά από τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται στο ανέβασμα πατριωτικών δραμάτων (Ταμπάκη, 2005: 358-363). Το Μακεδονικό ζήτημα που επανέρχεται στο προσκήνιο το 1903, σηματοδοτεί και τη μετάβαση από την πρώτη ενότητα πατριωτικών δραμάτων στη δεύτερη, δηλαδή στο *συμβολικό δράμα* και ειδικότερα με το έργο του Αχιλλέως Καραβία, «Μακεδονία». Ο Καραβίας χρησιμοποιεί το ιαμβικό μέτρο, γεγονός που δεν συμβαίνει σε κανένα άλλο πατριωτικό δράμα, και με απουσία ιδιαίτερης πλοκής εστιάζει στην αντίθεση της ιδιοσυγκρασίας Ελλήνων-Βούλγαρων συνηγορώντας υπέρ της Ελλάδας, γεγονός που επιτυγχάνεται μέσα από την προσωποποίηση και τα εύληπτα σύμβολα. Επιφανείς προσωπικότητες όλων των εποχών όπως ο Μέγας Αλέξανδρος και ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος παρουσιάζονται σε διάφορα σημεία του έργου επικροτώντας τη στάση της Ελλάδας όσον αφορά στο Μακεδονικό. Κυριότερα



χαρακτηριστικά του *συμβολικού δράματος* θεωρούνται η έντονη αισθηματολογία, η εκτέλεση τελετουργικών διαδικασιών και η τυποποίηση στο λόγο.



**Εικόνα 1.5:** Αφίσα από την παράσταση «Γκόλφω» του Σπύρου Περεισιάδη (Διαθέσιμη στο: [http://radiogamma.blogspot.gr/2012/08/blog-post\\_5850.html](http://radiogamma.blogspot.gr/2012/08/blog-post_5850.html)).

Η τρίτη κατηγορία πατριωτικού δράματος περιέχει τις *ιστορικές σκηνογραφίες*. Σε αυτή την κατηγορία γίνεται μια προσπάθεια για πιστή απεικόνιση της ιστορικής πραγματικότητας μέσα από τη ζωή μεγάλων ιστορικών φυσιογνωμιών. Το έργο «Η Κατοχή» του Γεράσιμου Βώκου είναι το πρώτο του συγκεκριμένου είδους και καταπιάνεται με τη ζωή του Όθωνα, του πρώτου βασιλιά της Ελλάδας, εγκαινιάζοντας έτσι την κατηγορία των «οθωνικών δραμάτων» (Δελβερούδη, 1992: 292-298).



Εικόνα 1.6: Εξώφυλλο του θεατρικού έργου «Η Κατοχή» του Γ. Βώκου. (Διαθέσιμη στο: <http://www.gezerlis-books.gr/bookdetail.cfm?bookid=873>).

### 1.1.8 Το θέατρο των ιδεών

Παράλληλα με το πατριωτικό δράμα, την επιθεώρηση και την αστική κωμωδία, στις 29 Οκτωβρίου του 1894 οι «Βρυκόλακες» του Ίψεν παρουσιάζονται στο θέατρο Ολύμπια από το θίασο του Ευτυχίου Βονασέρα. Σε αυτή την παράσταση μάλιστα, ο ίδιος ο Γρηγόριος Ξενόπουλος προλογίζει το έργο σε μια προσπάθεια να εντάξει το αθηναϊκό κοινό σε ένα είδος θεάτρου πολύ διαφορετικό για τα μέχρι τότε ελληνικά δεδομένα. Σε μια εποχή που δεν έχουν γραφτεί κείμενα που να επεξηγούν τις θεωρητικές και δραματουργικές αρχές που διέπουν το ελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα με εξαίρεση τα «Προλεγόμενα περί ελληνικού εθνικού δράματος» του Δημητρίου Βερναρδάκη, γίνεται μία αρχή από τους συγγραφείς των *αστικών δραμάτων* οι οποίοι προλογίζουν τα δράματά τους προσπαθώντας να χτίσουν το απαραίτητο θεωρητικό υπόβαθρο για την κατανόηση έργων βασισμένων στα ιψενικά πρότυπα και για τη δημιουργία ενός νέου είδους που ονομάζεται *θέατρο των ιδεών* (Γραμματάς, 2002: 131-133).

Με πρώτο το Γρηγόριο Ξενόπουλο να δημοσιεύει άρθρο με τίτλο «Το θέατρο των ιδεών και ο Δ.Π. Ταγκόπουλος» (Ξενόπουλος 1922), εξηγείται η νέα τάξη πραγμάτων στο θέατρο. Κατόπιν, ο Δημήτριος Ταγκόπουλος γίνεται γνωστός ως ο κυριότερος εκπρόσωπος του *θεάτρου των ιδεών* στην Ελλάδα. Ο Θεόδωρος Γραμματάς στην ιστορία του θεάτρου του, αναφέρει μεταξύ άλλων για το συγκεκριμένο είδος «[...] στη συγκεκριμένη κατηγορία έργων μπορεί να εντοπισθούν κάποια οριακά γνωρίσματα που περιγράφουν με σαφήνεια τα πλαίσια λειτουργίας και αναφοράς τους. Ως τέτοια θεωρείται η ρεαλιστική απεικόνιση μιας πραγματικότητας, η οποία εμφανίζεται στον αναγνώστη ως φορέας μηνύματος που στοχεύει να αποδείξει την αλήθεια της πολιτικής, επιστημονικής ή φιλοσοφικής θεωρίας (Suleiman, 1983: 14). Είναι ακόμα σαφής ο καταδηλωτικός χαρακτήρας του λόγου που δεν αφήνει περιθώρια για παρανοήσεις ή αμφισημίες, αφού το «καλό» είναι φανερό από την αρχή, δείχνεται και υποστηρίζεται κατηγορηματικά από το συγγραφέα και το φερέφωνό του. Το υποκείμενο της αφήγησης ή και δράσης χαρακτηρίζεται σταθερά από τέσσερα βασικά γνωρίσματα:

1. διαθέτει αρετές γνωστές και δεδομένες από την αρχή του μύθου,
2. μετέχει σε μια ομάδα την οποία αντιπροσωπεύει αποτελώντας τυπικό «δείγμα» της,
3. αγωνίζεται σταθερά για την πραγμάτωση κάποιων αξιών,
4. μένει αμετακίνητος στα ιδανικά και τις πεποιθήσεις του (Suleiman 1983: 131).

Αυτό που ενδιαφέρει ως προς την ανάπτυξη της πλοκής δεν είναι τόσο η εσωτερική ανέλιξη του υποκειμένου, όσο το εξωτερικά μεταβαλλόμενο αποτέλεσμα της δράσης που προκύπτει ως προϊόν της αντιπαλότητας προς το «κακό» και τους φορείς του. Γιατί το αποτέλεσμα της σύγκρουσης, όποιο κι αν είναι (είτε δηλαδή καταλήγει σε θρίαμβο, είτε σε συντριβή του δρώντος υποκειμένου), δεν έχει μόνιμο και οριστικό χαρακτήρα, αφού στην πρώτη περίπτωση (θρίαμβος) λανθάνει ο κίνδυνος για μια ανατροπή των κεκτημένων αξιών, ενώ στη δεύτερη (συντριβή) εμπεριέχεται τουλάχιστον η αίσθηση μιας ηθικής και πνευματικής υπεροχής που μπορεί να οδηγήσει σε νέους αγώνες [...] Με ιδεολογικά προωθημένες θέσεις που κυμαίνονται από τα όρια του φιλελεύθερου αστισμού μέχρι τον επιστημονικό σοσιαλισμό, με θεματική που αντλείται από

το χώρο των κοινωνικών σχέσεων, έτσι όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί στα πλαίσια της αστικής κοινωνίας της εποχής, με αισθητική γραμμή το ρεαλισμό σε μια ιδιότυπη σύζευξη με συμβολιστικά, αλλά και νατουραλιστικά κάποτε στοιχεία, οι δραματουργοί της εποχής παρουσιάζουν έργα στα οποία η ιδεολογική «θέση» παίζει πρωτεύοντα ρόλο σε βάρος των άλλων γνωρισμάτων τους ως λογοτεχνικά/δραματικά κείμενα (Πούχγερ 1988: 395-399)» (Γραμματάς, 2002: 136-138).

Ο Σπύρος Μελάς, ο Παντελής Χορν, ο Δημήτρης Ταγκόπουλος και ο Παύλος Νιρβάνας αποτελούν τους πιο αντιπροσωπευτικούς συγγραφείς του *θεάτρου των ιδεών*, με τον τρόπο γραφής τους να ταυτίζεται με τα ιψενικά πρότυπα. Το 1896 ο Γεώργιος Καμπύσης, με θεματολογίες που αντλούνται από το ευρωπαϊκό κοινωνικό δράμα, δημοσιεύει τα έργα του «Η Φάρσα της Ζωής» και «Το μυστικό του γάμου», αφού έχει προηγηθεί η δημοσίευση του μονόπρακτου έργου «Η γιορτή του» (1895). Την ίδια χρονιά, ο Γρηγόριος Ξενόπουλος εκδίδει τα έργα του «Ο Ψυχοπατέρας» και «Ο Τρίτος».

Ιδιαίτερα αξιόλογο έργο του *θεάτρου των ιδεών* θεωρείται το τρίπρακτο δράμα «Οι Κούρδου» του Γ. Καμπύση (1897), στο οποίο οι μαρξιστικές ιδέες και η απαξίωση του υπάρχοντος κοινωνικού συστήματος εκφράζονται μέσω του κεντρικού ήρωα (Γραμματάς, 1984 : 84-91). Ωστόσο, η καλλιτεχνική αξία του Γ.Καμπύση διαφαίνεται εντονότερα μέσα από το έργο του «Λεκαπνοί», το οποίο γράφεται ακριβώς το 1900 και αποτελεί με τις προοδευτικές του ιδέες ένα δριμύ κατηγορώ ενάντια στο πολιτικό σύστημα και την κοινωνική εξαθλίωση. Στα ίδια χρόνια με τον Καμπύση κινείται και ο Δημήτριος Ταγκόπουλος, συγγραφέας των έργων «Ζωντανοί και Πεθαμένοι» (1905), «Αλυσίδες» (1907), «Στην οξώπορτα» (1909), «Μυριέλλα» (1919) και «Λυτρωμός» (1920). Ο Ταγκόπουλος χρησιμοποιεί τη *δημοτική γλώσσα* και ως υπέρμαχος του *σοσιαλισμού* επικρίνει την ανικανότητα των κυβερνόντων. Με το έργο του «Στην οξώπορτα» προασπίζει τα δικαιώματα της γυναίκας στη σύγχρονη κοινωνία και με το έργο «Μυριέλλα» διεκδικεί ξεκάθαρα την φυλετική ισότητα σε μια κοινωνία που μαστίζεται από την κοινωνική αδικία και υποκρισία. Έργα του Ταγκόπουλου παρουσιάζονται τόσο από το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών και το Θωμά Οικονόμου όσο και από τους θιάσους της Κυβέλη και της Κοτοπούλη.

Στο *θέατρο των ιδεών*, με τον τρόπο που ακμάζει στην Ελλάδα, θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε την ύπαρξη συγκεκριμένων χαρακτηριστικών ειδικότερα ως προς τη θεματολογία. Σ' αυτό προβάλλεται ένας εξελιγμένος ηθικός κώδικας και μια διαφορετική όψη στις ισορροπίες της ελληνικής οικογένειας ως αποτέλεσμα της ευδιάκριτης αλλαγής της θέσης της γυναίκας σε αυτήν, που κληροδοτείται στο ελληνικό θέατρο λόγω της βαθιάς επιρροής των ιψενικών προτύπων, γκρεμίζοντας ως ένα βαθμό το προπύργιο του συντηρητισμού και των αναχρονιστικών αξιών. Σε μια κοινωνία που διαμορφώνεται στα πλαίσια της ταξικής ανισότητας και στην οποία η τάξη των μεγαλοαστών συνηθίζει να κινεί τα νήματα και να εξαγοράζει συνειδήσεις με ανήθικα και πολλές φορές παράνομα μέσα, ο οραματιστής μικροαστός, ως φορέας σοσιαλιστικών ιδεών, πασχίζει να επιβιώσει αντιμετωπίζοντας τον αποκλεισμό, την περιθωριοποίηση και την ταξική καταπίεση. Ο ψυχισμός του ήρωα στο *θέατρο των ιδεών* και το

αντίκρισμα της δράσης του, εξετάζεται πάντα σε συνάρτηση με το γενικότερο πλαίσιο ως κομμάτι του κοινωνικού γίνεσθαι και ποτέ ξέχωρα από αυτό. Κατά συνέπεια, οι δράσεις και οι συμπεριφορές αποκτούν ταυτόχρονα διττό νόημα από τη στιγμή που ο ψυχολογικός άξονας τέμνεται από τον κοινωνικό επιτυγχάνοντας έτσι την αναγωγή του κοινωνικού στο ψυχολογικό και του ψυχολογικού στο κοινωνικό (Πετράκου Κ., 2008: 258-265).

## **1.2 1922-1940: Το θέατρο του μεσοπολέμου. Μια κάμψη στην εγχώρια θεατρική παραγωγή**

### **1.2.1 Το κοινωνικό τοπίο**

Τη δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα οι επιπτώσεις από τον πρώτο παγκόσμιο κάνουν αισθητή την παρουσία τους σε ολόκληρο τον ευρωπαϊκό χώρο. Την ίδια στιγμή, η *μαρξιστική ιδεολογία* αρχίζει να εφαρμόζεται στην κουμμουνιστική Ρωσία της μετεπαναστατικής περιόδου. Σε μια Ελλάδα εμφανώς ταλαιπωρημένη από τις πληγές που επέφεραν οι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-1913), ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος (1914-1918) και η Μικρασιατική καταστροφή (1922), τα ίδια τα γεγονότα δρουν ανασταλτικά στην ολοκλήρωση της διαδικασίας του αστικού μετασχηματισμού όσον αφορά την κοινωνική διαστρωμάτωση που έχει ήδη αρχίσει από την πρώτη δεκαετία του αιώνα με την κατακόρυφη όξυνση των κοινωνικών προβλημάτων αρχικά επί δικτατορίας Κονδύλη και κατόπιν τον Αύγουστο του 1936 επί δικτατορίας Μεταξά. Στο μεταξύ, η εγχώρια σύγκρουση έχει ως αποτέλεσμα τον διαχωρισμό σε βενιζελικούς – αντιβενιζελικούς, προκαλώντας ταυτόχρονα την άνοδο του κουμμουνισμού με την καθιέρωση του Κ.Κ.Ε., το οποίο και λειτουργεί ως ο αντίποδας του φασιστικού καθεστώτος που ολοένα κερδίζει έδαφος εντός και εκτός συνόρων.

### **1.2.2 Η στροφή στην αρχαιοελληνική και βυζαντινή παράδοση και οι ξένες επιδράσεις**

Όπως είναι φυσικό, οι έντονες ιστορικές και κοινωνικές τροποποιήσεις επιφέρουν σημαντικές αλλαγές όσον αφορά στα μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης. Η Μικρασιατική Καταστροφή δημιουργεί μια νέα τάξη πραγμάτων η οποία επιβάλλει την επιστροφή στην αρχαιοελληνική και βυζαντινή παράδοση χωρίς να αποκλείει τις ξένες επιρροές και την αφομοίωση ξένων προτύπων. Ενώ στη λογοτεχνία κάνουν την εμφάνισή τους νέα κινήματα όπως ο *υπερρεαλισμός* στην ποίηση και η ανάπτυξη του *αστικού μυθιστορήματος* με ρεαλιστικά στοιχεία στην πεζογραφία (Γραμματάς 2002: 156), η θεατρική παραγωγή δεν γνωρίζει παρόμοια άνθιση. Τα θεατρικά έργα κοινωνικού και ιδεολογικού χαρακτήρα που συναντάμε κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα, διαδέχονται έργα χωρίς ιδιαίτερο ιδεολογικό περιεχόμενο που εξυπηρετούν τις ανάγκες ενός «πνευματικά κενού και θεατρικά απαίδευτου» κοινού, την ίδια στιγμή που η λογοκρισία της 4<sup>ης</sup> Αυγούστου απαγορεύει έργα που εντείνουν τον κοινωνικό προβληματισμό.

Θεατρικά κείμενα του Γρηγορίου Ξενόπουλου, του Τίμου Μωραϊτίνη, του Σπύρου Μελά και του Παντελή Χορν φαίνεται να καλύπτουν τις ψυχαγωγικές ανάγκες ενός κοινού βασανισμένου από την κοινωνική αστάθεια και τις κακουχίες του πρώτου παγκοσμίου πολέμου. Τη στιγμή που η θεατρική ελληνική παραγωγή περιορίζεται σε ελαφριά και ανώδυνα έργα ρηχού πνευματικού και ιδεολογικού επιπέδου, το ευρωπαϊκό και το αμερικανικό θέατρο του μεσοπολέμου έχει να επιδείξει σημαντική πρόοδο αφήνοντας πίσω τα χαρακτηριστικά του *θεάτρου των ιδεών*, με

βασικό στόχο και πρωταρχική προτεραιότητα την ανάδειξη των κοινωνικών εκείνων παραγόντων που συντελούν στην καταπίεση του ανθρώπου σε μια κοινωνία που νοσεί από τις ψυχοφθόρες συνέπειες του πολέμου. Τα χαρακτηριστικά αυτά διαφαίνονται έντονα στα έργα του *γερμανικού εξπρεσιονισμού* καθώς όπως και στα έργα του *Μπρεχτ*. Τα έργα των Λουίτζι Πιραντέλο, Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, Ευγένιου Ο' Νηλ και Θόρντον Γουάιλντερ έρχονται να ανατρέψουν τα παγκόσμια θεατρικά δεδομένα τη στιγμή που νέα ρεύματα όπως ο *εξπρεσιονισμός*, ο *φροϋδισμός* και ο *ποιητικός ρεαλισμός* διαδέχονται τάσεις που έχουν επικρατήσει κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα όπως ο *νατουραλισμός*, ο *αισθητισμός* και ο *συμβολισμός* (Γραμματάς 2002: 158-159).

### **1.2.3 Οι πρώτοι σκηνοθέτες**

Αν και η θεατρική παραγωγή της μεσοπολεμικής περιόδου κρίνεται ιδιαίτερα φτωχή από τους μελετητές της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου, ωστόσο η προσπάθεια για ανανέωση στα θεατρικά δρώμενα από τους εκπροσώπους της γενιάς του '30 διοχετεύεται στη σκηνοθεσία των έργων, η οποία ακολουθεί τα ξένα πειραματικά πρότυπα. Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ανάδυση σπουδαίων σκηνοθετικών και σκηνογραφικών προτύπων που έχουν αντίκτυπο ακόμη και στη θεατρική παραγωγή των ημερών μας. Σκηνοθέτες όπως ο Φώτος Πολίτης, ο Δημήτρης Ροντήρης και ο Κάρολος Κουν και σκηνογράφοι όπως ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Φώτης Κόντογλου και ο Σπύρος Βασιλείου συμβάλλουν με το έργο τους στην καθιέρωση καινοτόμων τεχνοτροπιών σε όλους τους τομείς της θεατρικής παραγωγής.





Εικόνα 1.7: Εξώφυλλο προγράμματος από την παράσταση «Ο Πειρασμός» (1936-1937). (Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Διαθέσιμη στο: <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=862>).



## 1.2.4 Το ηθογραφικό δράμα

Το έτος 1922 θεωρείται ορόσημο για το ελληνικό θέατρο όπως διαφαίνεται και από την βιβλιογραφία καθώς σηματοδοτεί το πέρας μιας εποχής (1897-1922) κατά την οποία η παραγωγή θεατρικών έργων στην Ελλάδα κρίνεται ιδιαίτερα πλούσια. Το 1922 λοιπόν, αρχίζει να παρατηρείται μια κάμψη στην εγχώρια θεατρική παραγωγή. Έργα μελοδραματικού τόνου που καταγράφουν χωρίς αντικειμενικότητα και με τάσεις ωραιοποίησης την πραγματικότητα, οδηγούν στην ακμή του ηθογραφικού δράματος. Εμπνεόμενοι από το πρόσφατο ιστορικό παρελθόν και το *λαϊκό πολιτισμό*, έτσι όπως σκιαγραφείται από τα επαρχιακά πρότυπα και συστήματα αξιών, οι συγγραφείς που ασχολούνται με το *ηθογραφικό δράμα* καταπιάνονται μέσω μιας «ακίνδυνης μελοδραματικής απόδοσης της πραγματικότητας» (Γραμματάς, 2002: 161) με θέματα που περιγράφουν τη νοοτροπία, τα ήθη και τα έθιμα της ελληνικής επαρχίας. Τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του *ηθογραφικού δράματος* είναι «Το Φιντανάκι» (1921), «Οι Γειτόνισσες» (1924), «Στο Πανηγύρι» (1926) και «Το Μελτεμάκι» (1927) του Παντελή Χορν, «Τα Αρραβωνιάσματα» (1924), «Το Μπουρίνι» (1934), «Η Καινούρια Ζωή» (1936) και οι «Φουσκοθαλασσιές» (1937) του Δημήτρη Μπόγρη, ο οποίος θεωρείται και ο κυριότερος εκπρόσωπος του *μεσοπολεμικού ηθογραφισμού*.



**Εικόνα 1.8:** «Το φιντανάκι», του Παντελή Χορν. Εθνικό θέατρο, (1933) (Διαθέσιμη στο: <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=535>)

Άλλα σημαντικά έργα αυτού του είδους είναι η «Ανιέζα» (1932) και ο «Ποπολάρος» (1933) του Γρηγορίου Ξενόπουλου και η «Ζακυνθινή Σερενάτα» (1937) του Διονύση Ρώμα. Ακριβώς επειδή τα έργα αυτού του είδους θεωρούνται επιφανειακά και έχουν έντονο το στοιχείο του ρομαντισμού και του φολκλορισμού, ο όρος *ηθογραφικό δράμα* αποκτά μια αρνητική χροιά καθώς πρόκειται για μια «μονότονη εμπειρική απεικόνιση γεγονότων και καταστάσεων αυτοβιογραφικού ή εθνοβιογραφικού χαρακτήρα» όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μουλλάς στην «Εισαγωγή στη μεσοπολεμική πεζογραφία» (Μουλλάς, 1993: 25). Εξαιρεση αποτελούν κάποια από τα έργα του Παντελή Χορν και του Δημήτρη Μπόγρη όπως είναι «Το φιντανάκι» και η «Δράκαινα», στα οποία επιτυγχάνεται αναλυτικότερη σκιαγράφηση του ψυχολογικών διακυμάνσεων των ηρώων και μια ενδελεχής εξέταση των βαθύτερων κινήτρων σε συνάρτηση με το ευρύτερο κοινωνικό γίνεσθαι (Μουλλάς, 1993: 28-29).



**Εικόνα 1.9:** «Τα αρραβωνιάσματα» του Δ. Μπόγρη, Σκηνοθεσία Δ. Ροντήρης, Εθνικό Θέατρο (1936) (Διαθέσιμη στο: <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=898>).

### 1.2.5 Η τραγωδία

Ένα άλλο θεατρικό είδος που κάνει την εμφάνισή του αυτή την περίοδο είναι η *τραγωδία* που καλλιεργείται κυρίως από το Νίκο Καζαντζάκη και τον Άγγελο Σικελιανό. Ο Καζαντζάκης, φανερά επηρεασμένος από το παρελθόν και τη μυθολογική παράδοση, δανείζεται ιστορικά και μυθολογικά πρόσωπα για να εκφράσει σύγχρονες υπαρξιακές και μεταφυσικές αγωνίες σε συνδυασμό με την αναζήτηση και ανάδειξη του ελληνικού στοιχείου ως βασικού πυλώνα κοινωνικής και πολιτιστικής συνοχής. Σημαντικότερα έργα του «Ο Χριστός» (1921), «Ο Νικηφόρος Φωκάς» (1927), ο Οδυσσέας (1927) και η «Μέλισσα» (1937). Αξιοσημείωτο είναι το έργο του «Ασκητική» μέσα από το οποίο διατυπώνει τους προσωπικούς του προβληματισμούς σε σχέση με τα υπαρξιακά θέματα που απασχολούν το ανθρώπινο γένος. Στους ίδιους θεματικούς άξονες κινείται και ο Άγγελος Σικελιανός. Με τα έργα του «Ο Διθύραμβος του Ρόδου» (1932), «Σίβυλλα» (1940), «Ο Δαίδαλος στην Κρήτη» (1942), «Ο Χριστός στη Ρώμη» (1946) και «Ο θάνατος του Διγενή» (1947), εξετάζει τις σχέσεις του ανθρώπου με το κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον και με χρήση συμβόλων προσεγγίζει τα

δίπολα ελευθερία-σκλαβιά, του καλού με το κακό και του ανθρώπινου με το μεταφυσικό, εκφράζοντας προσωπικά ιδεολογικά οράματα και θέσεις. Μολονότι το έργο των δυο αυτών συγγραφέων δεν φαίνεται να επιτυγχάνει σημαντικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με την ήδη υπάρχουσα δραματουργία της εποχής, εντούτοις κινείται πάντα σε πλαίσια και προβληματικές αναζήτησης μιας ελληνικότητας, με την πεποίθηση ότι αυτή θα αποτελέσει το συνδετικό κρίκο της αρχαιοελληνικής και Βυζαντινής εποχής με τη σύγχρονη εποχή, συμβάλλοντας καταλυτικά στην απόκτηση εθνικής και πολιτιστικής συνοχής και αυτογνωσίας.



**Εικόνα 1.10:** «Πριν από το ηλιοβασιλέμα» του Ν. Καζαντζάκη. Σκηνοθεσία Δ. Ροντήρης, Εθνικό Θέατρο (1936) (Διαθέσιμη στο: <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=873#photos>)

Ταυτόχρονα, η ελληνική δραματουργία εμπλουτίζεται με νέα είδη όπως η *αισθηματική κομεντί*, η *φάρσα* και η *κωμωδία*, με βασικότερους εκπροσώπους το Γρηγόριο Ξενόπουλο («Χαίρε Νύμφη» (1931), «Να ξαναπάρεις τη γυναίκα σου» (1933), «Έτσι είναι ο κόσμος» (1935)), το Θεόδωρο Συναδινό («Κοσμική Κίνηση» (1932), «Ευτυχώς επτωχεύσαμεν» (1938)) και τον Τίμωνα Μωραϊτίνη («Ο Άρχοντας του Κόσμου» (1928)). Οι κωμωδίες αυτές αποτελούν τις βασικές επιλογές εμπορικών αθηναϊκών θιάσων και των σημαντικότερων Ελλήνων πρωταγωνιστών της εποχής όπως η Κοτοπούλη, η Κυβέλη, η Αρώνη και ο Μουσούρης (Γραμματάς, 2002: 166).

### 1.2.6 Το κοινωνικό και το εργατικό δράμα

Από το 1938 μέχρι το 1940 γράφονται έργα που δίνουν μια διαφορετική χροιά στην ελληνική κωμωδία καθώς προσπαθούν, μέχρι ενός σημείου, να εντείνουν τον κοινωνικό προβληματισμό. Σε αυτή την κατηγορία έργων εντάσσονται τα έργα του Νικολάου Κατηφόρη «Το μεράκι του Άρχοντα» (1939), το έργο του Γιάννη Ρούσσου «Ο Πρωτευουσιάνος» (1940), και το έργο του Δημήτρη Ψαθά «Στραβόξυλο». Το έργο του τελευταίου κρίνεται ιδιαίτερα σημαντικό, καθώς λειτουργεί ως η απαρχή ενός νέου είδους κωμωδίας που θα μας απασχολήσει τις επόμενες δύο δεκαετίες και που ονομάζεται *κωμωδία χαρακτήρων*. Μια άλλη κατηγορία που, αν και αποτελεί μειοψηφία σε σχέση με το αριθμητικό εύρος των έργων της εποχής, είναι το *κοινωνικό δράμα* «[...] με τις ποικίλες εκδοχές του, που αισθητικά κυμαίνονται ανάμεσα στο ρεαλισμό, τον εξπρεσιονισμό και τον νατουραλισμό, ενώ ιδεολογικά το σοσιαλισμό και το μαρξισμό, αποτελώντας μακρινό απόηχο της έντονης αντίστοιχης δραματικής παραγωγής των αρχών του αιώνα» (Γραμματάς, 2002: 168).

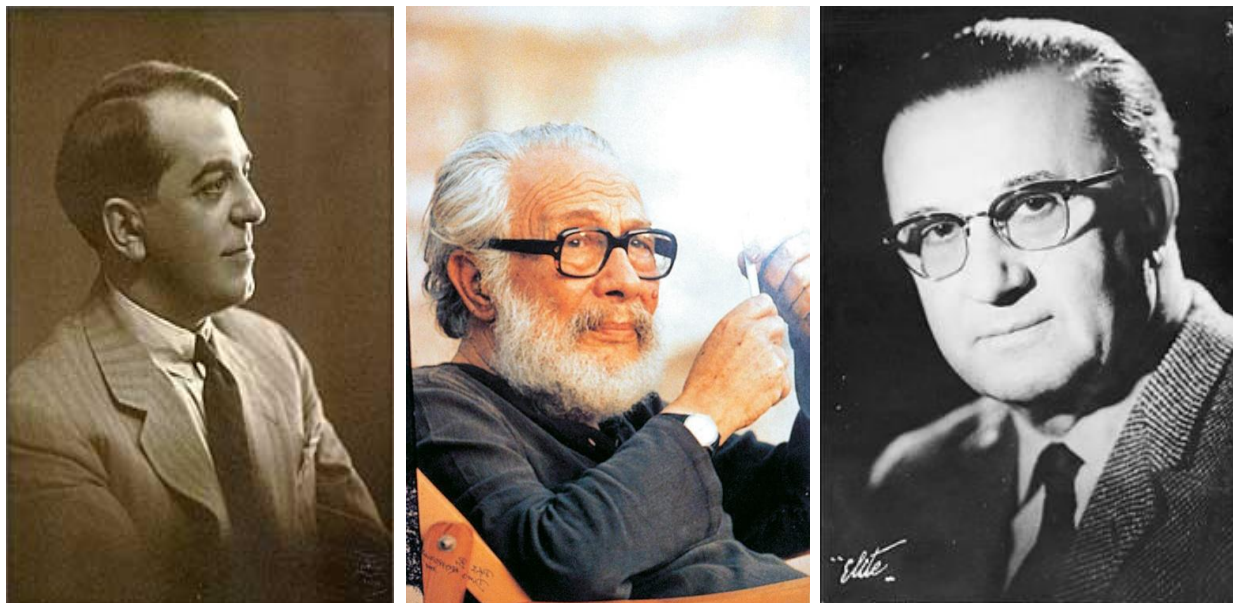
Η ίδρυση του Κ.Κ.Ε το 1918 και οι δημοσιευμένες επιστολές του Γ. Σκληρού με τίτλο «Τα Σύγχρονα Προβλήματα του Ελληνισμού» (1919), επηρεάζουν το γενικότερο κλίμα αφού ο χώρος της αριστεράς παίρνει ξεκάθαρες θέσεις και ακολουθεί πιο συγκροτημένη ιδεολογία, η οποία διακρίνει και τη συμπεριφορά των ηρώων στα θεατρικά έργα. Ως εκ τούτου, ένα νέο θεατρικό είδος, το *εργατικό δράμα*, κάνει την εμφάνισή του λειτουργώντας κατά κάποιο τρόπο ως επέκταση του *προλεταριακού δράματος*, με ενδεικτικότερα τα έργα «Σκλάβοι στο Μίσος» (1927) του Α.Λεοντή, «Το Σκουλήκι» του Χρ. Γάιου, «Η φυγή» (1935) του Θ. Νικολούδη, «Δύο Τζάκια» (1938), «Τραγούδι της Δουλειάς» (1938) της Σ.Λαμπάκη (Βασιλείου Α., 2005: 398).

### 1.2.7 Η ίδρυση νέων θεατρικών σκηνών

Πέραν από τους θιάσους πρόζας που εμφανίζονται αυτή την περίοδο και παρουσιάζουν κλασικά έργα από το ελληνικό και ξένο ρεπερτόριο τα οποία δεν φαίνεται να έχουν ιδιαίτερη απήχηση στο αστικό κοινό, πραγματοποιείται μια σοβαρή προσπάθεια για ανανέωση της εγχώριας σκηνικής παρουσίας. Σε μια εποχή που η Ελλάδα έχει να επιδείξει σπουδαίους δημιουργούς σε όλους τους τομείς που αφορούν στη θεατρική παραγωγή (συγγραφείς, σκηνοθέτες και σκηνογράφους) οι οποίοι για πρώτη φορά στα ελληνικά δεδομένα αντιμετωπίζονται ως φορείς ύψιστης σημασίας για τη σκηνική τέχνη, ιδρύονται νέα θεατρικά σχήματα και σκηνές όπως για παράδειγμα το Θέατρο Τέχνης του Σπύρου Μελά, το Λαϊκό Θέατρο του Βασίλη Ρώτα, η Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου του Φώτου Πολίτη και η Λαϊκή Σκηνή του Κάρολου Κουν. Κατ' αυτό τον τρόπο γίνεται μια συλλογική προσπάθεια από θεατρικούς συγγραφείς (Μελάς, Σικελιανός, Ρώτας), σπουδαίους σκηνοθέτες (Πολίτης, Ροντήρης, Κουν), ζωγράφους και σκηνογράφους (Φωκάς, Κλώνης, Τσαρούχης, Κόντογλου), η οποία έχει σαφή στόχο την υλοποίηση ενός οράματος, βασισμένου τόσο στο ξένο ρεπερτόριο, όσο και στην ελληνική



κουλτούρα και παράδοση, με ιδιαίτερη έμφαση σε μια πιο ώριμη οπτική του *αρχαίου δράματος* (Γραμματάς, 2002: 170-174).



**Εικόνα 1.11:** Οι σκηνοθέτες Φ. Πολίτης, Δ. Κουν, Δ. Ροντήρης. ([www.rizospastis.gr/story.do?id=6596208&publDate=15/12/2011](http://www.rizospastis.gr/story.do?id=6596208&publDate=15/12/2011))

Όπως προκύπτει από την ιστορική μας αναδρομή κατά την περίοδο 1922- 1940, είναι εμφανές ότι η νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα χαρακτηρίζεται από ένα βασικό δίπολο. Διότι, μπορεί κατά τη διάρκεια αυτών των δυο δεκαετιών να παρατηρείται μια ανεπάρκεια και μια στασιμότητα όσον αφορά στη θεατρική παραγωγή, από την άλλη όμως το ελληνικό θέατρο έρχεται για πρώτη φορά σε επαφή με τις σύγχρονες τάσεις και το παγκόσμιο κλασικό ρεπερτόριο. Επιπλέον, σπουδαίοι καλλιτέχνες οι οποίοι διακρίνονται σε όλους τους τομείς της θεατρικής δημιουργίας, παρουσιάζουν στο αθηναϊκό κοινό το θεατρικό μοντερνισμό και τη σκηνική πρωτοπορία, εξασφαλίζοντας έτσι τις απαραίτητες συνθήκες για ποιοτική αναβάθμιση της εγχώριας θεατρικής πραγματικότητας (Γραμματάς, 2002: 173-174).

### 1.3 1940-1944: Το θέατρο της κατοχής και της αντίστασης

Η κήρυξη του ελληνοϊταλικού πολέμου το 1940 και η γερμανική εισβολή στα ελληνικά εδάφη, έχει ως αποτέλεσμα τη συσπείρωση των αντιφασιστικών δυνάμεων με σκοπό την αντίσταση του ελληνικού λαού μέσα από ένα κλίμα επαναστατικού ενθουσιασμού. Συνεπώς, αναπτύσσεται μια θεατρική παραγωγή η οποία έχει αντιστασιακό χαρακτήρα. Την ίδια στιγμή, οι αρχές κατοχής προσπαθούν να υπονομεύσουν και να εμποδίσουν με διάφορους τρόπους την καλλιτεχνική δραστηριότητα. Ασκούν λογοκρισία στους συγγραφείς και φυλακίζουν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης ηθοποιούς που πρωταγωνιστούν σε έργα με επαναστατική διάθεση. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις οι ηθοποιοί Αιμίλιος Βεάκης, Αλέκα Παϊζη, Πέλος Κατσέλης, Ασπασία Παπαθανασίου, Ολυμπία Παπαδούκα κ.ά., οι οποίοι διώκονται λόγω της αντιστασιακής τους δράσης (Παπαδούκα, 2001).

Παρ' όλες τις αντιξοότητες και τις δυσκολίες οι θίασοι της εποχής προβάλλουν αντίσταση, αφενός με την άρνησή τους να ανεβάσουν γερμανικά ή ιταλικά έργα και αφετέρου με την επιμονή τους να παρουσιάζουν έργα τα οποία, αν και απαγορευμένα από τις αρχές, κατορθώνουν να φτάσουν στις θεατρικές σκηνές με τη βοήθεια κάποιων τρικ, όπως αλλαγή στους αρχικούς τίτλους, στα ονόματα και στην εθνική προέλευση των συγγραφέων τους. Ο Κάρολος Κουν για παράδειγμα, μεταφέρει κατά την περίοδο της κατοχής το Θέατρο Τέχνης σε ένα υπόγειο δωμάτιο του θεάτρου «Αλίκη», όπου πραγματοποιούνται πρόβες σε έργα που κρίνονται ακατάλληλα από τη λογοκρισία. Εκτός από το Θέατρο Τέχνης, το «Στούντιο» του Γιώργου Σεβαστίκογλου και το «Θεατρικό Εργαστήρι» του Βασίλη Ρώτα, ανεβάζουν παραστάσεις εμπνευσμένες από τον αγώνα της αριστεράς (Διζέλος, 1962: 449-460).



**Εικόνα 1.12:** "Λευτεριά" του Μ.Ροδά, Εθνικό Θέατρο (1944), ([www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=233](http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=233))

Μα και ακόμη μετά την απελευθέρωση το 1944, τα έργα της εγχώριας σκηνης κινούνται γύρω από τους θεματικούς άξονες της Κατοχής και της Αντίστασης. Αξιοσημείωτο γεγονός η ίδρυση ενός νέου θεατρικού σχήματος, του Θεάτρου του Λαού της Αθήνας από το Γιώργο Σεβαστίκογλου. Με βασικό θίασο τους ηθοποιούς Ασπασία Παπαθανασίου, Αλέξη Δαμιανό και Αλέκα Παϊζή, το Θέατρο του Λαού κάνει το ντεπούτο του με το έργο του Γ. Λυδάκη «'41-'44» στο θέατρο Παπαϊωάννου. Το έργο παρουσιάζεται και σε επαρχιακές πόλεις της βόρειας Ελλάδας με σκοπό να οπλίσει με θάρρος και αποφασιστικότητα τον κόσμο της επαρχίας. Το ίδιο συμβαίνει και με άλλα έργα όπως «Η Αθήνα στ' άρματα» του Γιάννη Ρίτσου και το επιθεωρησιακό έργο «Αθήνα – Κοζάνη» του Α. Γιαλαμά, τα οποία περιοδεύουν σε Κοζάνη, Βόλο και Λάρισα (Γεωργοπούλου, 1999: 315-317).

Παρόλα τα δεινά και τις κακουχίες στα οποία υπόκεινται οι Έλληνες κατά την περίοδο της γερμανικής κατοχής, το 1943 ιδρύεται το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος με καλλιτεχνικό διευθυντή το Λ. Κουκούλα. Αν και τα έργα που παρουσιάζει το Κρατικό Θέατρο τα πρώτα χρόνια λειτουργίας του δεν φαίνεται να έχουν έντονο πατριωτικό στοιχείο ή να κινούνται γύρω από το θεματικό άξονα Κατοχή-Αντίσταση, εντούτοις συγκινούν το κοινό με τις απλές αναφορές τους στα ήθη, τα έθιμα, τη ζωή στην ύπαιθρο, την ελληνική παράδοση και ιστορία. Σε αυτά συγκαταλέγονται το έργο «Τρισεύγενη» του Κωστή Παλαμά και τα έργα «Βαβυλωνία» και «Η θυσία του Αβραάμ». Την ίδια στιγμή, η *επιθεώρηση* ακμάζει αφού ως είδος προσφέρεται για να υπηρετήσει τον αντιστασιακό αγώνα συσπειρώνοντας και εμψυχώνοντας το κοινό. Από αυτό το είδος, λαμπρή υποδοχή από το κοινό λαμβάνουν τα έργα «Μπράβο κολονέλο» (1940) των Αλέκου Σακελάριου και Δ. Ευαγγελίδη, «Μάρε Νόστρουμ» και «Κόβε Ρόδα» (1940-41) του Χρ. Χαιρόπουλου και «Πολεμική Αθήνα» (1941) των Χρ. Γιαννακόπουλου και Μ. Τραϊφόρου.



Εικόνα 1.13: Βασίλης Ρώτας (Διαθέσιμη στο <http://www.rizospastis.gr/getImage.do?size=medium&id=195081&format=.jpg>)

Η σημαντικότερη όμως παράμετρος του ελληνικού θεάτρου κατά την περίοδο της κατοχής είναι μια ιδιάζουσα μορφή στρατευμένου θεάτρου η οποία αναπτύσσεται με ξεκάθαρο στόχο να συσπειρώσει τις αντιφασιστικές δυνάμεις ενισχύοντας το αντιστασιακό τους φρόνημα. Πρόκειται για το «θέατρο στο βουνό» (Ραβάνης, 1976: 21-30). Πνευματικοί άνθρωποι από το χώρο της αριστεράς μαζί με την ηγεσία της ΠΕΑΕΑ, προτείνουν το 1944 στο Βασίλη Ρώτα να ιδρύσει θίασο στη Θεσσαλία με σκοπό την εμψύχωση των αγωνιστών στα βουνά της Ελλάδας (Ρώτας 1981). Εκτός από το θίασο του Βασίλη Ρώτα, ο Γ. Κοτζιούλας ιδρύει τη «Λαϊκή Σκηνή», η οποία περιοδεύει στα χωριά της Ηπείρου (Γραμματάς, 2002: 187-189). Κατ' αυτόν τον τρόπο, δημιουργούνται «πολεμικοί θίασοι» οι οποίοι απαρτίζονται από επαγγελματίες (θίασος Β. Ρώτα) ή ερασιτέχνες ηθοποιούς (θίασος Γ. Κοτζιούλα) που περιοδεύουν σε χωριά και πόλεις της Θεσσαλίας, ειδικά για να παρουσιάσουν έργα εθνικού περιεχομένου. Οι παραστάσεις του Β. Ρώτα παρουσιάζονται και στους κατοίκους των χωριών και οι θεατές πληρώνουν εισιτήριο σε

είδος (τρόφιμα, είδη ένδυσης, εξοπλισμό), ενισχύοντας έτσι τους αγωνιστές. Λόγω των αντίξωων συνθηκών υπό τις οποίες ανεβάζονται τα συγκεκριμένα έργα (πρόχειρα μέσα, παρουσιάσεις σε αυλές σχολείων) δεν θεωρούνται δείγματα υψηλής αισθητικής ή καλλιτεχνικής και ποιοτικής αρτιότητας. Γι' αυτό το λόγο οι ιστορικοί και οι μελετητές του θεάτρου, εστιάζουν στην ιδιαιτερότητα της αποστολής τους και στους στόχους που επιτυγχάνονται με το ανέβασμά τους, εκεί όπου αποδίδεται και η πραγματική τους αξία (Myrziades, 1977: 102-107).

Αξιοσημείωτη κρίνεται και η μεταγενέστερη προσπάθεια των εξόριστων αριστερών καλλιτεχνών του θεάτρου, οι οποίοι κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου βρίσκονται κλεισμένοι σε στρατόπεδα συγκέντρωσης. Στον Αη Στρατή, ο Γιάννης Ρίτσος, ο Μάνος Κατράκης και άλλοι πνευματικοί άνθρωποι, ανεβάζουν τους «Πέρσες» του Αισχύλου, τον «Ταρτούφο» του Μολιέρου και τον «Οθέλλο» του Σαίξπηρ, ενώ ταυτόχρονα στο στρατόπεδο γυναικών στο Τρίκερι, οι ηθοποιοί Αλέκα Παΐζη και Ρ. Ιμβριώτη δραματοποιούν την «Αντιγόνη» του Σοφοκλή, τον «Φωτεινό» του Βαλαωρίτη και τον «Προμηθέα Δεσμώτη» του Αισχύλου (Γεωργοπούλου, 1999: 322-323).



## 1.4 1945-1956: Μια προσπάθεια για διαφύλαξη της εθνικής συνείδησης. Η μεταπολεμική ηθογραφία

Με τον όρο *μεταπολεμική περίοδος* αναφερόμαστε στην περίοδο που έπεται της γερμανικής κατοχής και εν μέρει συμπίπτει χρονικά με την περίοδο του εμφυλίου πολέμου στην Ελλάδα, ο οποίος τελειώνει το 1949. Η καλλιτεχνική παραγωγή της *μεταπολεμικής περιόδου* θέτει ως βασικό στόχο και αίτημα την αναζήτηση εθνικής ταυτότητας και την εύρεση της κοινωνικής φυσιογνωμίας του ελληνικού κράτους, έτσι όπως εκφράζεται κυρίως από λογοτέχνες και θεατρικούς συγγραφείς αριστερών ιδεολογικών πεποιθήσεων, οι οποίοι φέρουν την απογοήτευση από τη δυσάρεστη έκβαση που έχει ο εμφύλιος για την Αριστερά.

Η νεότερη ελληνική ιστορία και η *μεσοπολεμική ηθογραφία* αποτελούν τους βασικούς πυλώνες έμπνευσης και τα σταθερά σημεία αναφοράς για τους συγγραφείς του *μεταπολεμικού θεάτρου*. Με διευρυμένη θεματολογία και υλικό αντλούμενο από τα πρόσφατα πολιτικά γεγονότα όπως ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος και ο εμφύλιος σε συνδυασμό με την αποστροφή σε οτιδήποτε μη ελληνικό, οι θεατρικοί δραματουργοί προσπαθούν να τονώσουν το πεσμένο ηθικό του Έλληνα με έργα που έχουν κοινά χαρακτηριστικά ως προς τη θεματολογία και την ιδεολογία, αφού τοποθετούνται στον αγροτικό χώρο και απεικονίζουν την επαρχιακή ζωή. Με αρχές και αξίες βασισμένες στην παράδοση, τα ήθη, τα έθιμα, το λαϊκό πολιτισμό, τις έννοιες της πατρίδας και της οικογένειας, οι ήρωες των έργων αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα της ελληνικής επαρχίας και δρουν ανάλογα με το ιδεολογικό και κοινωνικό τους υπόβαθρο (Πετράκης Γ., 2001: 359).

Τα έργα αυτά προβάλλουν το αγωνιστικό πρότυπο, έχουν πατριωτικό χαρακτήρα και προσπαθούν να εγείρουν τον κοινωνικό προβληματισμό μέσα από «[...] το ρεαλισμό στην περιγραφή των δραματικών καταστάσεων, τη συναισθηματική φόρτιση της δράσης, την ιδεολογική αντιπαλότητα στη σύγκρουση, την πικρή ενατένιση του παρελθόντος αλλά και την αισιόδοξη αντιμετώπιση του παρόντος και τις προοπτικές για το μέλλον» (Γραμματάς, 2002 : 191). Στη συγκεκριμένη κατηγορία εμπίπτουν τα έργα «Κωνσταντίνος Παλαιολόγος» και «Καποδίστριας» του Νίκου Καζαντζάκη (Bien, 1977: 141-173), «Ο θάνατος του Διγενή» του Άγγελου Σικελιανού, «Θεοφανώ» του Άγγελου Τερζάκη, «Αντάρα στ' Ανάπλι» και «Το τίμημα της Λευτεριάς» του Γιώργου Θεοδοκά, «Τα ελληνικά νιάτα» του Βασίλη Ρώτα, «Το καλοκαίρι θα θερίσουμε» του Αλέξη Δαμιανού, «Νυφιάτικο Τραγούδι» του Νίκου Περγιάλη και «Το κορίτσι του λιμανιού» του Δημήτρη Μπόγρη.

Η *ηθογραφική δραματουργία* συνεχίζει να υφίσταται και κατά τη *μεταπολεμική περίοδο*. Μάλιστα, θα μπορούσαμε κάλλιστα να αποφανθούμε ότι μέσω αυτής γίνεται και ομαλότερα η μετάβαση από τη *μεσοπολεμική* στη *μεταπολεμική δραματουργία*. Όπως έχουμε ήδη αναφέρει τα έργα της *μεταπολεμικής δραματουργίας* στοχεύουν στον προσδιορισμό του εθνικού χαρακτήρα με μια στροφή «προς τα έσω», αποκλείοντας οτιδήποτε εξωτερικό ή μη γηγενές. Αυτός ο περιορισμός, με την επανειλημμένη χρήση ενός παλιομοδίτικου εσωτερικού μοντέλου βασισμένου σε ενός είδους *αυτοαναφορικότητα*, δεν θα μπορούσε παρά να θεωρηθεί ότι εγκλωβίζει τους συγγραφείς οι οποίοι αφενός επαναλαμβάνονται και αφετέρου σταματούν να κινούνται παράλληλα με τις θεατρικές εξελίξεις στην υπόλοιπη Ευρώπη και στην Αμερική. Η

όποια προσπάθεια για δανεισμό στοιχείων από θεατρικά κινήματα που επικρατούν στην Ευρώπη όπως ο γερμανικός εξπρεσιονισμός ή το ανέβασμα αυτούσιων έργων του Λουίτζι Πιραντέλο δεν βρίσκουν την ανάλογη ανταπόκριση στις ελληνικές θεατρικές αίθουσες ενώ άλλα είδη και συγγραφείς οι οποίοι ενδεχομένως έχουν τη δυνατότητα να προσφέρουν μια πνοή ανανέωσης (*Μπρεχτ και αμερικανικό θέατρο*) φαίνεται να μην λαμβάνονται υπόψη.

Η προσπάθεια για τη διαφύλαξη της εθνικής συνείδησης διαφαίνεται ακόμη πιο έντονα μέσα από τα λογοτεχνικά κείμενα της εποχής. Αξιόλογοι ποιητές (Νικηφόρος Βρεττάκος, Τάσος Λειβαδίτης, Μανώλης Αναγνωστάκης) εκπρόσωποι μιας αριστεράς κλονισμένης από το πλήγμα της ήττας του Εμφυλίου, άλλοτε μέσα από το ρεαλισμό ή το νατουραλισμό και άλλοτε μέσα από έναν μελοδραματισμό, προσπαθούν να αποδώσουν το αίσθημα της βαθιάς απογοήτευσης που αντιπροσωπεύει ολόκληρη τη γενιά της ήττας (Γραμματάς 2002: 195). Στο ίδιο κλίμα κινείται και η θεατρική παραγωγή που καταπιάνεται με το θέμα του εμφυλίου. Αξιοσημείωτο κρίνεται το γεγονός ότι τα έργα αυτά γνωρίζουν μεγάλη επιτυχία ακόμη και σε μεταγενέστερη φάση από αυτήν που εξετάζουμε («Η Νίκη» της Λούλας Αναγνωστάκη, «Βίβα Ασπασία» του Ιάκωβου Καμπανέλη, «Η Εξορία» του Παύλου Μάτεσι, «Το Ξύπνημα» του Κώστα Κοτζιά, «Το τραγούδι του νεκρού αδελφού» του Μ.Θεοδωράκη).



**Εικόνα 1.14:** «Φουσκοθαλασσιές» του Δ. Μπόγρη σε σκηνοθεσία Κωστή Μιχαηλίδη. Εθνικό Θέατρο (1954). (Πηγή: Εθνικό Θέατρο) (<http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=564>)

## 1.5 1956-1964: Κατάκτηση της ελληνικότητας. Η περίοδος του μικροαστικού θεάτρου

Η επόμενη περίοδος οριοθετείται θεατρικά από το 1956 μέχρι και το 1964 με απαρχή τις 26 Ιανουαρίου του 1956 όταν ιδρύεται η Β' Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Παρόλο που η Β' Σκηνή εγκαινιάζεται με την παρουσίαση του έργου «Η έβδομη μέρα της δημιουργίας» του Ι. Καμπανέλλη, εναρκτήριο έργο της συγκεκριμένης περιόδου θεωρείται «Η Αυλή των Θαυμάτων» του ίδιου συγγραφέα που ανεβαίνει από το Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν το 1957. Το έργο αποτελεί ορόσημο όχι μόνο για την περίοδο που εξετάζουμε, αλλά για ολόκληρη τη μεταπολεμική δραματουργία (Γραμματάς, 2002: 197-198).



**Εικόνα 1.15:** «Λυσιστράτη» στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Α. Σολομού (1957) (Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Διαθέσιμη στο <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=773#photos>)



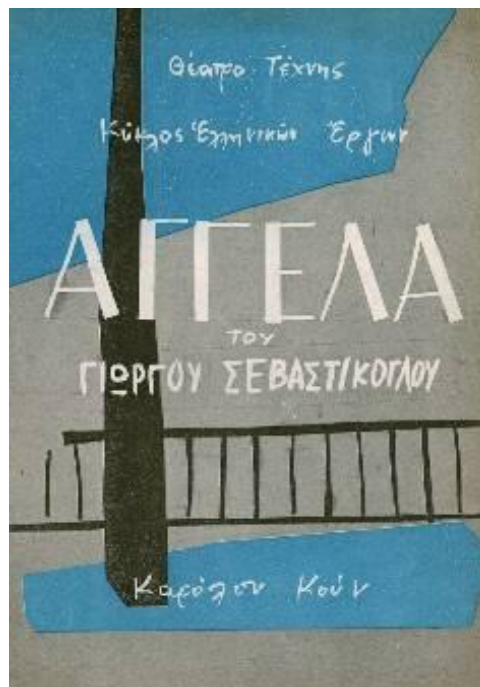
**Εικόνα 1.16:** «Η Αυλή των θαυμάτων» του Ιάκωβου Καμπανέλλη σε σκηνοθεσία Κ. Κουν.Θέατρο Τέχνης (1957) (Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Διαθέσιμη στο: [http://www.kambanellis.gr/?page\\_id=608](http://www.kambanellis.gr/?page_id=608)).

Το κοινωνικό δράμα που μεσουρανά κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα και το ηθογραφικό είδος που επικρατεί τόσο κατά τη μεσοπολεμική όσο και κατά την πρώτη μεταπολεμική περίοδο, προεκτείνονται δανείζοντας από κοινού τα χαρακτηριστικά τους σε ένα νέο είδος, τη νεοηθογραφία. Το νέο αυτό είδος, είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τις κοινωνικοπολιτικές ανακατατάξεις που έπονται της μετεμφυλιακής περιόδου. Άλλωστε, δεν είναι καθόλου τυχαίο που θεατρικά η περίοδος ονομάζεται *περίοδος του μικροαστικού θεάτρου*.

Ο μικροαστός, που αποτελεί τον αντιπροσωπευτικότερο ήρωα του μεταπολεμικού θεάτρου, ηθικά και ψυχικά καταβεβλημένος από το ψυχροπολεμικό κλίμα που επικρατεί και ενώ έχει καταφέρει να επιβιώσει από τις κακουχίες της κατοχής και του εμφυλίου, αναγκάζεται να

εγκαταλείπει τη ζωή στην επαρχία και μετακομίζει στην πρωτεύουσα σε μια εκ νέου προσπάθεια να αφήσει πίσω του τα δεινά που έχει επισωρεύει ο εμφύλιος και πτώση της Αριστεράς. Ως εκ τούτου, όσον αφορά το θεατρικό δραματουργικό χώρο, παρατηρούμε μια μετακίνηση από την ύπαιθρο στον αστικό χώρο και την παράλληλη τοποθέτηση του θεατρικού δράματος σε φτωχογειτονιές της πρωτεύουσας και λαϊκά προάστια. Η πολυκατοικία, όπως παρατηρείται σε έργα της *νεοθηθογραφίας* («Η αυλή των θαυμάτων» του Ιάκωβου Καμπανέλλη και «Αγγέλα» του Γιώργου Σεβαστίκογλου) αποτελεί τη σύγχρονη οικιστική πραγματικότητα (Γραμματάς, 2002: 200-201).

Τα έργα αυτού του είδους έχουν πολλά κοινά στοιχεία όπως αληθοφάνεια στην πλοκή και έντονο καθημερινό λόγο με στιχομυθίες που πλησιάζουν τον προφορικό διάλογο. Οι μικροαστοί ήρωες των έργων δρουν κατά φυσικό τρόπο σε ένα περιβάλλον που αποτελεί μια απλουστευτική και επιφανειακή απεικόνιση της πραγματικότητας, στοιχείο που παρατηρείται έντονα στο έργο «Το διπλανό κρεβάτι» του Μανώλη Κορρέ. Πρόκειται για έργα με συναισθηματικά φορτισμένη γλώσσα και έντονο το στοιχείο της δραματικής σύγκρουσης. Οι λέξεις και τα αντικείμενα χρησιμοποιούνται πολλές φορές με έναν συμβολιστικό τρόπο και οι αλληγορικές αναγωγές είναι εμφανείς στον άξονα του χωροχρόνου. Ο απογοητευμένος αριστερός και ο άσημος επαρχιώτης που μετακομίζει στην πόλη φαίνεται να τρέφεται από το παρελθόν του εναποθέτοντας τις ελπίδες του για καλύτερες συνθήκες διαβίωσης στο μέλλον. Κατ' αυτό τον τρόπο, ο άξονας του χρόνου επεκτείνεται στο παρελθόν και στο μέλλον με το παρόν να μοιάζει κάπως αχρονικό (Πετράκης Π., 2001: 324-326).



Εικόνα 1.16: Πρόγραμμα της Παράστασης «Αγγέλα» του Σεβαστίκογλου σε σκην. Κ. Κουν. Θέατρο Τέχνης (Διαθέσιμο στο <http://ropewalker.pblogs.gr/2008/09/karolos-koun.html>)

Αν και δεν είναι λίγες οι φορές που οι συγγραφείς του συγκεκριμένου είδους βρίσκονται αντιμέτωποι με την κατηγορία ότι προβαίνουν σε μια επιφανειακή και σχεδόν απλοϊκή καταγραφή της πραγματικότητας και μέσω ενός λανθάνοντος *μελοδραματισμού* δημιουργούν τύπους, και όχι ολοκληρωμένους χαρακτήρες, που διακρίνονται από μοιρολατρική συμπεριφορά, αφελή σκέψη και εντελώς επιφανειακή επαναστατικότητα, ωστόσο τα έργα αυτά φαίνεται να έχουν τεράστια απήχηση στο κοινό που ταυτίζεται με τον μικροαστό ήρωα μιας και μέσα από την ιστορία του εντοπίζει χαρακτηριστικά της δικής του προσωπικότητας. Τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της *νεοθηθογραφίας* είναι ο «Οίκος ευγηρίας» και «Το νυφικό κρεβάτι» του Μανώλη Κορρέ, «Το τρομπόνι» και «Εσωτερικά είδησεις» του Μάριου Ποντίκα, το «Μικροαστικό Δίκαιο» του Παύλου Μάτεσι, «Κομμάτια και Θρύψαλλα» του Γιώργου



Σκούρτη, «Το ενυδρείο» και «Οι φίλοι» του Κώστα Μουρσελά, «Χρωματιστές γυναίκες» και «Πασχαλινά Παιχνίδια» του Βασίλη Ζιώγα, «Η πρόβα» του Γιώργου Αρμένη, «Το πανηγύρι» και «Η βέρα» του Δημήτρη Κεχαΐδη και «Δάφνες και Πικροδάφνες» των Δημήτρη Κεχαΐδη και Ελένης Χαβιαρά (Κωνσταντινίδης Σ., 2011: 102-104).



**Εικόνα 1.17:** Κεχαΐδης- Χαβιαρά(Πηγή: «Το Βήμα». Διαθέσιμο στο: <http://www.tovima.gr/relatedarticles/article/?aid=120379>)

## 1.6 1964-1974: Μια «υπέρβαση» της ελληνικότητας. Οι επιδράσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου του παραλόγου στην Ελλάδα

Η περίοδος από το 1964-1974 κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική αφού για πρώτη φορά το νεοελληνικό θέατρο κατορθώνει να ξεπεράσει την εσωστρέφειά του και τις παγιωμένες μορφές θεατρικής έκφρασης του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα (ιστορικό και πατριωτικό δράμα, ηθογραφία, νεοηθογραφία) και να κινηθεί παράλληλα με τις ευρωπαϊκές θεατρικές εξελίξεις, οι οποίες δίνουν μια ανάσα ανανέωσης στο ήδη βαλτωμένο και πολλές φορές ξεπερασμένο θεατρικό τοπίο. Στην ελληνική θεατρική σκηνή κάνουν την εμφάνισή τους και κάποιοι νέοι συγγραφείς όπως η Λούλα Αναγνωστάκη με το έργο «Η πόλη» (1964) και ο Στράτος Καρράς, οι οποίοι είναι φανερά επηρεασμένοι από το θέατρο του παραλόγου, το οποίο αποτελεί και το επικρατέστερο είδος στις αντίστοιχες ευρωπαϊκές σκηνές για κάτι περισσότερο από μια δεκαετία (Σιβετιδίου, 1988: 14-22).



**Εικόνα 1.18:** «Η συναναστροφή» της Λούλας Αναγνωστάκη σε σκηνοθεσία Ευγ. Τριβιζά. Εθνικό Θέατρο (1967). (Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Διαθέσιμο στο: <http://www.nt-archive.gr/playMaterial.aspx?playID=172#photos>)

Η επιβολή της δικτατορίας στην Ελλάδα το 1967 καθώς και η έντονη λογοκρισία με την ταυτόχρονη καταπάτηση βασικών δημοκρατικών αρχών και δικαιωμάτων όπως η ελευθερία έκφρασης και λόγου, καθιστούν ολοένα και πιο επιτακτική την ανάγκη για εύρεση ενός νέου είδους θεατρικής γραφής το οποίο να βασίζεται στον *συμβολισμό*, την αλληγορία και τον αινιγματικό λόγο και ταυτόχρονα να αποτελεί ένα είδος πολιτικής αντίστασης απέναντι στην επιβολή της δικτατορίας. Σε αυτό το σημείο το ελληνικό θέατρο κάνει το μεγάλο βήμα να κινηθεί στα χνάρια του *ευρωπαϊκού θεάτρου του παραλόγου* και να ακολουθήσει τον μοντερνισμό ως κίνημα, ξεπερνώντας τυχόν εμμονές στο γηγενές στοιχείο οι οποίες κατά το παρελθόν έχουν επανειλημμένα οδηγήσει σε πνευματική στενότητα και καλλιτεχνικά αδιέξοδα.

Οι Έλληνες συγγραφείς-εκπρόσωποι του *θεάτρου του παραλόγου* προσπαθούν να εκφράσουν άλλοτε την δυσαρέσκειά τους για την καταπίεση και τη στέρηση της ελευθερίας, όπως διαφαίνεται στο έργο «Αντόνιο ή Το μήνυμα» της Λούλας Αναγνωστάκη και στο «Επικίνδυνο Φορτίο» του Κώστα Μουρσελά, και άλλοτε την ιδεολογική αστάθεια και την παράλληλη προσδοκία των περιθωριοποιημένων και εξαθλιωμένων ομάδων του πληθυσμού, έτσι όπως προβάλλεται μέσα από τα έργα «Οι μουσικοί» και «Ο απεργοσπάστης» του Γιώργου Σκούρτη, «Οι θεατές» του Μάριου Ποντίκα, και «Ο φονιάς» και «Ο Φώντας» του Μήτσου Ευθυμιάδη (Γραμματάς, 2002: 204-207).

Μέσα από το είδος του *θεάτρου του παραλόγου* παρουσιάζεται η εικόνα του νεοέλληνα περιθωριακού και εξαθλιωμένου που στην ουσία αποτελεί την προέκταση, ή καλύτερα, την τραγική κατάληξη του βασανισμένου μικροαστού ο οποίος έχει πέσει θύμα του ταξικού και παράλληλα του ιδεολογικού πολέμου. Ως εκ τούτου, ο συγκεκριμένος τύπος ήρωα λειτουργεί μηδενιστικά, αρνείται να ενταχθεί στο υπάρχον σύστημα και αντιτίθεται ολοκληρωτικά στις ήδη υπάρχουσες αρχές και αξίες επιλέγοντας κατά συνείδηση έναν καθαρά αντικοφορμιστικό τρόπο ζωής (Constantinides, 1985: 137-144).

Έργα του *θεάτρου του παραλόγου* στην Ελλάδα αποτελούν τις πρώτες επιλογές στο ρεπερτόριο σημαντικών θεατρικών σκηνών της εποχής όπως είναι το Θέατρο Τέχνης, το Ελεύθερο Θέατρο και το Θεατρικό Εργαστήρι Αμικάλ Θεσσαλονίκης.



## 1.7 1974-2000: Το θέατρο μετά το μοντερνισμό. Μια «αποδόμηση» της ήδη υπάρχουσας δραματουργίας

Μετά τη δεκαετία 1964-1974 και την επικράτηση του κινήματος του *μοντερνισμού* στα θεατρικά δρώμενα μέσα από ένα σύνολο αλλαγών υφολογικού και ειδολογικού τύπου που επιφέρει το *θέατρο του παραλόγου*, μετακινούμαστε στην επόμενη περίοδο που κοινωνικά και ιστορικά συμπίπτει με την κατάλυση της δικτατορίας του '67 και την επάνοδο του πολιτεύματος της δημοκρατίας στην Ελλάδα. Οι καλλιτεχνικές επιδράσεις από τον ευρωπαϊκό χώρο κρίνονται όλο και πιο έντονες με το πέρασμα από το *μοντερνισμό* στο θέατρο σε ένα θέατρο μεταμοντέρνων τάσεων, το οποίο συνενώνει το παραδοσιακό στοιχείο έτσι όπως ενυπάρχει σε προγενέστερα θεατρικά είδη όπως η *αρχαία ελληνική τραγωδία*, η *νεοθηγογραφία* και η ελληνική εκδοχή του *θέατρου του παραλόγου* με τα μοντέρνα ξενόφερτα πρότυπα δραματικού λόγου.

Αυτό το πάντρεμα, συμβάλλει στη δημιουργία ενός νέου πεδίου για το ελληνικό θέατρο, συντελώντας κατ' επέκταση στο να αποφευχθούν τα καλλιτεχνικά αδιέξοδα με τις πνευματικές αγκυλώσεις που αυτά επέφεραν στη θεατρική παραγωγή της *μεσοπολεμικής* και *μεταπολεμικής* περιόδου. Ως εκ τούτου, θεατρικοί συγγραφείς που έχουν κάνει την εμφάνισή τους κατά την προηγούμενη περίοδο, στέκονται με μια διάθεση κριτικής, αναθεώρησης και πολλές φορές αποδόμησης απέναντι στο ίδιο τους το έργο, επιτυγχάνοντας να προσδώσουν μια σύγχρονη, επίκαιρη χροιά σε έργα που ανταποκρίνονται πλήρως στη μοντέρνα ελληνική πραγματικότητα. Κατ' αυτό τον τρόπο, δημιουργούνται νέοι διάυλοι επικοινωνίας με ένα κοινό που, όπως όλα δείχνουν, είναι σε θέση να αφομοιώσει τις σύγχρονες μεταμοντέρνες τάσεις οι οποίες έχουν χαρακτήρα καθολικό και διαχρονικό, χωρίς βέβαια να ακυρώνονται ή να αγνοούνται τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά στην εγχώρια θεατρική παραγωγή.



**Εικόνα 1.19:** «Ιφιγένεια εν Ταύροις» του Ευριπίδη σε σκην. Σπύρου Ευαγγελάτου, Εθνικό Θέατρο (1976) (Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Διαθέσιμο στο: <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=206>)

Παρόλο που το μεταμοντέρνο θέατρο δεν έχει τόσο ευδιάκριτα χαρακτηριστικά σε σχέση με την θεατρική παραγωγή της μεταπολεμικής περιόδου και το θέατρο του παραλόγου, θα μπορούσαμε - με μεγάλη προσοχή και μετά από ενδελεχή μελέτη- να ισχυριστούμε πως είναι εμφανής μια προσπάθεια για ενός είδους «αποδόμηση» της ήδη υπάρχουσας θεατρικής δραματουργίας και ειδικότερα των αρχαιοελληνικών κειμένων και μύθων, με σαφή στόχο μια σύγχρονη προσέγγιση υπό διαφορετικά πρίσματα τα οποία αποβλέπουν αφενός στην έκφραση μιας υποκειμενικής αντίληψης του νέου δημιουργού-διασκευαστή για το έργο και αφετέρου στην ικανοποίηση των επαναπροσδιοριζόμενων αιτημάτων του κοινού βάσει της νέας πραγματικότητας.

Ο στόχος αυτός κατακτάται με συγκεκριμένες τεχνικές στο μεταμοντέρνο θέατρο. Πιο συγκεκριμένα, παρατηρείται στροφή στον αφηγηματικό λόγο η οποία αντικαθιστά άλλοτε τη δραματική πλοκή και άλλοτε την παρουσία συγκεκριμένων προσώπων-χαρακτήρων στα έργα. Δεν είναι λίγες όμως οι φορές που παρατηρείται ακριβώς το αντίθετο, δηλαδή ένας πολλαπλασιασμός του ρόλου του δρώντος υποκειμένου με την εμφάνιση πολλαπλών προσώπων που συνήθως χρησιμοποιούν τον αφηγηματικό λόγο για να λειτουργήσουν ως οι διαφορετικές πτυχές-εκφάνσεις του ίδιου χαρακτήρα. Συνεπώς, ο ήρωας στο μεταμοντέρνο θέατρο, δεν χαρακτηρίζεται από την τυπική-γραμμική συμπεριφορά, έτσι όπως συμβαίνει με το μικροαστό ήρωα του μεταπολεμικού θεάτρου, ή αντίστοιχα με τον περιθωριοποιημένο ήρωα του θεάτρου του παραλόγου. Κλασσικά παραδείγματα όλων των προηγούμενων χαρακτηριστικών είναι τα έργα «Μια συνάντηση κάπου αλλού» του Ιάκωβου Καμπανέλη, «Άννα είπα» του Π. Μεντή και «Ο ουρανός κατακόκκινος» της Λούλας Αναγνωστάκη. Στα έργα αυτά εντοπίζουμε και τις επιδράσεις από συγγραφείς του μεταμοντέρνου θεάτρου στην Ευρώπη όπως ο Μίλερ και ο Στράους (Πατσαλίδης 1995: 136).



Εικόνα 1.20: «Ιων» του Ευριπίδη σε σκηνοθεσία Γ. Θεοδοσιάδη, Εθνικό Θέατρο (1979) (Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Διαθέσιμο στο: <http://www.nt-archiv.gr/playDetails.aspx?playID=848>

Οι παρεμβάσεις που γίνονται κυρίως σε έργα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και αρχαιοελληνικούς μύθους είναι εμφανείς τόσο στη μορφή των πρωτότυπων έργων όσο και στο περιεχόμενό τους. Τις περισσότερες φορές μάλιστα, μετατροπές και παρεμβάσεις αυτού του είδους γίνονται με ξεκάθαρο στόχο να τονιστεί η καθολική διαχρονικότητα της ύπαρξης του τραγικού ήρωα που υπηρετεί ιδανικά και αξίες οι οποίες παραμένουν αναλλοίωτες μέσα στο χρόνο. Ο σκοπός αυτός επιτυγχάνεται με τον συγκερασμό κλασικών στοιχείων της αρχαίας τραγωδίας με χαρακτηριστικά δανειζόμενα από το νεότερο δράμα. Ως παραδείγματα αυτής της

έκφρασης του *μεταμοντέρνου θεάτρου* θα μπορούσαν να αναφερθούν η ποιητική συλλογή του Γιάννη Ρίτσου «Τέταρτη διάσταση» μέσα στην οποία συναντάμε το μονόλογο «Η επιστροφή της Ιφιγένειας» (1971-72), οι μονόλογοι «Ορέστης» και «Αγαμέμνων» καθώς όπως και τα μονόπρακτα «Γράμμα στον Ορέστη», «Ο δείπνος» και «Πάροδος Θηβών» του Ιάκωβου Καμπανέλη στα οποία γίνεται αναφορά στο μύθο των Ατρείδων και των Λαβδακιδών (Γραμματάς, 2002: 212).

Μια άλλη ομάδα έργων η οποία ανήκει στο *μεταμοντέρνο θέατρο*, χρησιμοποιεί κείμενα από προηγούμενες περιόδους, τοποθετώντας ήρωες από διαφορετικά έργα και εποχές, σ' έναν *aposteriori* διάλογο. Στη συγκεκριμένη κατηγορία οι συγγραφείς δεν διστάζουν να παντρέψουν τελείως αντιθετικά στοιχεία γεγονός που γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό κυρίως σε έργα που γράφονται κατά τη δεκαετία του '90, όπως για παράδειγμα το «Καρακορούμ» (1985) (Σαμαρά, 1999: 224-231), «Το μικρό δακτυλάκι της Ολυμπιάδος» (1992), «Ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα στον καθρέφτη» της Πέπης Οικονομοπούλου (1998) (αναφορά στο «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» του Σαίξπηρ), «Οι παράξενοι λόγοι της Μαντάμ Μποβαρύ» (1992) της Κ. Μητσοτάκη (εμπνευσμένο από μυθιστόρημα του Φλομπέρ), «Προς Ελευσίνα» του Παύλου Μάτεσι (1995) (στο οποίο ο αρχαιοελληνικός κόσμος συνδέεται με το «Καθώς ψυχορραγώ» του Φώκνερ) (Γραμματάς, 2002: 213).



**Εικόνα 1.21:** Εικόνες από παραστάσεις μεταμοντέρνου θεάτρου στο Εθνικό Θέατρο (Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου).

Ένας μεγάλος αριθμός θεατρικών έργων της περιόδου αυτής, συγγράφονται από γυναίκες δημιουργούς, γεγονός που δεν αφορά μόνο στην παραγωγή θεατρικών έργων αλλά εκτείνεται και σε άλλες περιοχές γραπτού λόγου όπως στην *πεζογραφία* και την *ποίηση*. Η κατηγορία αυτή εντοπίζεται στη βιβλιογραφία ως η κατηγορία του *φεμινιστικού δράματος*. Παρόλο που θα ήταν αναμενόμενο τα έργα αυτά να περιγράφουν με έναν ιδιαίτερο τρόπο τη γυναικεία ψυχολογία σε όλες της τις εκφάνσεις, ωστόσο θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι κινούνται σε παρόμοιους δραματουργικούς άξονες με έργα συγγραφέων του αντίθετου φύλου (Πατσαλίδης, 1995: 136).

Μελετώντας ενδελεχώς το *μεταμοντέρνο θέατρο*, είναι φυσικό και επόμενο να εγείρονται ερωτήματα που αφορούν στις αιτίες ανάπτυξης του συγκεκριμένου είδους καθώς όπως και στο πρίσμα υπό το οποίο θα πρέπει να μελετηθεί και να αξιολογηθεί. Διότι, η απουσία μιας δραματουργίας που παράγει εκ νέου και κινείται ανεξάρτητα από το παρελθόν, θα μπορούσε

κάλλιστα, σε μια παράλληλη ανάγνωση, να εκληφθεί ως μια αδυναμία και ένα αδιέξοδο στο οποίο ενδεχομένως να υπεισέρχεται η σύγχρονη δραματουργία. Από την άλλη, μια μερίδα μελετητών της ιστορίας του θεάτρου, υποστηρίζει ότι πρόκειται για μια εναλλακτική πρόταση υπέρβασης της ήδη υπάρχουσας γραφής, επιβεβαιώνοντας ότι το παραδοσιακό μπορεί να διέπεται από διαχρονικότητα και το ήδη υπάρχον μπορεί να αποδειχθεί εξαιρετικά ενδιαφέρον όταν ερευνηθεί διεξοδικά υπό μια νέα οπτική η οποία μεταβάλλεται ανάλογα με τον χωροχρόνο, τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις και τα αιτήματα της εκάστοτε κοινωνίας.



**Εικόνα 1.22:** Γ.Τσαρούχης, Μ. Χατζηδάκης, Κ. Κουν, Ρ. Μάνου (Διαθέσιμη στο: <http://entertainment.in.gr/html/ent/200/ent.142200.asp>).

## Μέρος 2<sup>ο</sup> : Μια κοινωνιολογική προσέγγιση του νέο-ελληνικού θεάτρου

### 2.1 Το θέατρο ως μορφή αισθητικής επικοινωνίας

Η δημιουργία μιας παράστασης είναι κάθε φορά μια ξεχωριστή διαδικασία που ξεκινά πάντα από μηδενική βάση. Διότι το αποτέλεσμα που προσφέρεται στις θεατρικές αίθουσες αποτελεί στην ουσία την πραγμάτωση ενός οράματος που προκύπτει ως η συνισταμένη της οπτικής, της αισθητικής, της ιδεολογίας και πολλών άλλων παραγόντων που χαρακτηρίζουν τους συντελεστές της εκάστοτε παράστασης. Στην πραγματικότητα, η επιθυμία για ενσάρκωση του καλλιτεχνικού οράματος πηγάζει μέσα από τη βαθιά ανάγκη του ανθρώπου, και στη συγκεκριμένη περίπτωση του ανθρώπου-καλλιτέχνη, για επικοινωνία. Αν επιχειρούσαμε άλλωστε μια μικρή αναδρομή στην *ιστορία του παγκόσμιου θεάτρου*, θα διαπιστώναμε το συσχετισμό του σκηνικού θεάματος με την έννοια της επικοινωνίας. Το θέατρο έλκει την καταγωγή του από τις θρησκευτικές τελετουργίες των πρώτων κοινωνιών και πιο συγκεκριμένα από το *διθύραμβο*, τον ομοφωνικό ύμνο που ψέλνεται από ιερείς και πιστούς προς τιμήν του Διονύσου, του Θεού του κρασιού.

Η Φύλλις Χάρτνολ στο βιβλίο της «Ιστορία του Θεάτρου», επισημαίνει ότι το ουσιαστικό σημείο καμπής για την απαρχή του θεάτρου δεν είναι η ύπαρξη του *διθύραμβου* αυτή καθαυτή, αλλά η χρονική στιγμή κατά την οποία κρίνεται αναγκαία η επέκταση του *διθύραμβου* ως προς το περιεχόμενο ούτως ώστε να περικλύει μυθολογικές ιστορίες, κατορθώματα ηρώων και σκηνές από την καθημερινότητα (Χάρτνολ, 1980: 9-11). Βασιζόμενοι στον ισχυρισμό της Χάρτνολ, θα μπορούσαμε να αποφανθούμε ότι η διεύρυνση του *διθύραμβου* ως προς το θεματικό άξονα, σηματοδοτεί και μια ταυτόχρονη μετατόπιση στον επικοινωνιακό άξονα λόγω της αλλαγής που πραγματοποιείται στην ταυτότητα των επικοινωνιακών μας άκρων. Στην πρώτη περίπτωση, αναφερόμαστε στην ανάγκη του ανθρώπου για επικοινωνία με το θείο, ενώ στη δεύτερη στην ανάγκη του ανθρώπου για εύρεση εναλλακτικών τρόπων επικοινωνίας με το συνάνθρωπο του. Τη στιγμή που πρωτοπαρουσιάζεται η δεύτερη αυτή περίπτωση επικοινωνίας μπορούμε να κάνουμε λόγο για την απαρχή του θεάτρου.

Είναι λοιπόν σαφές ότι *θέατρο* και *επικοινωνία* είναι δυο έννοιες άμεσα συσχετιζόμενες. Δεν είναι λίγοι άλλωστε οι ερευνητές που προσπαθούν να επινοήσουν έναν ορισμό για την τέχνη χρησιμοποιώντας την έννοια της επικοινωνίας. Ο Γ. Κάρτερ για παράδειγμα, ξεκινάει το βιβλίο του «Τέχνη και επικοινωνία» με την πρόταση «Η τέχνη είναι αισθητική επικοινωνία» (Κάρτερ, 2010: 7). Από τη στιγμή που το σκηνικό θέαμα αποτελεί μια μορφή τέχνης, θα επιχειρήσουμε δια της φιλοσοφικής οδού να διερευνήσουμε εάν και κατά πόσο το θέατρο συνιστά μια μορφή αισθητικής επικοινωνίας.

Η λέξη επικοινωνία προέρχεται από τη λατινική λέξη *communicatio* που σημαίνει κοινοποίηση, χορήγηση, σύνδεση, ανταλλαγή, συναναστροφή και είναι τόσο παλιά όσο και η ανθρωπότητα.

Μια προσεχτική ματιά στα αρχαία φιλοσοφικά κείμενα θα μας επέτρεπε να διαπιστώσουμε ότι η επικοινωνία ως φιλοσοφικό πεδίο διερευνάται για πρώτη φορά στο διάλογο *Σοφιστής* του Πλάτωνα και είναι στενά συνυφασμένη με τη δίψα για κατανόηση του κόσμου, δηλαδή την επιδίωξη της γνώσης. Έχοντας κατά νου ότι από την *παλαιοευρωπαϊκή παράδοση* μέχρι και τη σύγχρονη φιλοσοφία, εξέχουσα θέση σε κάθε θεωρία της γνώσης έχει η γλώσσα (ο Wittgenstein υποστήριξε με πάθος την άποψη ότι φιλοσοφία είναι η φιλοσοφία της γλώσσας), το φαινόμενο της επικοινωνίας στον «Σοφιστή» του Πλάτωνα αναλύεται βάση δυο μεθοδολογικών προσεγγίσεων: η πρώτη, η οποία δεν θα μας απασχολήσει στο παρόν κείμενο, πραγματεύεται την έννοια της φλυαρίας και το πώς αυτή παραβαίνει τις ηθικές αρχές της φιλοσοφίας. Η δεύτερη, στην οποία και θα εστιάσουμε, «υπογραμμίζει τον θαυμασμό που εκδηλώνουμε για την πειστική ομιλία και συγκεντρώνει την προσοχή σε μια αισθητική της επικοινωνίας» (Baecker 2008: 17).

Η συγκεκριμένη άποψη θα μπορούσε να βρει εφαρμογή στην ανάλυση της διαδικασίας της θεατρικής παράστασης, όπου απαραίτητη προϋπόθεση για επικοινωνία του έργου με το κοινό είναι η πειστικότητα του ηθοποιού στο ρόλο του. Ο ηθοποιός τη στιγμή της παράστασης εκτελεί ουσιαστικά χρέη διαμεσολαβητή και οφείλει να έχει ως πρωταρχικό του μέλημα την επιτυχή μετατροπή του γραπτού λόγου σε προφορικό. Διότι, αν για οποιοδήποτε λόγο η προσπάθεια αυτή δεν «υποστασιοποιηθεί» με σωστή μετάφραση και μετατροπή του γραπτού επικοινωνιακού κώδικα σε έναν, απόλυτα κατανοητό για το θεατή, σκηνικό κώδικα, τότε η παράσταση αποτυγχάνει να μεταφέρει τα μηνύματα του συγγραφέα στο κοινό και ως εκ τούτου η διαδικασία της θεατρικής διαμεσολάβησης και επικοινωνίας κρίνεται επίσης αποτυχημένη.

Σε αυτό το σημείο είναι φυσικό και επόμενο να τίθεται το εξής ερώτημα: ποιοί παράγοντες συντελούν και τι είναι αυτό που πραγματικά συμβαίνει όταν η προσπάθεια για επικοινωνία στέφεται με επιτυχία ή με άλλα λόγια, τι είδους διαδικασία συντελείται και υπό ποιους όρους ούτως ώστε το αποτέλεσμα της διαμεσολάβησης να είναι αρκετά πειστικό; Παρόλο που διαισθητικά αντιλαμβανόμαστε ότι είναι εξαιρετικά δύσκολο να δοθεί μια ολοκληρωμένη απάντηση σε αυτό το ερώτημα, το να ερευνήσουμε ορισμένες από τις σημαντικότερες πτυχές του δεν μπορεί παρά να αποτελεί μια μεγάλη πρόκληση.

Ένας από τους σημαντικότερους κοινωνιολόγους της εποχής μας, ο Dirk Baecker, προβαίνει σε κάποια βασικά συμπεράσματα όσον αφορά την *επικοινωνία* και τη σχέση της με την *αισθητική*, των οποίων και θα επιχειρήσουμε τη συσχέτισή τους με τη θεατρική πραγματικότητα. «Με το φαινόμενο της επικοινωνίας, αυτή είναι η εντύπωσή μου, εννοούσαν πάντοτε και μια διαφορά μεταξύ του ατόμου και της μοναχικής συνείδησης του αφενός και της κοινωνίας με τις συναλλαγές της κοινωνικότητας αφετέρου, η οποία διαπιστώθηκε με ακρίβεια ήδη την αρχαιότητα, στην αντίληψη περί «αισθήσεως», την αισθητική, αλλά μόνο στη *νεωτερικότητα* εκτέθηκε συστηματικά. Η *αισθητική*, η διδασκαλία των αισθητήριων βιωμάτων και αισθημάτων του ατόμου και της μετάφρασης των βιωμάτων και αισθημάτων σε λόγο, σε γλώσσα και κοινοποίηση, ανακαλύπτει ότι ένα πράγμα είναι τα βιώματα και αισθήματα και εντελώς άλλο πράγμα είναι η μετάφρασή τους. Αυτά που ένα άτομο ακούει, βλέπει, μυρίζει, γεύεται, ψηλαφεί



και νιώθει χαρακτηρίζουν τον κόσμο των αισθητήριων εντυπώσεων. Αν όμως βάλουμε αυτό το άτομο να μιλήσει με άλλους για όσα αντιλήφθηκε, θα προκύψει κάτι εντελώς διαφορετικό. Πώς να πω, να καταγράψω ή να εικονογραφήσω αυτά που άκουσα, είδα, μύρισα, γεύθηκα, ψηλάφισα ή ένιωσα, χωρίς να βρω κατάλληλες λέξεις, εικόνες και χειρονομίες, οι οποίες δίνουν μια αίσθηση εντελώς διαφορετική από εκείνα που θα ήθελα να «εκφράσω»; Η διδασκαλία της *αισθητικής* έρχεται να βοηθήσει σε αυτό το σημείο το άτομο, θέτοντας στη διάθεσή του τη γλώσσα του ωραίου και του άσχημου, μια γλώσσα του γούστου, με την οποία το ίδιο μπορεί να κοινοποιήσει στους άλλους τι βιώνει και αισθάνεται, έχοντας υπόψη ότι η κοινοποίηση είναι κάτι διαφορετικό από τα βιώματα και τα αισθήματα» (Baecker, 2008: 19).

Κι αν έχουμε παραθέσει αυτούσιο τον ισχυρισμό του Baecker είναι επειδή θεωρούμε ότι αυτό το κομμάτι της *φιλοσοφίας της επικοινωνίας* θα μπορούσε να ξεδιαλύνει τα πράγματα όσον αφορά τον αρχικό μας προβληματισμό. Διότι για ποιόν άλλο λόγο ο άνθρωπος-καλλιτέχνης (ο συγγραφέας, ο σκηνοθέτης, ο ηθοποιός), αισθάνεται τόσο έντονα την ανάγκη να επικοινωνήσει μέσω της θεατρικής διαδικασίας, αν όχι επειδή, συνειδητά ή ασυνείδητα, διαισθάνεται ότι η γεφύρωση του χάσματος μεταξύ μοναχικής (ατομικής) συνείδησης και κοινωνίας είναι ζωτικής σημασίας γι' αυτόν; Στο θέατρο τα αισθητήρια βιώματα του ανθρώπου, έτσι όπως τα αναλύει ο Baecker, ως μια έκφραση δηλαδή της «μοναχικής συνείδησης», πρέπει να μεταφραστούν και να κοινοποιηθούν. Όπως πρώτος υποστηρίζει ο John Locke το 17<sup>ο</sup> αιώνα, οφείλουμε πρωτίστως να καταστήσουμε σαφές μέσα μας ότι όταν μιλάμε για αισθητήρια βιώματα και για την κοινοποίησή τους, εννοούμε δυο εντελώς διαφορετικά πράγματα.

Το στοίχημα της *επικοινωνίας* κατά τη διαδικασία της θεατρικής παράστασης είναι ακριβώς αυτή η μετάφραση. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι όλες οι πρακτικές θεατρικές τεχνικές και τα συστήματα που έχουν εφευρεθεί από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες όλων των εποχών (*σύστημα Στανισλάβσκι, Μέγιερχολντ κ.ά*) με σκοπό να διευκολύνουν τον ηθοποιό να δουλέψει τα εκφραστικά του μέσα κατά τη διάρκεια της εκπαίδευσής του, πραγματεύονται αυτή τη μετάφραση, τον τρόπο δηλαδή με τον οποίο ο ηθοποιός θα κατορθώσει να πείσει, «επικοινωνώντας» στο θεατή αυτό που ακριβώς αισθάνεται. Διότι, μόνο αν ο ηθοποιός γίνει αρκετά πειστικός μέσω της χρήσης των κατάλληλων εκφραστικών κωδίκων, ο θεατής θα τον συναισθανθεί κατορθώνοντας εν τέλει να ταυτιστεί με το χαρακτήρα, όπως άλλωστε είναι και το ζητούμενο αυτής της διπολικής επαφής.

Στο σημείο αυτό θα επιχειρήσουμε τη σύνδεση της έννοιας της *επικοινωνίας* με την *αισθητική*, δηλαδή της εμπειρίας που προσλαμβάνουμε μέσω των αισθήσεων. Η *αισθητική* ως πεδίο της φιλοσοφίας μελετάται για πρώτη φορά από το γερμανό φιλόσοφο Baumgarten και το έργο του «*Aesthetica acroamatica*» (1750), μέσω του οποίου επιχειρεί να διατυπώσει μια επιστημονική θεώρηση της τέχνης μέσα από τη φιλοσοφία της αισθητικής. Μερικά χρόνια αργότερα ο Kant, με το έργο του «*Κριτική της κριτικής δύναμης*» (1790) πραγματεύεται το *ωραίο* επικεντρώνοντας στη δυσκολία απόδοσης ενός ορισμού, γεγονός που συνεπάγεται την αδυναμία διατύπωσης του ορισμού της τέχνης (Κάρτερ, 2010: 9-11).

Το ενδιαφέρον είναι ότι ο Kant φαίνεται να είναι ο πρώτος που επιχειρεί τη σύνδεση αισθητικής-επικοινωνίας, αφού η θεωρία του περί «κρίσεων καλαισθησίας» είναι διατυπωμένη με τρόπο που να λαμβάνει υπόψη το πρόβλημα της κοινοποίησης της ατομικής αισθητήριας αντίληψης. Οι απόψεις του Kant αποτελούν αστείρευτη πηγή έμπνευσης ακόμη και για τους κοινωνιολόγους και τους φιλοσόφους του 20ού αιώνα. Ο Pierre Bourdieu, για παράδειγμα, στο βιβλίο του «Η διάκριση», υποστηρίζει ότι η κοινωνική μας συμπεριφορά κρίνεται από το *γούστο* το οποίο διέπει, συνειδητά ή ασυνείδητα, τον τρόπο που χρησιμοποιούμε τα εκφραστικά μας μέσα (Bourdieu, 2002: 455-458).

Ως εκ τούτου, είναι θέμα αισθητικής αν ο ηθοποιός χρησιμοποιεί τα εκφραστικά του μέσα με αρκετά πειστικό τρόπο οδηγώντας στην επιτυχία την προσπάθεια για κοινοποίηση των μηνυμάτων του έργου. Όπως αναφέρει άλλωστε και ο Baecker στο απόσπασμα που έχουμε παραθέσει πιο πάνω, «η διδασκαλία της *αισθητικής* έρχεται να βοηθήσει το άτομο, θέτοντάς του μια γλώσσα του ωραίου, μια γλώσσα του γούστου» που για τον ηθοποιό δεν είναι άλλη από τη γλώσσα των εκφραστικών του μέσων και των επικοινωνιακών κωδίκων που αναγκάζεται να αναπτύξει προκειμένου να οξύνει τη διαφορά μεταξύ της ατομικής του αισθητήριας αντίληψης και της κοινοποίησής της.

## 2.2 Η κοινωνιολογική ερμηνεία της διαδικασίας πρόσληψης της θεατρικής παράστασης και οι φορείς της αισθητικής επικοινωνίας

Με τον όρο *κοινωνιολογία της πρόσληψης*, εννοούμε τον κλάδο της θεατρολογίας που εξετάζει τους κοινωνιολογικούς παράγοντες οι οποίοι συντελούν στη διαμόρφωση της γνώμης ή της τελικής εικόνας του θεατή για τη θεατρική παράσταση. Επειδή το σκηνικό θέαμα είναι ένα σύστημα μεγάλης πολυπλοκότητας που προκύπτει ως η συνισταμένη ενός αρκετά μεγάλου αριθμού επιμέρους συνιστωσών, κρίνεται απαραίτητο να προβούμε σε μια αποδόμησή του μέσω της ανάλυσης των επιμέρους στοιχείων του.

Η σωστή απόδοση των μηνυμάτων που επιθυμεί να μεταφέρει ο συγγραφέας στο κοινό, η ορθή εκφορά του λόγου και της χρήσης των εκφραστικών μέσων από τους ηθοποιούς, η *αισθητική* ή το *γούστο* ή ενδεχομένως μια σκηνικά εμπειριστατωμένη οπτική του σκηνοθέτη για το έργο, δεν είναι οι μοναδικοί παράγοντες που συμβάλλουν, άλλοτε με συνειδητό και άλλοτε με λανθάνοντα τρόπο, στον προσδιορισμό της κρίσης των θεατών.

Τόσο ο Baumgarten όσο και ο Kant κάποια χρόνια αργότερα, κάνουν λόγο στα κείμενά τους περί *φιλοσοφίας της αισθητικής* για υποκειμενικότητα των αισθημάτων και των εντυπώσεων (Baecker, 2008: 22-23). Συνεπώς, ο κάθε θεατής προσλαμβάνει με εντελώς διαφορετικό τρόπο το προσφερόμενο θέαμα και η άποψη που τελικά διαμορφώνει είναι, όπως λέμε, καθαρά υποκειμενική. Η υποκειμενικότητα που χαρακτηρίζει την πρόσληψη επιδέχεται κοινωνιολογικής εξήγησης, καθώς συναρτάται άμεσα με καθαρά κοινωνιολογικούς παράγοντες, τους οποίους και θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε μέσω της αναλυτικής διαδικασίας. Κοινωνιολογικοί παράγοντες εξέχουσας σημασίας όσον αφορά την πρόσληψη είναι η κοινωνική προέλευση του θεατή, η ταξική του θέση, το κοινωνικό του περιβάλλον, το ιδεολογικό του υπόβαθρο, η πολιτική του τοποθέτηση, τα βιώματα του κατά την παιδική και εφηβική ηλικία αλλά και πολλοί άλλοι παράγοντες. Όπως είναι φυσικό, μια τέτοια ανομοιογένεια, η οποία είναι αποτέλεσμα των διαφορετικών ερεθισμάτων που έχει δεχθεί η κάθε ατομική μονάδα ξεχωριστά, καθιστά ολόένα και πιο δύσκολη την προσπάθεια επικοινωνίας του έργου με το κοινό.

Στο σημείο αυτό, ας σημειωθεί ότι οι προαναφερθέντες κοινωνιολογικοί παράγοντες ισχύουν με παρόμοιο τρόπο για όλους τους φορείς της θεατρικής διαμεσολάβησης. Ο συγγραφέας για παράδειγμα, εμπνέεται το έργο από καταστάσεις που προκύπτουν από το κοινωνικό του περιβάλλον και από τα ερεθίσματα που έχει δεχτεί κατά τη διάρκεια της ζωής του. Ο τρόπος γραφής του, οι επικοινωνιακοί του κώδικες και η διατύπωση των μηνυμάτων του έργου διαμορφώνονται ανάλογα με την ταξική του θέση, τις πολιτικές του απόψεις και το σύστημα αξιών του. Κατ' αντιστοιχία, η οπτική που έχει ο σκηνοθέτης για το έργο και οι επιλογές του όσον αφορά στο συγκεκριμένο ανέβασμα είναι ανάλογες παρόμοιων κοινωνικών παραγόντων, όπως άλλωστε συμβαίνει και με τους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης: τον ηθοποιό, το σκηνογράφο, τον ενδυματολόγο, το μουσικό, το χορογράφο.

Καθένας από τους φορείς της θεατρικής διαμεσολάβησης αναγιγνώσκει και κατ' επέκταση αντιλαμβάνεται το έργο με υποκειμενικό τρόπο. Αυτό που τελικά φτάνει στο θεατή και που ονομάζουμε παράσταση είναι «μια σύνθετη διαδικασία επισώρευσης διαδοχικών αναγνώσεων που αθροιζόμενες προσλαμβάνονται από τη συνείδηση του θεατή ως πρωτογενής ανάγνωση» (Γραμματάς 2002: 312). Με μια πρώτη ανάλυση του ορισμού της παράστασης γίνεται σαφής και η ειδοποιός διαφορά ενός θεατρικού κείμενου από ένα λογοτεχνικό κείμενο. Το λογοτεχνικό κείμενο θεωρείται ολοκληρωμένο τη στιγμή που τυπώνεται και ο αναγνώστης είναι σε θέση να το αποκωδικοποιήσει καθώς το διαβάσει, σε μια απευθείας επαφή με τον συγγραφέα του έργου. Τα δεδομένα για ένα θεατρικό κείμενο είναι εντελώς διαφορετικά. Στην πραγματικότητα, ο θεατρικός συγγραφέας γράφει το έργο του έχοντας κατά νου ότι ο τελικός του στόχος είναι η σκηνική μορφοποίησή του, δηλαδή μια τρισδιάστατη προσέγγιση που προκύπτει ως η συνιστώσα των διαφορετικών, ενδεχομένως, αναγνώσεων των φορέων της θεατρικής διαμεσολάβησης. Επομένως, αυτή τη συνιστώσα είναι που αντιλαμβάνεται ο θεατής ως κείμενο (Γραμματάς, 2002: 313-314).

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητο να επισημανθεί ότι μια κοινωνιολογική ερμηνεία της πρόσληψης θα ήταν ελλιπής και μονομερής στην περίπτωση που περιοριζόταν στην πολιτιστική υπόσταση της θεατρικής παράστασης, αγνοώντας την ύπαρξη μιας ολόκληρης βιομηχανίας η οποία στηρίζει τέτοιου είδους θεάματα, διέπεται από πολύ συγκεκριμένους κανόνες και ονομάζεται βιομηχανία του θεάματος (show business) (Baumol, 1985: 39-50).

Όπως έχουμε διαπιστώσει στο πρώτο μέρος της εργασίας, η θεατρική παραγωγή εξαρτάται άμεσα από τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες κάθε εποχής. Συνεπώς, θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι στις μέρες μας η θεατρική παράσταση αντιμετωπίζεται ως καταναλωτικό προϊόν που, αν και πολιτιστικής υπόστασης, αναγκάζεται να ακολουθήσει πιστά τους όρους που θέτει η σύγχρονη κοινωνία της κερδοσκοπίας και της υπερκατανάλωσης (Baumol, 1985: 60-70). Οι παραγωγοί των θεατρικών παραστάσεων, προκειμένου να επιβιώσουν σε συνθήκες σκληρού ανταγωνισμού, αναγκάζονται να κινηθούν στα μονοπάτια που τους υποδεικνύει η βιομηχανία του θεάματος και αργά ή γρήγορα, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, γίνονται μέρος του συστήματος.

Η ιστορία άλλωστε, μας αποδεικνύει ότι κάθε σύστημα εξουσίας που έχει σκοπό να επεκταθεί και να υποτάξει τα πλήθη, φροντίζει να ελέγχει και να κατευθύνει κάθε μορφή τέχνης, είτε μέσω λογοκρισίας είτε χρησιμοποιώντας «υπόγειες» τεχνικές χειραγώγησης (Τσόμσκι Ν. και Μπαρσάμιαν Ν., 1997: 25-29). Θα ήταν λοιπόν σαν να κρυβόμαστε πίσω από το δάκτυλό μας, αν δεν παραδεχτούμε ότι η χειραγώγηση του λαού είναι ένας από τους βασικότερους λόγους ύπαρξης της βιομηχανίας του θεάματος και του αντίστοιχου συστήματος ανάδειξης (marketing). Ως εκ τούτου, καθίσταται σαφές ότι πολλές φορές η κοινωνιολογία της πρόσληψης στηρίζεται σε πολύπλοκους μηχανισμούς διαμεσολάβησης και τεχνικές χειραγώγησης του κοινού.

Μετά από την ιστορική καταγραφή της πορείας του νεοελληνικού θεάτρου που έχει προηγηθεί, θα επιχειρήσουμε να εντοπίσουμε και κατ' επέκταση, να αναλύσουμε τους τρόπους με τους οποίους συντελείται η θεατρική διαμεσολάβηση και επικοινωνία, κάνοντας εκτενή αναφορά

στους επιμέρους -καλλιτεχνικούς και εξωκαλλιτεχνικούς- παράγοντες που τελικά επενεργούν στη διαμόρφωση της κρίσης του θεατή και στην απόδοση αξίας στο έργο. Η ανάλυσή μας, πέραν του θεωρητικού επιπέδου, θα εστιάσει σε γεγονότα και παραδείγματα μέσα από την νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα, ούτως ώστε να διερευνηθούν άμεσα και συγκεκριμένα οι παράγοντες και τα κριτήρια που συμβάλλουν στη διαδικασία προώθησης και πρόσληψης του σκηνικού θεάματος στην Ελλάδα του 20ού αιώνα.

## 2.3 Ο ρόλος των φορέων της αισθητικής επικοινωνίας στη νεοελληνική πραγματικότητα

### 2.3.1 Ο συγγραφέας ως πομπός του μηνύματος

Μια σύγχρονη κοινωνιολογική προσέγγιση, ειδικά στην περίπτωση κατά την οποία καταπιάνεται με το παρελθόν, οφείλει να εξετάσει τους φορείς της θεατρικής διαμεσολάβησης σε σχέση με την κοινωνία και την εποχή τους και ποτέ ξέχωρα απ' αυτήν. Όπως έχει αναφερθεί και στην εισαγωγή του κεφαλαίου, η σύγχρονη θεατρική παραγωγή λειτουργεί στα πλαίσια μιας καταναλωτικής κοινωνίας με κλονισμένα πρότυπα αξιών, γεγονός που, πέραν της καλλιτεχνικής της αξίας, της προσδίδει και μια αξία καθαρά εμπορευματικού τύπου.

Επομένως, το ερώτημα που τίθεται σε σχέση με το συγγραφέα ως παραγωγό του μηνύματος, πραγματεύεται το εάν και το κατά πόσον ο συγγραφέας του έργου κατορθώνει εν τέλει να αντισταθεί σε εξωτερικές πιέσεις και σκοπιμότητες στα πλαίσια μιας καταναλωτικής κοινωνίας, δημιουργώντας έργα με χαρακτήρα ιδεαλιστικό παρά κοινωνικό.

Διότι οι σύγχρονες κοινωνιολογικές απόψεις υποστηρίζουν ότι ο συγγραφέας είναι ο δημιουργός καταναλωτικών προϊόντων με εμπορευματική αξία και τα έργα του κρίνονται επιτυχή όταν αποκτήσουν μεγάλη αγοραστική αξία. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, ο συγγραφέας οφείλει κατά τη δημιουργία του έργου του να συνυπολογίσει τους ακριβείς μηχανισμούς της κοινωνίας και συναισθανόμενος τον παλμό της, να αναζητήσει τρόπους μετατροπής της καλλιτεχνικής αξίας του έργου του σε αγοραστική (Jourdhheil, 1976: 258).

Βέβαια, λόγω του ιδιάζοντος χαρακτήρα που έχει ένα θεατρικό κείμενο σε σχέση με ένα λογοτεχνικό, δεν θα μπορούσαμε να χρεώσουμε την αποκλειστική ευθύνη για την επιτυχία του έργου στο συγγραφέα του. Άλλωστε, το θεατρικό κείμενο ολοκληρώνεται τη στιγμή που αποδίδεται σκηνικά και δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο θεατής, ο οποίος αποτελεί και τον «αναγνώστη» του θεατρικού έργου, αποφασίζει για την αξία ή την απαξία του έργου ανάλογα με το τι βλέπει και τι ακούει και όχι ανάλογα με το τι διαβάζει, γεγονός που δυσχεραίνει τη διαδικασία διάκρισης των λεπτών ορίων του θεατρικού κειμένου με τη σκηνική του απόδοση (Serge 1981: 100-106).

Συνεπώς, ο συγγραφέας του έργου πρέπει να συνειδητοποιήσει ότι βρίσκεται σε εξαιρετικά λεπτή θέση γι' αυτό και οφείλει να επιλέξει με πολύ προσεχτικό τρόπο τους συνεργάτες του, λαμβάνοντας υπόψη ακόμη και τους κοινωνιολογικούς παράγοντες που έχουν προαναφερθεί (κοινωνική θέση, ιδεολογικό και πολιτικό υπόβαθρο), οι οποίοι εν τέλει επηρεάζουν έως ένα μεγάλο βαθμό τη συμπεριφορά και την οπτική των υπόλοιπων φορέων της θεατρικής διαμεσολάβησης.

Επιπρόσθετα, δεν επιτρέπεται να αγνοήσει τις επικρατούσες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες. Για παράδειγμα, η επιβολή απολυταρχικών ή ολοκληρωτικών καθεστώτων δημιουργεί



δυσμενείς συνθήκες για ανάπτυξη μιας υγιούς δραματουργίας καθώς, όπως έχουμε παρατηρήσει και στην ιστορική μας αναδρομή, τέτοια καθεστώτα δεν διστάζουν να ασκήσουν λογοκρισία στους συγγραφείς, τους σκηνοθέτες και τους ηθοποιούς και κατ' επέκταση σε μεγαλύτερες ομάδες πίεσης και διαμόρφωσης της κοινής γνώμης, όπως είναι η κριτική και ο τύπος.

Από τη στιγμή που η παρούσα εργασία αφορά την ελληνική θεατρική πραγματικότητα του 20ού αιώνα, κρίνεται απαραίτητο να εντοπίσουμε παραδείγματα που προέρχονται από τη συγκεκριμένη περίοδο θέτοντας ως βασικό μας στόχο να στηρίξουμε αλλά και να εμπλουτίσουμε τη θεωρία που έχουμε ήδη αναπτύξει όσον αφορά την κοινωνιολογία της πρόσληψης και το ρόλο των φορέων της θεατρικής διαμεσολάβησης.

Ξεκινώντας την ανάλυσή μας από τους σημαντικότερους συγγραφείς στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα, θα επιχειρήσουμε να εξετάσουμε τους κοινωνιολογικούς και ιστορικούς παράγοντες που επηρεάζουν την προώθηση και συμβάλλουν στην κοινή αποδοχή των έργων τους, ή στην αντίθετη περίπτωση, στους παράγοντες που συντελούν στην απόρριψή των έργων τους από κοινό και κριτικούς.

Ας αρχίσουμε με μια σύγκριση του Γ. Καμπύση και του Γρ. Ξενόπουλου. Και οι δύο καταπιάνονται με το αστικό δράμα. Ο Γ. Καμπύσης πρωτοεμφανίζεται στη νεοελληνική δραματουργία το 1893 με το έργο του «Μυστικό του γάμου». Γνωρίζοντας ότι το συγκεκριμένο έργο θα αντιμετωπιζόταν με περίεργο τρόπο από το κοινό λόγω της ασυνήθιστης πλοκής και της ψυχογραφικής διάστασης των χαρακτήρων, ο Καμπύσης αισθάνεται ότι οφείλει να προειδοποιήσει τους αναγνώστες για αυτό το νέο είδος δραματουργίας με άρθρο του στην εφημερίδα «Φιλολογική Ηχώ της Πόλης». Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά «Δεν πρόκειται για τραγωδία ούτε στο τέλος υπάρχει κάθαρση. Αντίθετα οι ήρωές του είναι καθημερινές προσωπικότητες με κοινά προβλήματα.» (Γραμματάς 1984: 125).



Γρ. Δ. Ξενόπουλος εν Ζακύνθω.  
Εικόνα 2.1: Σκίτσο του Γρ. Ξενόπουλου από περιοδικό του 1889 (<http://el.wikipedia.org/wiki>)

Το οξύμωρο είναι ότι παρόλο που ο Καμπύσης προηγείται χρονολογικά του Γρ. Ξενόπουλου στα θεματικά και ψυχαναλυτικά μοτίβα του αστικού δράματος, «πρωτεργάτης» του είδους θεωρείται ο Γρ. Ξενόπουλος, ο οποίος λόγω κοινωνιολογικών παραγόντων κατορθώνει να στρέψει τα φώτα επάνω του, με τα έργα του να λαμβάνουν σπουδαίες κριτικές τόσο από το κοινό όσο και από τον τύπο της εποχής (Γραμματάς, 2002: 314-315).

Χωρίς να θέλουμε να υποτιμήσουμε ή να αμφισβητήσουμε τη συμβολή του Γρ. Ξενόπουλου στην ελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα, καθώς με το έργο του συμβάλλει στην ανανέωση της ήδη υπάρχουσας δραματουργίας εισάγοντας τα ψενικά πρότυπα στην Ελλάδα, θεωρούμε ότι στη συγκεκριμένη περίπτωση υπερτερεί σε σχέση με τον Καμπύση λόγω της σωστής προώθησης των έργων του. Ως γνωστόν, ο Ξενόπουλος επιλέγει να γράφει ρόλους στα μέτρα των δυο μεγάλων πρωταγωνιστριών της εποχής, της Κοτοπούλη και της Κυβέλη, οι οποίες έχουν βαθιά απήχηση στο κοινό και επιτυγχάνουν μέσα από τις ερμηνείες τους την αποθέωση των έργων του Ξενόπουλου. Από την άλλη, ο Καμπύσης πεθαίνει στην ηλικία των είκοσι εννέα (1901) και δεν προλαβαίνει να προωθήσει τα έργα του με τον κατάλληλο τρόπο. Για την ιστορία, ο Καμπύσης δεν προλαβαίνει να δει κάποιο από τα έργα του να αποδίδεται σκηνικά.

Θα ήταν χρήσιμο εάν στα προηγούμενα στοιχεία συνυπολογίζαμε το γεγονός ότι παρόλο που ο Ξενόπουλος αισθάνεται τις ανάγκες και νιώθει τον παλμό της κοινωνίας, στις περισσότερες περιπτώσεις τα έργα του κολακεύουν και εφησυχάζουν ένα αστικό κοινό πνευματικά κουρασμένο που δεν ενδιαφέρεται να παρακολουθήσει έργα που ξεσηκώνουν και εγείρουν τον προβληματισμό. Αυτή η στάση του κοινού, την περίοδο 1895-1922 έχει ως αποτέλεσμα την θερμή υποδοχή και την μετέπειτα αναγνώριση έργων περιορισμένης αισθητικής και καλλιτεχνικής αξίας.

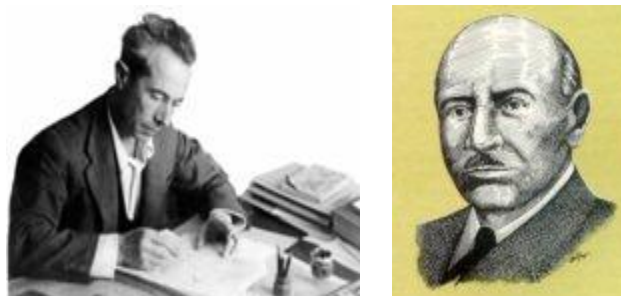


**Εικόνα 2.2:** «Τ' αρραβωνιάσματα» του Δ. Μπόγρη, σκην. Δ. Ροντήρης. Εθνικό Θέατρο (1950) (Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Διαθέσιμη στο <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=31>)

Το παράδειγμα του Ξενόπουλου ακολουθούν και οι υπόλοιποι συγγραφείς-εκπρόσωποι του αστικού δράματος στην Ελλάδα, οι οποίοι αφού ενστερνίζονται τι είναι αυτό που το κοινό μπορεί να αντέξει, γράφουν έργα που περιέχουν «αναντιστοιχίες μεταξύ της αντικειμενικής πραγματικότητας και της θεατρικής εικονοποίησής της» (Γραμματάς, 2002: 318). Ενδεικτικό είναι και το παράδειγμα συγγραφέων όπως είναι ο Δ. Μπόγρης, ο Θ. Συναδινός και ο Τ. Μωραϊτίνης οι οποίοι αν και εμφανίζονται κατά τη *μεσοπολεμική περίοδο* με έργα ρηγά και εύπεπτα που αποσκοπούν στη ψυχαγωγία του κοινού και όχι στον κοινωνικό του προβληματισμό, εντούτοις στη συνέχεια αναγκάζονται να διακόψουν τη συγγραφική τους παραγωγή για κάποιο χρονικό διάστημα μιας και αδυνατούν να ανταποκριθούν στα πρότυπα που επιτάσσει η νέα θεατρική πραγματικότητα. Παρόλα αυτά, επιχειρούν την επανεμφάνισή τους κατά τη *μεταπολεμική περίοδο* με εντελώς διαφορετική δραματουργία, προσαρμοσμένη στα νέα δεδομένα. Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις συγγραφέων οι οποίοι κατά την επάνοδό τους δεν διστάζουν ακόμη και να αρνηθούν το θεατρικό τους ξεκίνημα.

Αντίθετα, οι συγγραφείς του *πατριωτικού* κι *εργατικού δράματος*, ως επί το πλείστον υπέρμαχοι *σοσιαλιστικών* και *μαρξιστικών ιδεών*, οδηγούνται στη συγγραφή θεατρικών έργων κυρίως για να εξυπηρετήσουν ιδεολογικά συμφέροντα χωρίς να νοιάζονται ιδιαίτερα για την άρτια αισθητική, την ποιοτική ή την καλλιτεχνική αξία των έργων που γράφουν. Σε αυτούς συγκαταλέγονται οι Π. Καλογερίκος, Ρ. Γκόλφης, Δ. Ταγκόπουλος, Ζ. Μακρής και Μ. Λιδωρίκης. Ας σημειωθεί παρόλα αυτά ότι η απουσία καλλιτεχνικής αξίας δεν αποτελεί κατασταλτικό παράγοντα για τη σκηνική απόδοσή των έργων αυτής της κατηγορίας, αφού τα έργα επαναστατικών ιδεών προωθούνται από το ίδιο το σύστημα μέχρι την εποχή της πτώσης του *αστικού φιλελευθερισμού* και της παρακμής των προοδευτικών ιδεών. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι το *πατριωτικό δράμα* παρακμάζει με τη λήξη των ένδοξων στιγμών που προσέφεραν στον ελληνισμό οι βαλκανικοί και ο πρώτος παγκόσμιος (Γραμματάς, 2002: 318).

Από την *μεσοπολεμική εποχή* κι έπειτα, όταν αρχίζει να ακμάζει εκτός από το *πατριωτικό* και το *ιστορικό δράμα*, το κοινό επιλέγει ή αντίστοιχα απορρίπτει έργα ανάλογα με την πολιτική ιδεολογία που αυτά υπηρετούν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, οι συγγραφείς Σπ. Μελάς και Βασίλης Ρώτας, οι οποίοι την ίδια χρονιά (1936) γράφουν τα δύο ομότιτλα *ιστορικά δράματα* «Ρήγας Βελεστινλής». Αν και τα δυο αυτά έργα γράφονται το 1936 και έχουν τον ίδιο ακριβώς τίτλο, σε καμία περίπτωση δεν λαμβάνουν την ίδια αναγνώριση. Αυτό συμβαίνει λόγω των εκ διαμέτρου αντίθετων πεποιθήσεων των συγγραφέων τους ως προς την ιδεολογία: οι πολιτικές απόψεις του Σπ. Μελά συγκλίνουν με την γενική πολιτική ιδεολογία που επικρατεί κατά τη *μεσοπολεμική περίοδο* με αποτέλεσμα το έργο να τυγχάνει αναγνώρισης αφού προωθείται από τους μηχανισμούς του ίδιου του συστήματος. Απόδειξη ότι την ίδια κιόλας χρονιά το έργο ανεβαίνει στην κεντρική σκηνή του εθνικού θεάτρου, καταξιώνοντας τον



Εικόνα 2.3: Ο Βασίλης Ρώτας και ο Σπύρος Μελάς (Διαθέσιμη στο <http://www.vasilisrotas.gr/>)

συγγραφέα του ως έναν από τους σημαντικότερους στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου του 20ού αιώνα. Αντίθετα, ο αριστερών πολιτικών πεποιθήσεων Β. Ρώτας, εξαιτίας της ιδεολογικής του κόντρας με το επίσημο κράτος, βλέπει το έργο του να παραμένει αναξιοποίητο για κάτι περισσότερο από μια δεκαετία.

Στροφή εκατόν ογδόντα μοίρες πραγματοποιείται στη θεατρική παραγωγή της *μεταπολεμικής περιόδου*, έτσι όπως το επιβάλλουν οι κοινωνικές συνθήκες και η νέα πραγματικότητα. Αν και οι συγγραφείς που ξεχωρίζουν με τα έργα τους κατά τη *μεσοπολεμική περίοδο* (Ν. Καζαντζάκης, Αγγ. Τερζάκης, Άγγ. Σικελιανός, Σπ. Μελάς) συνεχίζουν να προβάλλονται και να προωθούνται από το υπάρχον σύστημα, κρίνεται επιτακτική η ανάγκη για ύπαρξη ενός αντίβαρου που θα λειτουργήσει ως η «αντίθετη φωνή» όσον αφορά τη θεατρική παραγωγή. Συγγραφείς εκπρόσωποι της αριστεράς όπως οι Β. Ρώτας, Γ. Σεβαστίκογλου, Ν. Περγιάλης, Αλ. Δαμιανός, Ν. Ιγγλέσης, Β. Γκούφας, μερικοί εκ των οποίων έχουν παραγκωνιστεί λόγω πεποιθήσεων κατά την προηγούμενη περίοδο, συμβάλλουν στην επανάκτηση της ταυτότητας ενός ελληνισμού που έχει πληγεί από τις ήττες του εμφυλίου και του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου.

Όπως είναι φυσικό, μετά τον εμφύλιο και την επικράτηση της δεξιάς παράταξης, η σκηνική απόδοση έργων που καταπιάνονται με τα δεινά από τα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα όπως «Η επιστροφή του ευεργέτη» του Β. Γκούφα, «Τα ελληνικά νιάτα» του Β. Ρώτα, «Το καλοκαίρι θα θερίσουμε» του Αλ. Δαμιανού και «Καβαλάρηδες δίχως Άλογα» του Β. Ανδρέουπουλου, καθίσταται ολοένα και πιο δύσκολη. Τα έργα αυτά αφού αντιτίθενται στις ιδέες του κατεστημένου, όχι μόνο δεν ανεβαίνουν σε καμία από τις κρατικές σκηνές αλλά βρίσκουν απέναντί τους το σύνολο των κριτικών της εποχής, οι οποίοι τα αποδοκιμάζουν ισχυριζόμενοι ότι είναι περιορισμένης αισθητικής. Αξιοσημείωτο κρίνεται το γεγονός ότι ακόμη και οι θιασάρχες-κάτοχοι θεατρικών σκηνών που δεν σχετίζονται με τις κρατικές σκηνές, απαγορεύουν το ανέβασμα έργων που ανήκουν σε συγγραφείς οι οποίοι αντιτίθενται στην ιδεολογία του επίσημου κράτους (Γραμματάς, 2002: 322-323).

Οι συνθήκες λοιπόν κατά τη *μεταπολεμική περίοδο* είναι τέτοιες ώστε να ευνοούν την ανάπτυξη μιας δραματουργίας που έχει πολλές φορές χαρακτηριστεί ως δραματουργία εφησυχασμού η οποία αντιμετωπίζει τα γεγονότα με ρομαντισμό και μελοδραματικότητα χωρίς καμία διάθεση για κριτική ή απόδοση ευθυνών. Παρόλα αυτά κρίνεται ως ολοκληρωμένη ως προς την καλλιτεχνική της αξία ακριβώς επειδή δεν περιέχει αναντιστοιχίες μεταξύ κοινωνικής πραγματικότητας και θεατρικής απόδοσης. Κυριότερος εκπρόσωπός της ο Ι. Καμπανέλλης, ο οποίος θεωρείται και ο πατέρας της *μεταπολεμικής δημιουργίας*, έργα του οποίου παίζονται τόσο στην πειραματική σκηνή του εθνικού θεάτρου όσο και από το θέατρο τέχνης. Ο Καμπανέλλης καθιερώνεται ως συγγραφέας ακριβώς επειδή διαθέτει την ικανότητα να αφουγκραστεί και να αποδώσει θεατρικά τις ανάγκες μιας ολόκληρης εποχής. Χρησιμοποιώντας ρεαλιστικό δραματικό λόγο με άψογη τεχνική, δημιουργεί θεατρικούς ήρωες που βρίσκουν αντίκρισμα στον μικροαστό ήρωα της καθημερινότητας. Σπουδαίο σύμβολο στη δραματουργία του Καμπανέλλη είναι η *αυλή*. Το εύρημα αυτό λειτουργεί ως σημείο τομής του παρελθόντος και του παρόντος του ελληνισμού, αντικατοπτρίζοντας την ελληνική μεταπολεμική και

μετεμφυλιακή πραγματικότητα. Αν και ο Ι. Καμπανέλλης έχει ήδη παρουσιάσει σπουδαία δείγματα γραφής από το 1949 με το έργο του «Χορός πάνω στα στάχνα» και τρία χρόνια αργότερα με το «Οδυσσέα γύρισε σπίτι», εντούτοις καθιερώνεται αρκετά χρόνια αργότερα ως ο πατέρας της μεταπολεμικής δημιουργίας.



**Εικόνα 2.4:** «Η αυλή των θαυμάτων» του Ι. Καμπανέλλη. Θέατρο Τέχνης (1957) (Διαθέσιμη στο: <http://www.pokethe.gr/wordpress/?p=164>)

Για τους ίδιους λόγους, ανάλογη επιτυχία με το *μικροαστισμό στο θέατρο* σημειώνει και η *μεταπολεμική ελληνική κωμωδία*. Ο Δ. Ψαθάς, ο Αλ. Σακελάριος, ο Ν. Τσιφόρος και ο Χρ. Γιαννακόπουλος έχοντας πλήρη αίσθηση του παλμού της κοινωνίας, κάνουν χρήση της *σάτιρας* και της *παρωδίας* προκειμένου να διακωμωδήσουν καταστάσεις και νοοτροπίες από την καθημερινότητα του Έλληνα, αγγίζοντας τα όρια της υπερβολής.

Η επιβολή της δικτατορίας κατά την περίοδο 1967-74 επιφέρει έντονες αλλαγές ως προς το ύφος και τη θεματολογία της δραματουργίας της εποχής αφενός εξ' αιτίας της έντονη λογοκρισίας που ασκείται στους συγγραφείς και αφετέρου λόγω των εξωτερικών επιδράσεων από τις

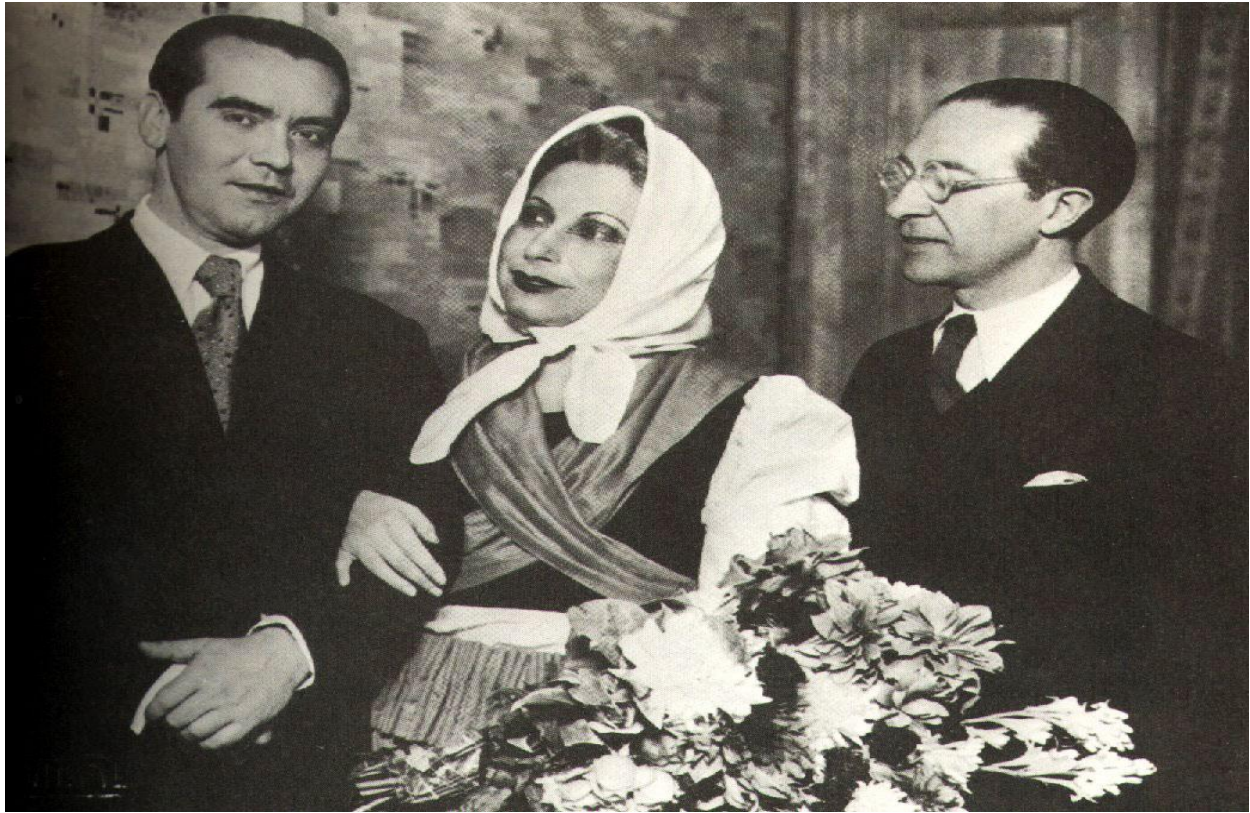


ευρωπαϊκές αισθητικές τάσεις και το *θέατρο του παραλόγου*. Οι Έλληνες εκπρόσωποι του *θεάτρου του παραλόγου* υιοθετούν ένα ιδιαίτερο στιλ γραφής κι έναν ιδιότυπο εκφραστικό κώδικα ο οποίος μπορεί να ερμηνευθεί και να δικαιολογηθεί επαρκώς μόνο βάση των συγκεκριμένων κοινωνικοπολιτικών συνθηκών.

Στην παράγραφο αυτή, οφείλουμε να συμπεριλάβουμε και τη διαδικασία μετάφρασης της ξενόγλωσσης δραματοουργίας και των έργων που ανήκουν στην κατηγορία του *αρχαιοελληνικού δράματος*. Διότι, η πρόσληψη του εκφραστικού κώδικα ενός συγγραφέα που γράφει σε διαφορετική γλώσσα από τη μητρική γλώσσα του θεατή, είναι άμεσα εξαρτώμενη με την αξία που έχει η μετάφραση του πρωτότυπου κειμένου.

Δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις από το νεοελληνικό θέατρο στις οποίες η απόδοση ενός έργου στην ελληνική γλώσσα φαίνεται να καθορίζει όχι μόνο την σκηνική απόδοση του έργου αλλά και τη μετέπειτα πορεία του στα ελληνικά θεατρικά δρώμενα. Πρόχειρες και βεβιασμένες μεταφράσεις των πρωτότυπων τίτλων έργων από τη *ξενόγλωσση δραματοουργία* όπως για παράδειγμα «Η Αρκούδα» του Τσέχοφ (η οποία αρχικά μάλιστα φαίνεται να φέρει τον τίτλο «Το τέρας»), δημιουργούν προβλήματα ως προς τη γνησιότητα και την πατρότητα των έργων που τελικά διασώζονται. Από την άλλη, οι μεταφράσεις κλασσικών έργων σε ζωντανή *δημοτική γλώσσα* από Έλληνες συγγραφείς όπως για παράδειγμα οι μεταφράσεις των *δημοτικιστών* Αλ. Πάλλη και Γ. Καμπύση, διαδραματίζουν ουσιαστικό ρόλο στην κατανόηση και κατ' επέκταση στην αποδοχή των σπουδαιότερων έργων της *ευρωπαϊκής δραματοουργίας* από το ελληνικό κοινό (Σιδέρης, 1973: 47-56).





**Εικόνα 2.5:** Η Άννα Συνοδινού στο «Ματωμένο Γάμο» σε μετάφραση Ν. Γκάτσου. Θέατρο της ΕΡΤ. (Διαθέσιμη στο: <http://www.lifo.gr/team/sansimera/34330>)

Εξέχουσας σημασίας είναι οι μεταφράσεις έργων του Σαίξπηρ από το Β. Ρώτα, αφού επιτυγχάνουν να κοινωνήσουν το *ελισαβετιανό κλίμα* στο ελληνικό κοινό, μέσα από μια έντονη ποιητική διάθεση που ούτως ή άλλως διακρίνει τα *σαιξπηρικά έργα*. Χαρακτηριστικό παράδειγμα επιτυχούς μετάφρασης αποτελεί «Ο Ματωμένος Γάμος» του Ισπανού Φ.Γκ. Λόρκα σε απόδοση Ν. Γκάτσου. Ο Γκάτσος μέσα από μια άκρως ποιητική απόδοση με έντονο λυρισμό υπογραμμίζει τα δυνατά υφολογικά στοιχεία του έργου. Δεν θα μπορούσαμε να αποφανθούμε το ίδιο και για τη μετάφραση του συγκεκριμένου έργου από το Γ. Σεβαστίκογλου, ο οποίος σε καμία περίπτωση δεν κατορθώνει να δημιουργήσει τις κατάλληλες αντιστοιχίες όσον αφορά τον εκφραστικό κώδικα του έργου. Ως εκ τούτου η μετάφρασή του μένει ανέκδοτη και αναξιποίητη για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα.

Στη νεότερη εποχή, παρατηρείται η απόδοση μιας σχετικής ελευθερίας στις σύγχρονες μεταφράσεις, η οποία ουκ ολίγες φορές αγγίζει τα όρια της ασυδοσίας. Οι νεότεροι σκηνοθέτες, στα πλαίσια της μεταμοντέρνας διάθεσης, προκειμένου να αποδώσουν μια νέα οπτική σε κλασικά έργα που προέρχονται από την *ευρωπαϊκή και παγκόσμια δραματολογία* καταφεύγουν στη λύση «ειδικής παραγγελίας» στη μετάφραση, ούτως ώστε να ανταποκρίνεται αποκλειστικά στις ανάγκες του συγκεκριμένου ανεβάσματος.

Ο Θ.Γραμματάς σχολιάζει όσον αφορά τις σύγχρονες μεταφράσεις: «Κατ' αυτόν τον τρόπο συντελείται (για πρώτη φορά στα ελληνικά δεδομένα) μια ανατροπή των παραδοσιακών

σχέσεων επικοινωνίας του κοινού με τον θεατρικό συγγραφέα και το έργο, η οποία δεν γίνεται πια μέσα από την αρχική ανάγνωση του κειμένου, αλλά τη θέασή του ως παράστασης. Η θεατρολογικά όμως σωστή αντιμετώπιση περιορίζει την αξία και το ενδιαφέρον της, γιατί οι μεταφραστές που συχνά είναι οι ίδιοι συγγραφείς (Π. Μάτεσις), θεατρικοί κριτικοί (Κ. Γεωργουσόπουλος), λογοτέχνες ή άνθρωποι του θεάτρου γενικότερα (Ερ. Μπελιές), προσαρμόζουν το ύφος και το λόγο τους περισσότερο στο τελικά επιδιωκόμενο αποτέλεσμα (δηλαδή το σκηνικό θέαμα σύμφωνα με την άποψη του σκηνοθέτη), παρά στην υπηρεσία της ερμηνείας και απόδοσης του ίδιου του κειμένου. Παρατηρείται λοιπόν συχνά το φαινόμενο, η μετάφραση να αποτελεί άλλοθι για τη συγκεκριμένη σκηνοθεσία του έργου και ο μεταφραστής να μετατρέπεται σε συνένοχο του σκηνοθέτη, στην προσπάθεια εκμαυλισμού και εντυπωσιασμού του σύγχρονου θεατή» (Γραμματάς Θ. 2002: 327-328).

### 2.3.2 Άλλοι φορείς της θεατρικής διαμεσολάβησης και ο ρόλος τους στο νεοελληνικό θέατρο

Ένας από τους σημαντικότερους φορείς της θεατρικής διαμεσολάβησης ο οποίος φαίνεται να διαδραματίζει εξέχοντα ρόλο στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου είναι ο σκηνοθέτης. Μέχρι τις αρχές του 1930 χρέη σκηνοθέτη εκτελεί ο θιασάρχης ή ο πρωταγωνιστής της παράστασης παρόλο που η προετοιμασία για τη νέα αυτή είσοδο έχει ήδη αρχίσει από την εποχή του διαφωτισμού και συνεχίζεται μέχρι τους βαλκανικούς πολέμους (Γλυντζουρής, 2001: 603).

Ως εκ τούτου, σε προγενέστερες ιστορικά εποχές το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα προκύπτει κάπως τυχαία, είναι αντίστοιχο των κοινωνικών σχέσεων και ανταποκρίνεται πλήρως στις προσδοκίες του φιλοθεάμονος κοινού. «Κατ' αυτόν τον τρόπο», όπως αναφέρει ο Θ. Γραμματάς στην ιστορία του θεάτρου του «οι παράμετροι δραματικό κείμενο-θεατρικός χώρος- θεατρικό κοινό είχαν μια κοινή συνισταμένη: το επίπεδο της σκηνικά/καλλιτεχνικά αποδιδόμενης και πραγματικά/κοινωνικά προσλαμβανόμενης ιδεολογίας, γεγονός που καθιστούσε περιττή κάθε ανάγκη παρέμβασης στην σκηνική απόδοση του έργου» (Γραμματάς, 2002: 328).

Η έννοια του σκηνοθέτη με τον τρόπο που την αντιλαμβανόμαστε σήμερα εμφανίζεται στην Ελλάδα την περίοδο του μεσοπολέμου λόγω των κοινωνικών ανακατατάξεων που επιφέρει ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος. Με την άνοδο της αστικής τάξης, το κοινό που παρακολουθεί το σκηνικό θέαμα αρχίζει να παρουσιάζει μια ταξική και ιδεολογική ανομοιομορφία. Στο σημείο αυτό λοιπόν, κατά το οποίο μια κοινή ιδεολογική συνισταμένη δεν θεωρείται δεδομένη αφού ο θεατής αποτελεί μια ξεχωριστή μονάδα μέσα σ' ένα ανομοιογενές σύνολο, παρατηρείται μια αδυναμία ως προς την πρόσληψη του θεάματος από το κοινό.

Αυτό το χάσμα της διαφορετικής ικανότητας πρόσληψης κάθε ατομικής μονάδας έρχεται να γεφυρώσει ο σκηνοθέτης, επιδιώκοντας να παρέμβει στο έργο με τρόπο που να διασφαλίζει την επανάκτηση μιας ισορροπίας που τελικά θα λειτουργήσει ως αντίβαρο στον ιδεολογικό κατακερματισμό του κοινού. Ο Dort είναι ο πρώτος που υποστηρίζει ότι όσο αυξάνεται το χάσμα σκηνής-πλατείας, λόγω της δημιουργίας του λεγόμενου τέταρτου τοίχου που λειτουργεί ως εμπόδιο στην προσληπτικότητα ενός κοινού ταξικά και ιδεολογικά ετερόκλητου, τόσο πιο αναγκαία κρίνεται η παρουσία του σκηνοθέτη (Dort, 1986: 241).

Το μόνο σίγουρο όσον αφορά τις αποφάσεις που καλείται να πάρει ο σκηνοθέτης για να αποδώσει σκηνικά το έργο με τρόπο που να καλύπτει τις απαιτήσεις του θεατή, είναι ότι αποτελούν συνάρτηση των ιδεολογικών απόψεων, των κοινωνικών ερεθισμάτων και των ψυχολογικών παραγόντων που έχουν προκύψει ως απόσταγμα από το σύνολο της ζωής του. Γι' αυτό το λόγο το έργο του σκηνοθέτη πρέπει να αξιολογείται προσεχτικά και με γνώμονα το συνολικό δείγμα της δουλειάς του.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να καταστήσουμε σαφές ότι η είσοδος του σκηνοθέτη στη νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα δε γίνεται σε καμία περίπτωση «μετά βαιών και κλάδων». Αντιθέτως, συναντά αμέτρητα εμπόδια και προκαλεί τις έντονες αντιδράσεις του εγχώριου κατεστημένου. Για παράδειγμα, οι παραδοσιακές μορφές των αυτοδίδακτων ηθοποιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Ευ. Παντόπουλος, Διον. Τουβουλάρης, Αικ. Βερόνη, Δημ. Αλεξιάδης, Ροζ. Νίκα κ.ά.) κατορθώνουν με το κύρος και την εμπειρία τους να επιβάλουν τις ιδέες τους όσον αφορά στο σκηνικό θέαμα, γεγονός που καθιστά ολοένα και δυσκολότερη τη δημιουργία ευνοϊκών συνθηκών για καθιέρωση του σκηνοθέτη ως βασικού φορέα στη θεατρική διαμεσολάβηση. Το φαινόμενο της ύπαρξης του «ηθοποιού-βεντέτα» γίνεται πεδίο διερεύνησης της κοινωνιολογικής έρευνας λίγο μετά τα μέσα του 20ού αιώνα. Ο Duvignaud, επισημαίνει ότι το φαινόμενο κατά το οποίο η επιτυχία μιας παράστασης θεωρείται εξασφαλισμένη με τη συμμετοχή ηθοποιών που είναι ιδιαίτερα αρεστοί στο κοινό, εμφανίζεται από τις αρχές ακόμα του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Duvignaud, 1965: 132-135).



Εικόνα 2.6: Η ηθοποιός Αικατερίνη Βερόνη. (Διαθέσιμη στο: <http://www.hellenica.de/Griechenland/Film/EkateriniVeroni.jpg>)

Λίγο αργότερα ο Demarcy παρατηρεί ότι τις περισσότερες φορές το κοινό επιλέγει να παρακολουθήσει μια παράσταση με γνώμονα την παρουσία ενός ηθοποιού-βεντέτα, και όχι βάση του θεατρικού ρόλου που καλείται να ενσαρκώσει ο ηθοποιός αυτός στη συγκεκριμένη παράσταση. Κατ' επέκταση, ο θεατής υποσυνείδητα δημιουργεί μια εντύπωση για την ερμηνεία του ηθοποιού σε συνάρτηση με τη διαχρονική εικόνα του, δηλαδή σύμφωνα με την εικόνα που αποδίδεται στον ηθοποιό μέσα από το σύνολο των ρόλων που έχει κατά καιρούς υποδυθεί (Demarcy, 1973: 72-80).

Οι βεντετοκρατούμενοι θίασοι, συνεχίζουν να αποτελούν μια πραγματικότητα για το νεοελληνικό θέατρο και κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Αν και η νέα τάξη πραγμάτων και οι επικρατούσες κοινωνικές συνθήκες καθιστούν επιτακτική την παρουσία του σκηνοθέτη, ωστόσο η νοοτροπία που επικρατεί στους θιάσους αυτούς αποτελεί τροχοπέδη στην καθιέρωση του σκηνοθέτη και του ρόλου του. Παρόλα αυτά, με το πέρασμα του χρόνου οι βεντετοκρατούμενοι θίασοι υποχρεώνονται να συμβιβαστούν και να ενσωματώσουν στο δυναμικό τους το σκηνοθέτη ως απαραίτητο φορέα στη θεατρική διαμεσολάβηση (Γραμματάς, 2002: 330-333).

Το νεοελληνικό θέατρο έρχεται ουσιαστικά για πρώτη φορά σε επαφή με την έννοια της σκηνοθεσίας στις αρχές του 20ού αιώνα με βασικούς στυλοβάτες τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και το Θωμά Οικονόμου. Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος γεννιέται στην Αθήνα το 1867. Σπουδάζει φιλολογία και φιλοσοφία στη Βιέννη όπου του δίνεται η ευκαιρία να διδάξει την ελληνική γλώσσα στη βασίλισσα Ελισάβετ της Βαυαρίας. Πολύ γρήγορα αναγορεύεται σε διδάκτορα του πανεπιστημίου του Ίνσμπρουκ και όντας βαθιά επηρεασμένος από τις σύγχρονες



τάσεις και ιδιαίτερα από το συμβολισμό, εκδίδει τα ποιητικά έργα «Ορφικά Τραγούδια» και «Σταχτιά Γυναίκα». Το 1901, ύστερα από μια περιήγηση σε Βατικανό και Παρίσι όπου και επηρεάζεται από τον Α. Αντουάν, το Theatre Libre και από τα αισθητικά ρεύματα του *αισθητισμού* και του *νατουραλισμού*, επιστρέφει στην Ελλάδα. Με βασικούς συνεργάτες εξέχουσες πνευματικές προσωπικότητες της εποχής όπως τον Κωστή Παλαμά, το Γρηγόριο Ξενόπουλο και τον Παύλο Νιρβάνα ιδρύει τη Νέα Σκηνή, σε μια προσπάθεια να μεταλαμπαδεύσει τις *ευρωπαϊκές αισθητικές αρχές* στην αθηναϊκή σκηνή (Πούχγερ, 1997: 38-48). Με ρεπερτόριο που συνδυάζει κλασσικούς συγγραφείς διεθνούς εμβέλειας μεταξύ των οποίων ο Τολστόι, ο Ίψεν και ο Τουργκιένιεφ με Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς της εποχής, όπως για παράδειγμα τους Καμπύση, Ξενόπουλο και Άννινο, θέτει τις βάσεις για την ανάπτυξη του *νεοελληνικού θεάτρου* και συμβάλλει καθοριστικά στην εδραίωση του ρόλου του σκηνοθέτη ως κυρίαρχη μορφή της σύγχρονης θεατρικής πραγματικότητας βάση των ξένων τάσεων και προτύπων.

Τεράστια είναι και η συμβολή του στο *αρχαίο δράμα* με τις μεταφράσεις των αρχαίων Ελλήνων τραγικών στη *δημοτική γλώσσα* επιτυγχάνοντας κατ' αυτό τον τρόπο να προσδώσει μια νέα πνοή στα σπουδαία αυτά έργα μέσα από την προσωπική οπτική του ματιά. Ο Χρηστομάνος ανοίγει νέους ορίζοντες στην τέχνη της υποκριτικής, της σκηνοθεσίας και της συγγραφικής δημιουργίας στην Ελλάδα, υπογραμμίζοντας τη σημασία της πνευματικής μόρφωσης και της επαγγελματικής κατάρτισης των φορέων της θεατρικής διαμεσολάβησης. Οι άρτιες αισθητικά παραστάσεις του είναι αποτέλεσμα της προσεχτικής δραματουργικής ανάλυσης των χαρακτήρων του έργου. Αυτός συνιστά και έναν από τους λόγους για τους οποίους θεωρείται πρωτεργάτης στην προσπάθεια ίδρυσης επαγγελματικών σχολών δραματικής τέχνης (Νύλσεν, 2005: 103-127).



**Εικόνα 2.7:** Η «Τρισεύγενη» από το Εθνικό Θέατρο το 2013 σε σκην. Α. Κονιόρδου. (Πηγή: Αρχείο Εθνικού Θεάτρου. Διαθέσιμη στο: <http://www.n-t.gr/el/events/triseiceni/>

Παρόλα αυτά, ο Χρηστομάνος έχει κατηγορηθεί από πολλούς ιστορικούς θεάτρου ότι εξιδανικεύει τα έργα κατά τη σκηνική τους απόδοση ξεπερνώντας τα ιδεολογικά και αισθητικά όρια που έχει θέσει ο συγγραφέας του έργου προς όφελος των προσωπικών του ιδεολογικών και αισθητικών τάσεων. Σε αυτού του είδους τις παρεμβάσεις κατά την απόδοση των νοημάτων του έργου χρεώνουν οι ιστορικοί θεάτρου και την έντονη διαφωνία του Χρηστομάνου με το συνεργάτη του Κωστή Παλαμά για το έργο «Τρισεύγενη» που γράφει ο δεύτερος για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της *Νέας Σκηνής*. Ο Χρηστομάνος θεωρείται ότι παρεμβαίνει με ασεβή τρόπο στο έργο του Παλαμά και η ρήξη τους αυτή έχει ως επίπτωση μια ασυνέπεια ως

προς την απόδοση των νοημάτων του έργου του Παλαμά κατά το πρώτο του ανέβασμα (1903) (Χρηστομάνος, 1945).

Ταυτόχρονα με τον Κ. Χρηστομάνο κάνει την εμφάνισή του και ένας άλλος σπουδαίος σκηνοθέτης, ο Θωμάς Οικονόμου. Ο Οικονόμου διορίζεται διευθυντής του *Βασιλικού Θεάτρου* όταν επιστρέφει από το Μόναχο όπου και περιοδεύει με μεγάλους θιάσους ως ηθοποιός. Θεωρείται, μαζί με τον Χρηστομάνο, πρωτεργάτης στην διδασκαλία της υποκριτικής τέχνης και τεχνικής στην Ελλάδα. Η καλλιτεχνική αρτιότητα και η ξεκάθαρη οπτική κατά την σκηνική απόδοση των έργων προκύπτει ως αποτέλεσμα μιας πειθαρχημένης και καλά οργανωμένης προσπάθειας κατά τη διάρκεια των προβών, υποχρεώνοντας τους ηθοποιούς του να δουλεύουν με επαγγελματισμό και προσήλωση για την σωστή απόδοση των μηνυμάτων του έργου (Αρβανίτη Κ., 2010: 35-38).

Καλλιτεχνικός διάδοχος των πρωτεργατών της τέχνης της σκηνοθεσίας στην νεοελληνική πραγματικότητα θεωρείται ο Φώτος Πολίτης. Γεννημένος στην Αθήνα το 1890 καταφέρνει να διαπρέψει όχι μόνο ως σκηνοθέτης και δάσκαλος υποκριτικής τέχνης αλλά και ως θεωρητικός του θεάτρου. Μέσα από τις κριτικές του στον τύπο της εποχής διατυπώνει τις απόψεις του περί θεατρικής τέχνης και λογοτεχνίας. Η θεατρολόγος Δρ. Ελένη Γουλή στην έρευνά της για τον Φώτο Πολίτη αναφέρει: «Από την αρχή της σταδιοδρομίας του, ως κριτικός, αρνήθηκε την ύπαρξη γνήσιας λογοτεχνίας και τέχνης στην Ελλάδα και στάθηκε αμείλικτος για την ελαφρότητα της θεατρικής πρακτικής του καιρού του. Στηλίτευσε τον *μιμητισμό* και την άκριτη μεταφορά των *ευρωπαϊκών προτύπων* στην ελληνική θεατρική και πνευματική ζωή και προέτρεψε την αναβάπτιση στις εθνικές πηγές, έχοντας βαθιά πίστη στη δύναμη της νεοελληνικής παράδοσης. Επηρέασε σημαντικά τη νεοελληνική κριτική του μεσοπολέμου, εκπροσωπώντας έναν ασυμβίβαστο *ιδεαλισμό*» (Γουλή, 2007).



**Εικόνα 2.8:** «Βρυκόλακες» του Ίψεν σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Στους πρωταγωνιστικούς ρόλους η Κατίνα Παξινού και ο Αλέξης Μινωτής. (Διαθέσιμη στο: <http://www1.rizospastis.gr/page.do?publDate=17/3/2006&pageNo=25&direction=1>)

Ο Φώτος Πολίτης καταπιάνεται κυρίως με το *αρχαίο δράμα*, εστιάζοντας στην ανάδειξη και τη σωστή εκφορά του λόγου μέσα σ' αυτό. Μάλιστα, η παράσταση «Οιδίπους Τύραννος» του Σοφοκλή που ανεβάζει το 1919 σε δική του μετάφραση στη *δημοτική*, θεωρείται παράστασι-σταθμός για το *νεοελληνικό θέατρο* καθιερώνοντας τον Πολίτη ως έναν από τους επιφανέστερους σκηνοθέτες της γενιάς του. Οι κριτικοί της εποχής τον εκθειάζουν. Ο Μάριος Πλωρίτης μεταξύ άλλων αναφέρει «Η πρώτη σοβαρή αντιμετώπιση της ερμηνείας του *αρχαίου*

*δράματος*». Ο Πολίτης θεωρεί τον ηθοποιό και τους υπόλοιπους φορείς της παράστασης, διαμεσολαβητές στην επικοινωνία των βασικών θέσεων του συγγραφέα με την πλατεία ούτως ώστε «να συντελεστεί ο διαχρονικός πολιτισμικός διάλογος» (Πλωρίτης Μ., 1984: 85).

Μετά τον Πολίτη και τη συμβολή του στο ανέβασμα της *αρχαίας τραγωδίας*, ένας άλλος μεγάλος σκηνοθέτης, ο Δημήτρης Ροντήρης, διαδέχεται τον Φώτο Πολίτη στο εθνικό θέατρο. Ο Ροντήρης σπουδάζει στη «Δραματική Σχολή της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου» που έχει ιδρύσει ο Πολίτης. Με δάσκαλο το Θωμά Οικονόμου διακρίνεται στο ρόλο του αγγελιοφόρου σε αρχαίες τραγωδίες, παρόλα αυτά τυγχάνει μεγάλης αναγνώρισης ως ηθοποιός στο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Το 1928 ο Ροντήρης αποφασίζει να μεταπηδήσει από την υποκριτική στη σκηνοθεσία με πρώτη του σκηνοθετική απόπειρα την όπερα «Το Δακτυλίδι της Μάνας». Την περίοδο 1930-1933 σπουδάζει θέατρο, ιστορία της τέχνης και αρχαία ελληνική φιλολογία στην Αυστρία με υποτροφία της Ακαδημίας Αθηνών και συνεχίζει στη Γερμανία δίπλα στο μεγάλο σκηνοθέτη Μαξ Ράινχαρντ.



**Εικόνα 2.9:** «Άμλετ» του Σαίξπηρ σε σκηνοθεσία Φώτου Πολίτη. Βασιλικό Θέατρο (1939). Περιοδεία σε Γερμανία και Αγγλία με την παράσταση να λαμβάνει εξαιρετικές κριτικές από τον ξένο τύπο. (Διαθέσιμη στο: <http://www.eirinika.gr/gr/blog/irenesfavourite/rodiris-tribute.asp>)

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα διαδέχεται το Φώτο Πολίτη στο Βασιλικό Θέατρο όπου και εκτελεί χρέη διευθυντή από το 1946 μέχρι το 1950 και ακολούθως από το 1953 μέχρι το 1955. Το 1950 ιδρύει την Ελληνική Σκηνή και το 1957 το Πειραιϊκό Θέατρο με το οποίο περιοδεύει σε



Ευρώπη, Αμερική και Ασία παρουσιάζοντας κυρίως έργα από την *αρχαία ελληνική τραγωδία*. Μεγαλύτερη σκηνοθετική του επιτυχία θεωρείται η παράσταση «Ορέστεια» του Αισχύλου στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού το 1949. Επηρεασμένος από τον Γερμανό δάσκαλό του Ράινχαρντ, δουλεύει το *αρχαίο δράμα* με τη μέθοδο «σπρέκχορ», μια τεχνική συλλογικής πολυφωνικής εκφώνησης των χορικών στην *τραγωδία*. Διακρίνεται επίσης στο ανέβασμα του *σαιξπηρικού δράματος* όπως για παράδειγμα στον «Άμλετ» που ανεβάζει με το Βασιλικό Θέατρο (Γραμματάς, 2002: 335).

Εξέχουσα μορφή στο *νεοελληνικό θέατρο* και ένας από τους μεγαλύτερους Έλληνες σκηνοθέτες όλων των εποχών θεωρείται ο ιδρυτής του Θεάτρου Τέχνης, Κάρολος Κουν. Γεννημένος στην Προύσα το 1908, μεγαλώνει σε αστικό σπίτι με κατ' οίκον εκπαιδευτές και δασκάλους πιάνου. Περνάει τα γυμνασιακά του χρόνια εσώκλειστος στην Αμερικανική Ροβέρτειο Σχολή της Κωνσταντινούπολης και ταυτόχρονα λαμβάνει μέρος σε παραστάσεις του θεατρικού ομίλου Robert College Players Officers, όπου μεταξύ άλλων ερμηνεύει με επιτυχία και πολλούς

γυναικείους ρόλους. Το 1928 μετακομίζει στο Παρίσι όπου σπουδάζει *αισθητική* στο πανεπιστήμιο της Σορβόνης και ακολούθως εγκαθίσταται στην Ελλάδα όπου διορίζεται καθηγητής της αγγλικής γλώσσας στο Κολέγιο Αθηνών. Εκεί αρχίζει να φτιάχνει και τις πρώτες του παραστάσεις στις οποίες συμμετέχουν μαθητές του. Καθοριστικής σημασίας για την μετέπειτα πορεία του υπήρξε η γνωριμία του με τον Φώτη Κόντογλου. Οι συζητήσεις τους δίνουν ερεθίσματα στον Κουν να γνωρίσει και ν' αγαπήσει την ελληνική κουλτούρα. Με κυρίαρχο αίτημα την ανάκτηση της ελληνικής ταυτότητας ιδρύει το 1933-34 τη Λαϊκή Σκηνή με βασικούς συνεργάτες τον Γιάννη Τσαρούχη και τον Διονύση Δεβάρη. Η Λαϊκή Σκηνή -η οποία θα λειτουργήσει για τα επόμενα



**Εικόνα 2.10:** «Όρνιθες» του Αριστοφάνη σε σκηνοθεσία Κ. Κουν.

(Διαθέσιμη στο:

[http://koinotopia.gr/index.php?option=com\\_content&view=article&id=736%3A-thumios-karakatsanis-1940-2012&catid=16%3A2010-07-12-21-15-46&Itemid=12&lang=el](http://koinotopia.gr/index.php?option=com_content&view=article&id=736%3A-thumios-karakatsanis-1940-2012&catid=16%3A2010-07-12-21-15-46&Itemid=12&lang=el))

δύο χρόνια- ξεκινάει με το ανέβασμα της «Ερωφίλης» του Γ.Χορτάτση στο Θέατρο Ολύμπια στις 20 Απριλίου του 1934, για ν' ακολουθήσουν ανέβασματα έργων από το *αρχαίο δράμα* και το *παγκόσμιο ρεπερτόριο* όπως οι παραστάσεις «Άλκηστις» του Ευριπίδη, «Πλούτος» του Αριστοφάνη, «Κατά φαντασίαν ασθενής» του Μολιέρου και τα «Παντρολογήματα» του Γκόγκολ. Την περίοδο 1939-42 δουλεύει ως επαγγελματίας ηθοποιός στο θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη.

Ο Κουν όμως έχει όνειρο να δημιουργήσει δικό του σταθερό θίασο και παρά τις αντίξοες συνθήκες και τα δεινά από τη γερμανική κατοχή, το 1942 το όνειρό του γίνεται πραγματικότητα με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης. Με πρώτους μαθητές τους Β. Διαμαντόπουλο, Π. Ζερβό, Κ. Λαμπροπούλου και Β. Μεταξά, ο θίασος του Κουν αρχίζει πρόβες σε ένα μικρό δωμάτιο στην οδό Ζωοδόχου Πηγής στα Εξάρχεια και δίνει παραστάσεις στο θέατρο Μουσούρη και σε άλλα θερινά θέατρα. Κατά την περίοδο 1950-54 το Θέατρο Τέχνης αναγκάζεται λόγω οικονομικών δυσχερειών να αναστείλει τη λειτουργία του και ο Κουν σκηνοθετεί άλλους θιάσους συμπεριλαμβανομένου του εθνικού θεάτρου όπου ανεβάζει κυρίως Τσέχοφ και Σαίξπηρ. Το 1954 το θέατρο τέχνης συνεχίζει τη λειτουργία του και το 1959 ο Κουν παρουσιάζει στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού τη θρυλική παράσταση «Όρνιθες» του Αριστοφάνη. Η παράσταση διακόπτεται στη μέση λόγω της έντονης αποδοκιμασίας του κοινού, έπειτα από εντολή για διακοπή της από την ίδια την κυβέρνηση. Παρόλα τα αρνητικά σχόλια που ακολουθούν, ο Κουν παρουσιάζει τους «Όρνιθες» του τρία χρόνια αργότερα στο Φεστιβάλ των Εθνών που διεξάγεται στο Παρίσι, όπου καταφέρνει να κερδίσει το πρώτο βραβείο και μαζί τις διθυραμβικές κριτικές κοινού και κριτικών.

Η παράσταση αυτή ανοίγει νέους ορίζοντες για τον Κουν αφού ακολουθεί βροχή προτάσεων για σκηνοθεσία από ευρωπαϊκούς και αμερικανικούς θιάσους. Το 1967 δέχεται πρόταση από το Βασιλικό Θέατρο της Αγγλίας όπου σκηνοθετεί το έργο του Σαίξπηρ «Ρωμύος και Ιουλιέττα» με την εγχώρια κριτική να αναφέρει ότι πρόκειται για την καλύτερη παράσταση *σαιξπηρικού δράματος* των τελευταίων δέκα χρόνων. Εν τω μεταξύ το θέατρο τέχνης, το οποίο στεγάζεται σ' ένα υπόγειο στη Στοά Ορφέως, γεννάει τους μεγαλύτερους ηθοποιούς και σκηνοθέτες των επόμενων δεκαετιών. Με την προσοχή



**Εικόνα 2.11:** Τσαρούχης, Κουν, Φωτόπουλος (Διαθέσιμη στο: [http://www.os3.gr/arhive\\_afieromata/gr\\_afieromata\\_karolos\\_koun.html](http://www.os3.gr/arhive_afieromata/gr_afieromata_karolos_koun.html))

στραμμένη τόσο στο νεοελληνικό όσο και στο ξένο ρεπερτόριο ο Κάρολος Κουν ανεβάζει συγγραφείς, έργα των οποίων παίζονται για πρώτη φορά στην Ελλάδα όπως Ράις, Άρθουρ Μίλλερ, Τενεσσύ Ουίλιαμς και Ευγ. Ο' Νηλ. Την περίοδο 1965-75 παρουσιάζει στο Υπόγειο Ιονέσκο, Μπέκετ και Ζενέ καθώς και έργα των εκπροσώπων του *θεάτρου του παραλόγου* στην Ελλάδα, Λούλας Αναγνωστάκη, Γ. Σκούρτη και Β. Ζιώγα.

Αυτό που κάνει τον Κουν να ξεχωρίζει είναι η πίστη του στη συλλογικότητα και ο τρόπος προετοιμασίας των έργων που επιλέγει να ανεβάσει. Στις πρόβες που κάνει με το θίασο του χρησιμοποιεί κυρίως τη *μέθοδο του πειραματισμού* και του *αυτοσχεδιασμού* με σκοπό να απελευθερώσει το ένστικτο και να δουλέψει τα εκφραστικά μέσα των ηθοποιών του σε συνδυασμό με την ενεργοποίηση της φαντασίας. Η επιτυχία του στο ανέβασμα έργων του παγκόσμιου ρεπερτορίου οφείλεται στην προσπάθειά του να δημιουργήσει τις σωστές αντιστοιχίες μέσα από συγκεκριμένους εκφραστικούς κώδικες που γίνονται απολύτως αντιληπτοί στο ελληνικό κοινό. Ο Κουν δεν εγκαταλείπει ποτέ το αίτημά του για ελληνικότητα, το οποίο επιτυγχάνει μέσα από την αισθητική του *λαϊκού εξπρεσιονισμού* με κάποια νατουραλιστικά στοιχεία. Πηγή έμπνευσής του αποτελεί ο *λαϊκός πολιτισμός* και η *παράδοση*.

Για το ανέβασμα *αρχαίας κωμωδίας* δανείζεται στοιχεία τόσο από τον Καραγκιόζη, όσο και από την ανατολική παράδοση και το θέατρο σκιών, υιοθετώντας ταυτόχρονα σύμβολα από τη δυτική παράδοση και τις ευρωπαϊκές αισθητικές τάσεις όπου κυριαρχεί ο *ορθολογικός έλεγχος* και ο *μοντερνισμός*.

Ο Κουν επιλέγει για συνεργάτες εξέχουσες φυσιογνωμίες της εγχώριας καλλιτεχνικής παραγωγής όπως τον σκηνογράφο Γιάννη Τσαρούχη και τον συνθέτη Μάνο Χατζηδάκη αποδεικνύοντας ότι η αρτιότητα της αισθητικής στο θέατρο προκύπτει ως το αποτέλεσμα μιας εμπνευσμένης συλλογικής προσπάθειας. (Μελάς Β., 2011)

Εκτός από τους προαναφερθέντες, και κάποιοι άλλοι σκηνοθέτες κατάφεραν να διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο στα ελληνικά θεατρικά δρώμενα του 20ού αιώνα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουμε τον Αλ. Σολωμό, τον Αλ. Μινωτή, το Μ. Βολανάκη, το Σπ. Ευαγγελάτο, τον Τ. Μουζενίδη, τον Π. Κατσέλη το Λ. Βογιατζή και τον Γ. Μιχαηλίδη. Λόγω του ότι η παρούσα εργασία εστιάζει σε σκηνοθέτες οι οποίοι κατόρθωσαν να προσδώσουν μια διαφορετική χροιά στην έννοια του σκηνοθέτη, δημιουργώντας νέες τάσεις για την εποχή τους ως βασικοί φορείς της θεατρικής διαμεσολάβησης και επικοινωνίας του έργου με το κοινό, δεν θα επεκταθούμε στη ζωή και στο έργο των προαναφερθέντων σκηνοθετών.



**Εικόνα 2.15:** «Θεσμοφοριαζούσες» του Αριστοφάνη σε σκην. Κάρολου Κουν. (Διαθέσιμη στο: <http://www.bing.com/images/search?q=%CE%9A.%CE%9A%CE%BF%CF%85%CE%BD&view=detail&id=8D21ED09F84B046DA0141FCABD054B6FDB18C996&FORM=IDFRIR>)

### 2.3.3 Ο ρόλος των ΜΜΕ στην προβολή και προώθηση του σκηνηκού θεάματος.

Ο Αμερικανός ακαδημαϊκός και στοχαστής Νόαμ Τσόμσκι (γεν. 1928) αναλύει σε συνέντευξή του τις συνήθειες τεχνικές χειραγώγησης της κοινής γνώμης. Μεταξύ άλλων τεχνικών, προβαίνει σε μια εκτενή ανάλυση της τεχνική της διασκέδασης, την οποία θεωρεί και το πιο συνηθισμένο μέσο χειραγώγησης και κοινωνικού ελέγχου. Κατ' αυτόν τον τρόπο, υποστηρίζει ο Τσόμσκι, τα Μ.Μ.Ε κατορθώνουν να στρέψουν την προσοχή σε ανούσια θέματα και διασκεδαστικές πληροφορίες με στόχο τον αποπροσανατολισμό της κοινής γνώμης από τα ουσιαστικά κοινωνικά, οικονομικά και πολιτικά προβλήματα (Τσόμσκι Ν. και Μπαρσάμιαν Ν., 1997: 25-42).

Ειδικότερα μετά τη βιομηχανική επανάσταση, παρατηρείται μια αναρχία όσον αφορά την παραγωγή, η οποία επιφέρει σημαντικές, οικονομικές κυρίως, αλλαγές σε παγκόσμιο επίπεδο, επιβάλλοντας μια νέα πραγματικότητα και μια κοινωνία που στηρίζεται στη λογική των πλαστών αναγκών και της υπερκατανάλωσης. Αυτού του είδους οι ανακατατάξεις, αναγκάζουν το κατεστημένο να εναποθέσει τις ελπίδες του στη διαφημιστική προπαγάνδα που αρχικά επιτυγχάνεται με την άσκηση εξουσίας στον γραπτό τύπο της εποχής και ακολούθως με την επιβολή συγκεκριμένης κατευθυντήριας γραμμής στα πιο σύγχρονα μέσα μαζικής επικοινωνίας όπως είναι το ραδιόφωνο και η τηλεόραση.

Ο Άρθουρ Σλέσινγκερ, καθηγητής ιστορίας στο Χάρβαρντ, εκφράζει σε ένα από τα έργα του την άποψη ότι η εποχή μας δεν ευνοεί την ύπαρξη ισχυρών προσωπικοτήτων αφού ο κόσμος τείνει να μετατραπεί σε ένα ομοιογενές σύνολο το οποίο εκμηδενίζει κάθε έκφανση της ατομικότητας. Ο Σλέσινγκερ δεν διστάζει μάλιστα να καταγγείλει τα ΜΜΕ και το ρόλο που διαδραματίζουν στην προσπάθεια για «παρακμή των προσωπικοτήτων». Στην πραγματικότητα τα ΜΜΕ, όπως υποστηρίζει, υποκαθιστούν την έλλειψη αληθινών προσωπικοτήτων με την κατασκευή και την προβολή «μικροπροσωπικοτήτων» ή «ψευδοπροσωπικοτήτων», οι οποίες λειτουργούν για το κοινό ως υποκατάστατα των πραγματικών και υπόκεινται σε κανόνες τηλεορατικής φθοράς. Λόγω της τάσης που έχουν τα ΜΜΕ να εξωραίζουν πρόσωπα και καταστάσεις, έχει παρατηρηθεί ότι στην πραγματικότητα η κοινή γνώμη δυσκολεύεται να προβεί σε ορθή διάκριση των αληθινών στοιχείων των κατασκευασμένων «ειδώλων» από τα ψευδή στοιχεία. Επομένως, η διαδικασία χειραγώγησης της μάζας μετατρέπεται με τις τεχνικές αυτές σε μια εύκολη υπόθεση (Κάρτερ, 2010: 55-57).

Καλώς ή κακώς από τη στιγμή που η κουλτούρα και ο πολιτισμός ως έννοιες είναι άμεσα εξαρτώμενες από το κοινωνικό περιβάλλον (Goldenweiser Α. 1916: 628-633), δεν θα ήταν δυνατό το θέατρο ως καταναλώσιμο αγαθό να μην επηρεάζεται από τους μηχανισμούς μιας κοινωνίας υπερκαταναλωτικών τάσεων. Τουναντίον, η ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας τον 20ό αιώνα έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μέσων επικοινωνίας εξαιρετικά μεγάλης ισχύος που τεχνηέντως επιτυγχάνουν την επιβολή ενός *star system* με σκοπό την προώθηση συγκεκριμένου είδους προτύπων και την εξυπηρέτηση πολιτικών και ιδεολογικών συμφερόντων (Jourdheil, 1976: 251-260).

Αν επιχειρούσαμε μια ιστορική αναδρομή για να εντοπίσουμε τους τρόπους προβολής του σκηνηκού θεάματος τον 20ό αιώνα, θα διαπιστώναμε ότι σε γενικές γραμμές σε κάθε περίοδο γίνεται διεξοδική χρήση των επικοινωνιακών και τεχνολογικών μέσων και δυνατοτήτων που

παρέχονται, για να προβληθούν πανομοιότυπα πρότυπα με παρόμοιο τρόπο. Από τις αρχές του 20ού αιώνα οι άνθρωποι των μέσων επικοινωνίας επινοούν διάφορους τρόπους προβολής του σκηνηκού θεάματος. Διαφημίσεις στις εφημερίδες, εντυπωσιακές αφίσες των πρωταγωνιστών στους δρόμους, πολυσέλιδα αφιερώματα παραστάσεων στα περιοδικά της εποχής και κριτικά σχόλια σε κοσμικές στήλες είναι μόνο μερικοί από τους βασικούς μηχανισμούς προώθησης που χρησιμοποιούνται μέχρι σήμερα.

Η ραγδαία τεχνολογική ανάπτυξη και η εισαγωγή του ηλεκτρονικού τύπου και της πληροφορικής, ειδικότερα το τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα, έρχονται να λειτουργήσουν προς όφελος του συστήματος και της βιομηχανίας του θεάματος. Οι παραδοσιακοί μηχανισμοί προώθησης ενισχύονται και ως εκ τούτου επιφέρουν σημαντικές αλλαγές στην επικοινωνία με το κοινό. Οι ενημερωτικές εκπομπές στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση, η προβολή ντοκιμαντέρ σχετικών με την ιστορία του θεάτρου με την αποκάλυψη άγνωστων πτυχών της ζωής ηθοποιών-μύθων, η διαφήμιση και οι προσωπικές συνεντεύξεις ανθρώπων της τέχνης και της επιστήμης δημιουργούν μια νέα τάξη πραγμάτων η οποία επηρεάζει σε ένα μεγάλο βαθμό τη σχέση του κοινού με την τέχνη και το θέατρο (Γραμματάς, 2002: 350-351).

Η υπεροχή της τηλεοπτικής εικόνας, όπως άλλωστε προβλέπει και ο Πλάτωνας στον *Τίμαιο*, οφείλεται στην ξεχωριστή αξία που έχει για τους ανθρώπους η μια εκ των πέντε αισθήσεων, η όραση (Κάρτερ Γ., 2010: 47). Ένας άλλος Έλληνας σοφιστής, ο Λουκιανός, περίπου δύο αιώνες αργότερα εντοπίζει την αδυναμία της όρασης να παρέχει πληροφορίες στον άνθρωπο για τα γεγονότα που διαδραματίζονται μακριά απ' αυτόν: «Κάτοπτρον μέγιστον κείται υπέρ φρέατος [...] εάν δε ες το κάτοπτρον αποβλέψη, πάσας μεν πόλεις, πάντα δε τα έθνη ορά, ώσπερ εφεστώς εκάστοις» (Λουκιανός, Αληθούς Ιστορίας, Α26). Δεν είναι λίγοι άλλωστε οι ιστορικοί που θεωρούν το Λουκιανό τον προφήτη της τηλεόρασης την ίδια ώρα που πολλοί ερευνητές υποστηρίζουν ότι η εφεύρεση που λέγεται τηλεόραση είναι το αποτέλεσμα που έχει προκύψει από αυτή τη βαθιά επιθυμία για επέκταση της *ορατικής αίσθησης*, την οποία συναντάμε και στην «Αληθινή Ιστορία» του Λουκιανού (Κάρτερ, 2010: 48).

Όπως ορθά εντοπίζει ο ιταλός τηλεκριτικός Elio Talarico: «Εντελώς διαφορετικά απ' ότι συμβαίνει με τον Τύπο, τον κινηματογράφο, το θέατρο, στην τηλεόραση έχουμε την άμεση μετάδοση, που συμπίπτει ακριβώς με το χρόνο της παρουσίασης ενός γεγονότος. Το κοινό, και το ελάχιστο ενημερωμένο, αντιλαμβάνεται (συνειδητά ή ασυνειδητά) τη σημασία μιας τέτοιας επίτευξης, που έχει τη σημαντικότητα της πρώτης και ανεπανάληπτης παρουσίασης του πραγματικού» (Κάρτερ, 2010: 49).

Στο σημείο αυτό δε θα μπορούσαμε παρά να θέσουμε ένα καίριο ζήτημα προς διερεύνηση, το οποίο αφορά στην αντικειμενικότητα της τηλεοπτικής εικόνας. Διότι, αν υποθέσουμε ότι κατά τη διάρκεια της παρουσίασης ενός τηλεοπτικού θέματος συντελείται μια επικοινωνία ανάμεσα στους δυο *επικοινωνιακούς πόλους*, την πραγματικότητα του γεγονότος από τη μία και τον τηλεθεατή από την άλλη, θα αποτελούσε τεράστια παράληψή μας να μην συμπεριλάβουμε κι έναν τρίτο παράγοντα ο οποίος αν και εκτελεί χρέη διαμεσολαβητή, συντελεί με καταλυτικό τρόπο σε αυτή την επικοινωνία.

Πρόκειται για τον υπεύθυνο σκηνοθεσίας παραγωγής, ο οποίος με τις επιλογές και τις σκηνοθετικές του παρεμβάσεις εστιάζει σε συγκεκριμένες οπτικές εικόνες του γεγονότος οι οποίες εν τέλει συντείνουν στην απόδοση μιας υποκειμενικής ερμηνείας του θέματος. Ο



Federico Doglio στο βιβλίο του *Televisione e spettacolo* αναφέρει μεταξύ άλλων: «Η δυνατότητα του σκηνοθέτη να ενώσει εικόνες από πραγματικά γεγονότα με μια σύνδεση, όπου τα οπτικοακουστικά στοιχεία προσφέρονται εντελώς διαφορετικά απ' ό τι στον γραπτό λόγο, επιτρέπει διάφορες ερμηνείες (δραματικές, συναισθηματικές, πολιτικές, μορφωτικές, ιδεολογικές) του ενός, του ίδιου γεγονότος» (Κάρτερ, 2010: 50). Κατ' αυτόν τον τρόπο η πιστή και αντικειμενική πληροφόρηση της πραγματικότητας τίθεται υπό αμφισβήτηση. Το σίγουρο πάντως είναι ότι οι άνθρωποι της τηλεόρασης δεν διστάζουν να χρησιμοποιήσουν τη δυνατότητα παραποίησης της αντικειμενικής εικόνας είτε για να εξυπηρετήσουν μια επιβαλλόμενη πολιτική ιδεολογία, είτε για να προβάλουν «ψευδοπροσωπικότητες» ως υποκατάστατο της έλλειψης αληθινών και αξιόλογων προσωπικοτήτων με απώτερο στόχο τη χειραγώγηση του κοινού.

Το *star system* και η *show business* αποτελούν μηχανισμούς προώθησης στους οποίους υπόκειται και το θέατρο. Την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα, πέραν της απλής προβολής των πρωταγωνιστών του θεάτρου από τηλεοπτικές εκπομπές ποικίλου είδους, η εμφάνιση των τηλεοπτικών σειρών δελεάζει τους θεατρικούς ηθοποιούς να γίνουν μέρος τους, προσφέροντάς τους χρήμα και αναγνωρισιμότητα. Οι νέες ανακατατάξεις που επιφέρει η άνοδος των τηλεοπτικών σειρών κλονίζουν ένα ολόκληρο σύστημα όσον αφορά στη θεατρική πραγματικότητα καθώς η δημιουργία νέων αισθητικών τάσεων και κριτηρίων έχει ως αποτέλεσμα την αντικατάσταση των παραδοσιακών θεατρικών αξιών με επίπλαστες, υποδεέστερες αξίες. Το θέατρο λοιπόν δεν βγαίνει άτρωτο από την παρουσία της τηλεόρασης, η οποία απ' ό τι φαίνεται αποτελεί και την εύκολη λύση για τους ηθοποιούς που τρέχουν να εξαργυρώσουν την τηλεοπτική επιτυχία και την αναγνωρισιμότητά τους με θεατρικές δουλειές οι οποίες υπόκεινται στους κανόνες ενός τηλεοπτικού τρόπου ερμηνείας.

Κάπου εδώ, τίθεται κι ένα άλλο ζήτημα το οποίο αφορά στη διαφοροποίηση του τηλεοπτικού από το θεατρικό τρόπο ερμηνείας και στους λόγους ύπαρξης αυτής της διαφοροποίησης. Διότι, όπως πολύ παραστατικά εξηγεί ο Γιώργος Κάρτερ στο βιβλίο του «Τέχνη και επικοινωνία»: «[...] στο θέατρο οι ηθοποιοί έρχονται σε άμεση οπτική επαφή με τους θεατές. Η «ακτινοβολία» του ηθοποιού αντανακλά στη διαμορφωμένη από τη σύγκλιση των θεατών συμπεριφορά, για να επανέλθει σε αυτόν με μια συνεχόμενη ανακύκλιση που επηρεάζει ευδιάκριτα το παίξιμό του. Έτσι, κατά κάποιον τρόπο, στην ερμηνεία των ρόλων συμμετέχουν και οι δύο πόλοι της θεατρικής λειτουργίας. Στον κύκλο της καλλιτεχνικής δημιουργίας υπάρχει πάντα αυτού του είδους ο αλληλοεπηρεασμός... Στην τηλεόραση, όμως, δεν υφίσταται αυτή η φαινομενική επικοινωνία. Στη δημιουργία της τηλεορατικής ερμηνείας του ρόλου δεν επιδρά άμεσα ο παράγοντας κοινό, αφού ανάμεσα στο κοινό και στη δραματική πράξη παρεμβαίνει μια τεχνική διαδικασία, τα γυρίσματα μιας κινηματογραφικής ταινίας ή η ηχογράφηση ενός έργου στο ραδιόφωνο» (Κάρτερ, 2010: 80-81).

Η διαφοροποίηση της τηλεοπτικής με τη θεατρική ερμηνεία του ηθοποιού επαφίεται και σε παράγοντες που ρυθμίζονται βάση της «ψυχολογίας των όχλων». Το κοινό στο θέατρο λειτουργεί ως ένα ομοιογενές σύνολο που με το πέρασμα του θεατρικού χρόνου αντιδρά ασυνείδητα με τρόπο που διέπεται από τους κανόνες της ομαδικής ψυχολογίας. Ο Λε Μπον στη θεωρία του περί ψυχολογίας των μαζών εξηγεί ότι η συναισθηματική αντίληψη και οι αντιδράσεις μιας ομάδας ανθρώπων που παρακολουθεί ένα σκηνικό θέαμα αρχίζουν από ένα σημείο και έπειτα να συγκλίνουν (Λε Μπον, 1912: 75). Σε αντίθεση με το θέατρο, ο ηθοποιός της τηλεόρασης δεν έχει να αντιμετωπίσει τα φαινόμενα ψυχολογίας της μάζας αφού το κοινό

που τον παρακολουθεί δεν είναι συγκεντρωμένο στον ίδιο χώρο. Ο τηλεθεατής της τηλεοπτικής σειράς νιώθει ότι κατά κάποιο τρόπο βάζει τον ηθοποιό στο σπίτι του και γι' αυτό το λόγο η τηλεοπτική ερμηνεία του ηθοποιού οφείλει να είναι ρεαλιστική και οικεία.

Αυτή η φυσικότητα στην ερμηνεία δεν μπορεί να λειτουργήσει στο θέατρο. Ο θεατρικός ηθοποιός λειτουργεί ως κομμάτι μιας «σύμβασης» όπως συχνά αναφέρουν οι θεατράνθρωποι. Η σύμβαση αυτή μεταφράζεται ως μια «άτυπη συμφωνία» μέσω της οποίας εξυπηρετείται η θεατρική διαμεσολάβηση και η επικοινωνία και που χωρίς αυτήν δεν μπορεί να υπάρξει θέατρο. Από τη στιγμή λοιπόν που υπάρχει *συμβατικότητα* στο λόγο, στην κίνηση και στον σκηνικό χώρο είναι απαραίτητο και η ερμηνεία του ρόλου να είναι συμβατική. Διότι, για να φτάσουν τα νοήματα από τον ηθοποιό στο κοινό ούτως ώστε να επιτευχθεί η θεατρική διαμεσολάβηση, το σώμα του ηθοποιού πρέπει να συγκεντρώνει περισσότερη ενέργεια από το σώμα ενός ανθρώπου στην καθημερινή ζωή. Αντίθετα, τέτοιου είδους υπέρβαση δεν πρέπει να διακρίνει τις τηλεοπτικές ερμηνείες. Τα σώματα εκεί είναι πιο χαλαρά και οι ερμηνείες «προσωποκεντρικές», αφού ως είθισται ο σκηνοθέτης της τηλεόρασης εστιάζει μέσω της κάμερας στην έκφραση των προσώπων των ηθοποιών και όχι τόσο στη σωματική έκφραση.



### 2.3.4 Η προβολή και προώθηση του σκηνικού θεάματος στην Ελλάδα του 20<sup>ου</sup> αιώνα

Όπως έχει διαπιστωθεί από μελέτες Ελλήνων ιστορικών θεάτρου και κοινωνιολόγων, η προώθηση των θεατρικών έργων που συγκαταλέγονται στο *νεοελληνικό θέατρο* είναι άμεσα συναρτώμενη με τη δημοσίευση των έργων σε περιοδικά και θεατρικές εφημερίδες, καθώς όπως και με την προώθηση τους από εκδοτικούς οίκους. Διότι, μπορεί το θεατρικό έργο να παραμένει ανολοκλήρωτο χωρίς τη σκηνική του απόδοση, το γεγονός αυτό όμως δε σημαίνει ότι του στερεί από την αξία του ως κείμενο. Τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα ιδρύονται και οι πρώτοι εκδοτικοί οίκοι που επικεντρώνονται στη θεατρική παραγωγή στην Ελλάδα. Ο *Ελευθερουδάκης*, ο *Φέξης* και ο *Ζαχαρόπουλος* εστιάζουν κυρίως στην έκδοση έργων που παίζονται από ελληνικούς εμπορικούς θιάσους. Κατά την περίοδο που έπεται του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου ιδρύονται κι άλλοι εκδοτικοί οίκοι που ασχολούνται με έργα Ελλήνων συγγραφέων. Σε αυτούς συγκαταλέγονται οι εκδόσεις *Κέδρος*, *Δωδώνη* και *Ερμής*, οι οποίοι αναλαμβάνουν την εκτύπωση και προώθηση θεατρικών έργων της Λ. Αναγνωστάκη, του Π. Μάτεσι, του Ι. Καμπανέλλη, του Γ. Σκούρτη και του Στρ. Καρρά (Γραμματάς, 2002: 342).

Η έκδοση των θεατρικών έργων από γνωστούς οίκους αποδεικνύεται εξαιρετικά ωφέλιμη αφενός επειδή καταξιώνει τους θεατρικούς συγγραφείς στη συνείδηση του κοινού και αφετέρου επειδή εξασφαλίζει τη διάρκεια των έργων μέσα στο χρόνο. Ως αντιπαράδειγμα φέρουμε το είδος της *επιθεώρησης* η οποία λόγω του ότι αποτελεί κατά κάποιο τρόπο συνέχεια του *αυτοσχεδιαστικού θεάτρου* και της *κομέντια ντελ'άρτε*, δεν έχει καταφέρει να διασωθεί μέσα στο χρόνο μιας και στις περισσότερες περιπτώσεις δεν είναι εύκολο να εντοπιστεί σε γραπτή μορφή. Ακόμη και στην εποχή του *μεταπολεμικού θεάτρου*, η μη ύπαρξη του κειμένου της *επιθεώρησης* σε γραπτή μορφή αποτελεί επιζήμιο γεγονός που εν τέλει συμβάλλει στην υποβάθμιση του είδους λόγω των αυθαιρεσιών που γίνονται στο κείμενο από θιάσους που επιχειρούν να ξαναεβάσουν ένα επιθεωρησιακό έργο μερικά χρόνια αργότερα.

Η απουσία δημοσιευμένου γραπτού κειμένου αποτελεί και την κυριότερη αιτία απαξίωσης συγγραφέων, ή τουλάχιστον της απαξίωσης μερικών από τα έργα τους. Οι ελλείψεις στη δημοσίευση έργων, όπως συμβαίνει στην εποχή του *προλεταριακού δράματος* αλλά και η δημοσίευση έργων από περιθωριακές εκδόσεις όπως στην περίπτωση των πρώτων συγγραφέων της *μεταπολεμικής* και *μετεμφυλιακής περιόδου* (Β. Γκούφα, Ν. Περγιάλη, Γ. Ανδρίτσου, Α. Δαμιανού, Γερ. Σταύρου κ.ά.) λειτουργούν κατασταλτικά στο να αποδοθεί η πρέπουσα καλλιτεχνική και ποιοτική αξία της δραματουργίας της εποχής. Το ίδιο συμβαίνει και με μια μερίδα έργων που συγκαταλέγονται στο *θέατρο της κατοχής και της αντίστασης*, στα οποία αφενός η απουσία δημοσιευμένου κειμένου και αφετέρου η ελλιπής σκηνική απόδοση των έργων λόγω των αντίξοων συνθηκών στο ανέβασμα, συντελούν στην απαξίωσή τους από το κοινό. Αυτός είναι και ο κυριότερος λόγος για τον οποίο ως κυρίαρχη μορφή *μεταπολεμικού θεάτρου* έχει επικρατήσει η *νεοηθογραφία του μικροαστισμού* (Γραμματάς, 2002: 343).

Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να καταστήσουμε σαφές ότι η έκδοση των έργων ή αντίστοιχα η απουσία δημοσιευμένου κειμένου αποτελεί έναν από τους παράγοντες προώθησης (ή αντίστοιχα μη προώθησης) των θεατρικών έργων και σε καμία περίπτωση δεν αποτελεί το μοναδικό κριτήριο που συντελεί σε μια επιτυχή πρόσληψη. Διότι το θεατρικό έργο ολοκληρώνεται με την πραγματοποίηση της σκηνικής του απόδοσης, κι αυτή συνιστά και την ειδοποιό διαφορά του

από ένα λογοτεχνικό κείμενο. Θα ήταν λοιπόν τουλάχιστον αφελής η αντιμετώπιση και η ανάλυσή του ως ένα απλό ανάγνωσμα.

Εκτός από τους οίκους οι οποίοι δημοσιεύουν τα θεατρικά έργα της εκάστοτε εποχής, η έκδοση ειδικών εντύπων τα οποία περιλαμβάνουν βασικές πληροφορίες και λεπτομέρειες για τα θεατρικά δρώμενα αλλά και η δημιουργία αφιερωμάτων με κριτικές απόψεις που αφορούν στην υποκριτική και στη σκηνοθεσία των έργων είναι σε θέση να μας εξασφαλίσουν σημαντικές πληροφορίες, ιστορικής θα λέγαμε σημασίας, για το νεοελληνικό θέατρο.

Η έκδοση τέτοιων περιοδικών ξεκινάει στην Ελλάδα μετά το πρώτο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Για την ιστορία τα πρώτα θεατρικά περιοδικά εκδίδονται το 1867 και φέρουν τα ονόματα «Θάλεια», «Μούσες» και «Απόλλωνας». Ακολουθεί το περιοδικό «Ορφέας» το οποίο είναι εβδομαδιαίο και παρέχει πληροφορίες για το ανέμβασμα έργων ευρωπαϊκών σχημάτων στην Ελλάδα. Το 1880 κυκλοφορεί το περιοδικό του Ν. Ιγγλέση «Θεατρική Επιθεώρηση» και στη συνέχεια «Η Εφημερίδα του Θεάτρου» το 1881, «Η Θεατρική Αυλαία» το 1882, η «Θεατρική Εφημερίδα», η «Θεατρική Ηχώ» και η «Λύρα του Ορφέα» το 1885, και ο «Θεατρικός Κόσμος» το 1887. Το 1895 δημοσιεύεται το περιοδικό «Θεατρικές Νύχτες». Όλα τα παραπάνω περιοδικά περιλαμβάνουν πληροφορίες για τις θεατρικές παραστάσεις της εποχής (Γρηγορίου 1999: ό.π).

Στις αρχές του 20ού αιώνα τα θεατρικά περιοδικά εμπλουτίζονται με κριτικές, αναλύσεις θεατρικών έργων και μεταφρασμένα θεατρικά ξένων συγγραφέων. Για παράδειγμα, τα περιοδικά «Διόνυσος», «Νουμάς», «Εστία», «Παναθήναια» και «Πινακοθήκη» περιέχουν κριτικές και απόψεις πνευματικών ανθρώπων της εποχής (Γρ. Ξενόπουλος, Δ. Ταγκόπουλος, Κ. Παλαμάς, Σπ. Μελάς, Π. Χορν, Π.Νιρβάνας) για τις παραστάσεις ελληνικών και ξένων θιάσων. Αξιόλογη στήλη στην εφημερίδα «Τέχνη» θεωρείται η σειρά *Γερμανικά Γράμματα* του Γ. Καμπύση, μέσω της οποίας το φιλοθεάμον κοινό έχει την ευκαιρία να γνωρίσει τα νέα αισθητικά ρεύματα και οι θεατρικές τάσεις που επικρατούν στον ευρωπαϊκό χώρο.



**Εικόνα 2.16:** Το περιοδικό «Νουμάς». (Διαθέσιμη στο: <http://www.ascsa.edu.gr/index.php/archives/ion-dragoumis-scope-and-content>)

Περιοδικά που ασχολούνται αποκλειστικά με το θέατρο κάνουν την εμφάνισή τους τη δεκαετία του 1920. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα «Παρασκήνια» του Ν. Παρασκευά (1924), το «Ελληνικόν Θεατρικόν» του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (1927) και τα «Θεατρικά Χρόνια» του Μ. Ροδά (1930-1931). Το περιοδικό «Θύμωλη» του Ν. Ποριώτη (1933) δημοσιεύει μεταφρασμένα έργα του Σαίξπηρ όπως την κωμωδία «Άλλα αντ' άλλων». Ένα άλλο σημαντικό περιοδικό, η «Θεατρική Τέχνη», παρόλο που κυκλοφορεί μόνο κατά την περίοδο (1935-1936), περιλαμβάνει θεωρητικά κείμενα για το θέατρο και τη σκηνοθεσία καθώς και άρθρα που αφορούν άγνωστα, για τα ελληνικά δεδομένα, είδη θεάτρου και σκηνοθετικές τάσεις όπως το *κινέζικο θέατρο* και η *σκηνοθεσία του Μέγερχολντ*. Το συγκεκριμένο περιοδικό διακρίνεται εξαιτίας των αρθρογράφων του και των συνεργατών του, οι οποίοι αποτελούν εξέχουσες φυσιογνωμίες της τέχνης και του *μεσοπολεμικού θεάτρου* στην Ελλάδα (Θ. Κωτσόπουλος, Κ. Μιχαηλίδης, Γ. Κουντούρης, Τ. Μουζενίδης, Β. Ρώτας, Π. Κατσέλης κ.ά ) (Γραμματάς, 2002: 346-349).

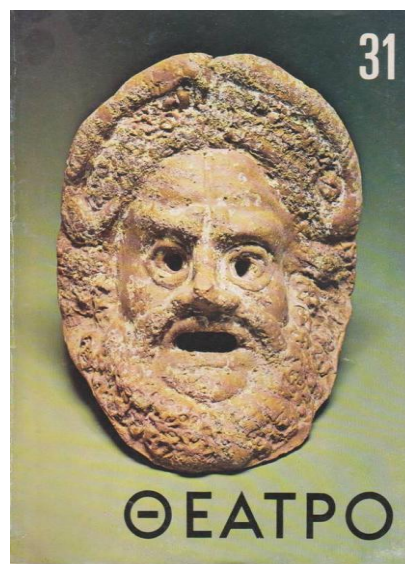
Σημαντικό για τα θεατρικά δεδομένα θεωρείται και το περιοδικό «Θέατρο» που εκδίδεται από τη Δραματική Σχολή του Εθνικού Ωδείου και κυκλοφορεί μόλις τέσσερα τεύχη (Μάρτιος- Ιούνιος 1938). Με διευθυντή έκδοσής του τον Σωκ. Καραντινό το περιοδικό φιλοξενεί κυρίως θεωρητικά και ιστορικά κείμενα που αφορούν στο θέατρο. Σε αυτό αρθρογραφούν οι Γ. Σιδέρης, Σωκ. Καραντινός, Σπ.Βασιλείου και Ν. Χατζηκυριάκου- Γκίκα.

Κατά τη μεταπολεμική περίοδο ξεχωρίζουν δύο περιοδικά με κοινό όνομα «Θέατρο». Το πρώτο εκδίδεται από τον Θ. Κρίτα τις χρονιές 1957-69 και το δεύτερο από τον Κ. Νίτσο τις χρονιές 1961-1981. Μέσα από θεατρικές κριτικές, νέους σκηνικούς και σκηνοθετικούς κώδικες καθώς και ιστορικά και θεωρητικά άρθρα τόσο για το ελληνικό όσο και για το παγκόσμιο θέατρο, τα δύο αυτά περιοδικά κατορθώνουν να συμβάλουν στη διαμόρφωση της θεατρικής παιδείας και κουλτούρας στη μεταπολεμική Ελλάδα κατευθύνοντας κοινό και καλλιτέχνες σε συγκεκριμένες θεατρικές επιλογές (Γραμματάς, 2002: 347-348).

Άλλα θεατρικά περιοδικά τα οποία αν και κινούνται στο δρόμο που χαράζουν τα δύο προηγούμενα δεν επιτυγχάνουν πάντα να διαμορφώσουν τα κριτήρια του κοινού είναι το αγγλικό περιοδικό «Thespis» (1964-1973), το οποίο απευθύνεται κυρίως σε τουρίστες και περιέχει πληροφορίες για τα καλοκαιρινά θεατρικά φεστιβάλ, το περιοδικό που εκδίδει κατά την περίοδο 1971-1972 το Ανοιχτό Θέατρο του Γ. Μιχαηλίδη και τέλος το περιοδικό «Εκκύκλημα» που εκδίδεται κατά την περίοδο 1983-1990 από τον Μ. Τίγκιλη και ασχολείται κυρίως με την προσφορά μεγάλων μορφών της σκηνοθεσίας στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Φ. Πολίτης, Πήτερ Μπρουκ κ.ά). Άλλα θεατρικά περιοδικά που κυκλοφορούν είναι τα «Θεατρικά του Γ. Χατζηδάκι» (1989-1993), «Σκηνή και Οθόνη» (1980, 1982), «Τα Μιμικά» του Στ. Γούτη (1984) και τα «Δρώμενα» του Ν. Λαγκαδινού (1984-86).

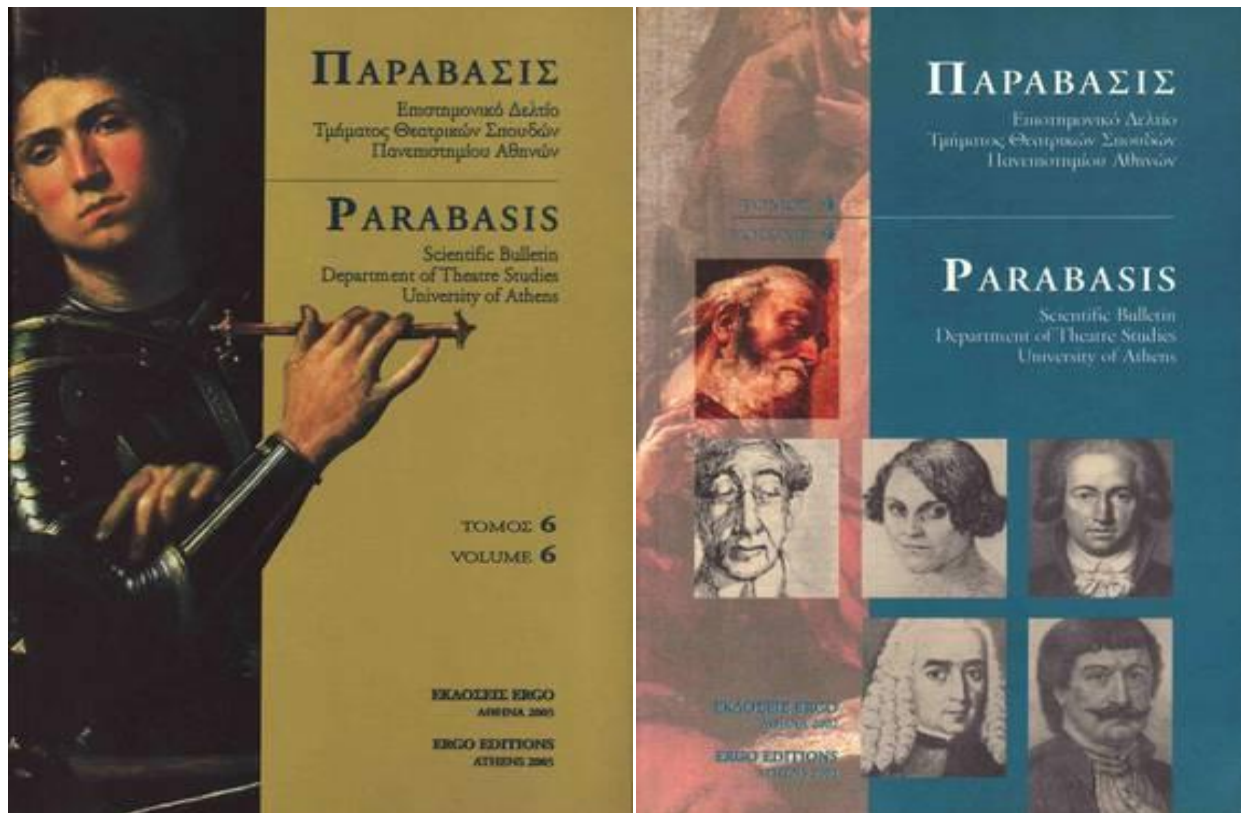
Το 1979 τα «Θεατρικά τετράδια» του Νικηφόρου Παπανδρέου και το περιοδικό της Πειραματικής Σκηνης «Τέχνη» της Θεσσαλονίκης ξεχωρίζουν για τα πολυσέλιδα αφιερώματά τους στους μεγαλύτερους θεατρικούς συγγραφείς όλων των εποχών. Το 1995 εκδίδεται το περιοδικό «Παράβασις» από το Τμήμα Θεατρολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών το οποίο αν και διακρίνεται από μια «φιλολογίζουσα» διάθεση με επαρκώς εμπεριστατωμένες ιστορικές και κοινωνιολογικές μελέτες στο θέατρο, δεν αγγίζει εις βάθος τους αναγνώστες.

Την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα δημοσιεύεται το αμιγώς θεατρικό περιοδικό «Θεατρογραφίες» του Μ. Θωμαδάκη (1998-2000) και τα περιοδικά ποικίλης ύλης «Νέα Εστία», «Ελληνική Δημιουργία», «Καινούργια Εποχή», «Επιθεώρηση Τέχνης», «Διαβάζω», «Η λέξη», «Το δέντρο», «Θέματα Λογοτεχνίας», «Ουτοπία», «Περίτεχνο», «Πόρφυρας» και «Ελίτροχος», τα οποία μέσα από τις θεατρικές κριτικές, τις πληροφορίες και τα αφιερώματα παραστάσεων, συμβάλλουν με τον τρόπο τους στη διαμόρφωση θεατρικής παιδείας στην Ελλάδα (Γραμματάς, 2002: 348-350).



Εικόνα 2.17: Το περιοδικό «Θέατρο» (Τεύχος 31, Γενάρης-Φλεβάρης 1973) (Διαθέσιμη στο <http://www.sakketosaggelos.gr/Article/2760/>)

Εκτός από τα αμιγώς θεατρικά περιοδικά και τα περιοδικά φιλολογικού ή καλλιτεχνικού περιεχομένου, ειδικά ένθετα, θεατρικές κριτικές, αφιερώματα και πληροφορίες για την καλλιτεχνική ζωή στην πρωτεύουσα ενσωματώνονται στις καθημερινές και εβδομαδιαίες εφημερίδες. Αν και πολλές φορές το υλικό που ενυπάρχει σ' αυτές τις εφημερίδες είναι δοσμένο σε *εκλαϊκευμένη μορφή*, εστιάζοντας περισσότερο στον κοσμικό χαρακτήρα της θεατρικής παράστασης παρά στην καλλιτεχνική της αξία, ωστόσο φαίνεται πως επηρεάζει τη συνείδηση του κοινού και ταυτόχρονα τις θεατρικές εξελίξεις στην Ελλάδα του 20ού αιώνα.



**Εικόνα 2.18:** Το Περιοδικό «Παράβασις» από το τμήμα θεατρολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (Διαθέσιμο στο <http://www.theatre.uoa.gr/ereyna/ekdoseis/parabasis/parabasis-online.html>)

### 2.3.5 Ο ρόλος της κριτικής στο νεοελληνικό θέατρο

Ένας ακόμη παράγοντας που συμβάλλει στην πρόσληψη του σκηνικού θεάματος είναι η κριτική. Αν και η αξία της τίθεται υπό διαρκή αμφισβήτηση λόγω του υποκειμενισμού που ενυπάρχει στην άποψη ακόμη και των ευρέως αποδεκτών κριτικών θεάτρου, ωστόσο δεν θα μπορούσε να παραγκωνιστεί η αναγκαιότητα της κριτικής στις μέρες μας. Διότι, η εκπληκτική τεχνολογική πρόοδος μπορεί να έχει προσφέρει μια αστείρευτη πηγή γνώσεων και εμπειριστατωμένες επιστημονικές εξηγήσεις των φυσικών και κοινωνικών φαινομένων, από την άλλη όμως η διαμόρφωση αυτής της νέας τάξης πραγμάτων θέτει υπό αμφισβήτηση την ποιοτική των επιλογών που είναι σε θέση να προσφέρει το υπάρχον σύστημα αξιών.

Σε μια εποχή λοιπόν, κατά την οποία το θέατρο αντιμετωπίζεται ως καταναλωτικό προϊόν, στα πλαίσια των προβολής και προώθησης πλαστών αναγκών και προτύπων, η κριτική θα πρέπει να λειτουργεί ως η «λυδία λίθος» για την προάσπιση της ελευθερίας της έκφρασης, της αλήθειας και των δημοκρατικών αρχών. Διότι σε ένα υγιές κοινωνικό περιβάλλον η δημοκρατία επιτρέπει την κριτική και τον πλουραλισμό απόψεων μα και αντίθετα, η κριτική τρέφει τη δημοκρατία, αποτελεί την πεμπτουσία της.

Για να μπορέσει όμως η κριτική να λειτουργήσει ευεργετικά και ωφέλιμα για το θέατρο, θα πρέπει να ασκείται υπό ορισμένες προϋποθέσεις. Είναι σαφές άλλωστε ότι το σκηνικό θέαμα χαρακτηρίζεται από μια ιδιαιτερότητα λόγω της αφηρημένης και ρευστής του φύσης. Από τη στιγμή λοιπόν που αυτή η ιδιαιτερότητα που έχει το θέατρο εκ φύσεως γίνεται τόσο εύκολα αντικείμενο εκμετάλλευσης από τους κριτικούς, είναι λογικό να δημιουργούνται βάσιμες υποψίες για αλλοίωση της αντικειμενικότητας της κριτικής. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα το εξαγόμενο συμπέρασμα που προκύπτει από την κριτική μιας παράστασης να απέχει από την πραγματικότητα και την αλήθεια του σκηνικού θεάματος.

Αν και αναπόφευκτα, η άποψη του κριτικού επηρεάζεται από κοινωνιολογικούς παράγοντες, αφού στην πραγματικότητα προκύπτει ως μια συνισταμένη συναισθηματικών, ψυχολογικών και ιδεολογικών παραγόντων οι οποίοι καθορίζουν την προσωπικότητα του ατόμου που ασκεί την κριτική, ωστόσο δεν σημαίνει ότι πρέπει να επιτρέπονται οι ερασιτεχνισμοί και η παράθεση ατεκμηρίωτων απόψεων.

Κανείς δεν μπορεί να αμφισβητήσει ότι μια σωστή κριτική είναι υπόθεση δύσκολη, διότι ο κριτικός θεάτρου, ως άνθρωπος του χώρου, έρχεται σε άμεση επαφή με τους συντελεστές του σκηνικού θεάματος και πολλές φορές συνδέεται μαζί τους μέσω φιλικής ή επαγγελματικής σχέσης, γεγονός που προσθέτει εμπόδια στην προσπάθειά του για αμερόληπτη και αντικειμενική κριτική. Ακολουθώντας, ο κριτικός ως επαγγελματίας, υποχρεούται πολύ συχνά να προσαρμόσει την κριτική του στο ύφος, την πολιτική ιδεολογία ή την αισθητική γραμμή που του επιβάλλει ο εργοδότης του ή αντίστοιχα το έντυπο για το οποίο γράφει.

Επιπλέον, έχει παρατηρηθεί ότι ο χρόνος που αφιερώνεται για ανάγνωση της θεατρικής κριτικής μειώνεται σταθερά με την πάροδο του χρόνου, λόγω των έντονων κοινωνικών, οικονομικών και πολιτικών προβλημάτων με τα οποία βρίσκεται αντιμέτωπη η κοινωνία. Γι' αυτό το λόγο ο αναγνώστης μιας εφημερίδας ή ενός περιοδικού ποικίλης ύλης δεν θα εστιάσει στα καλλιτεχνικά, με το γεγονός αυτό να συνεπάγεται τον αναγκαστικό περιορισμό του χώρου που καταλαμβάνουν τέτοιου είδους θέματα στις εφημερίδες, ούτως ώστε να διευκολύνεται το κοινό κατά τη διαδικασία της ανάγνωσης. Δυστυχώς όμως, η χωρική αυτή συρρίκνωση φαίνεται να



έχει ως αποτέλεσμα και μια συρρίκνωση ως προς την επιχειρηματολογία της θεατρικής κριτικής και την επαρκή ανάπτυξη και τεκμηρίωσή της, συντελώντας έτσι στην υποβάθμισή της (Lerminier, 1978: 41).

Στην πραγματικότητα, είναι ελάχιστες οι φορές που οι κριτικοί κατορθώνουν να ανταπεξέλθουν επιτυχώς στις απαιτήσεις του κοινού. Η μη πειστική κριτική προκύπτει και ως αποτέλεσμα του ανεπαρκούς θεωρητικού υπόβαθρου των «ειδικών», καθώς η εμπειρική γνώση που δεν συνοδεύεται από θεωρητική κατάρτιση και εις βάθος μελέτη του αντικειμένου, οδηγεί σε παρανοήσεις, ασάφειες, παραλήψεις και ατεκμηρίωτες απόψεις. Στην περίπτωση αυτή η συνολική εικόνα που εισπράττει ο αναγνώστης-θεατής για το σκηνικό θέαμα μέσω της κριτικής είναι αλλοιωμένη, γεγονός που επίσης αποδυναμώνει το κύρος της θεατρικής κριτικής.

Μα και ακόμη στην περίπτωση κριτικών θεάτρου, όπως είναι ο Άγγ. Τερζάκης και ο Φ. Πολίτης για το νεοελληνικό θέατρο, οι οποίοι με τα άκρως εμπεριστατωμένα και αναλυτικά φιλολογικά τους άρθρα κατορθώνουν να αναβαθμίζουν το ρόλο της κριτικής της εποχής τους, συντελώντας στην καθιέρωσή της ως έναν από τους σοβαρούς παράγοντες που τελικά συμβάλλουν στην διαδικασία της πρόσληψης, τα στοιχεία υποκειμενισμού δεν μπορούν να αποφευχθούν ολότελα. Γι' αυτό το λόγο η κοινή γνώμη οφείλει να τηρεί μια στάση σκεπτικισμού απέναντι στην κριτική, η οποία αποδεικνύεται χρήσιμη στον εντοπισμό εκείνων των λανθανόντων υποκειμενικών παραγόντων που τελικά αποδυναμώνουν την άποψη του κριτικού (Γραμματάς, 2002: 353-354).



**Εικόνα 2.19:** Σκίτσο του Άγγ. Τερζάκη  
(Διαθέσιμη στο:  
<http://www.odyssey.com.cy/main/default.audit.aspx?tabID=138&itemID=1000&mid=882>)

Ανεξαρτήτως από το αν τελικά μια κριτική θεωρείται αντικειμενική ή υποκειμενική, σωστή ή εσφαλμένη, λόγω της μεγάλης δύναμης και της επιρροής που ασκεί η τέταρτη εξουσία στην κοινή γνώμη, έχει τη δύναμη να επηρεάσει -εάν όχι να καθορίσει- την τελική γνωμάτευση του αναγνώστη-θεατή για την παράσταση. Ειδικότερα με την τάση των ΜΜΕ να προβάλλουν το σκηνικό θέαμα ως καταναλωτικό αγαθό εμπορικής αξίας, έχει παρατηρηθεί το φαινόμενο της σκόπιμης τοποθέτησης συγκεκριμένων ανθρώπων σε κατάλληλα πόστα με στόχο την εξυπηρέτηση συμφερόντων και την ικανοποίηση καθορισμένων πολιτικών και ιδεολογικών αιτημάτων. Κατ' αυτόν τον τρόπο δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις κατά τις οποίες ο κριτικός θεάτρου λειτουργεί ως διαφημιστής μιας παράστασης συντελώντας με καταλυτικό και ύπουλο τρόπο στην καθιέρωση ή αντίθετα στην αποτυχία του σκηνικού θεάματος (Duvnignaud, 1973: 59).

Όσον αφορά στη νεοελληνική θεατρική πραγματικότητα, στήλες θεατρικής κριτικής εμφανίζονται σε σταθερή συχνότητα στα λογοτεχνικά περιοδικά, από την πρώτη κιόλας δεκαετία του 20ού αιώνα. Η αρχή γίνεται με τα περιοδικά «Τέχνη», «Νουμάς» και «Πινακοθήκη» τα οποία είναι αμιγώς καλλιτεχνικά, στη συνέχεια όμως θεατρικές κριτικές φιλοξενούνται και στις στήλες καθημερινών εφημερίδων και περιοδικών ποικίλης ύλης. Οι θεατρικοί κριτικοί της εποχής είναι συνήθως άνθρωποι των γραμμάτων και της λογοτεχνίας. Γι' αυτό το λόγο οι κριτικές τους εστιάζουν στη δραματουργική ανάλυση και επεξεργασία των έργων και της ψυχολογίας των χαρακτήρων, παρουσιάζοντας έτσι σοβαρές ελλείψεις στην

τεκμηρίωση απόψεων που αφορούν στην υποκριτική των ηθοποιών καθώς και στην ανάλυση της οπτικής του σκηνοθέτη για το έργο.

Εφημερίδες όπως ο «Νουμάς», φαίνεται να προωθούν την πολιτική τους ιδεολογία και στη συγκεκριμένη περίπτωση τις *σοσιαλιστικές ιδέες* και το *δημοτικισμό*, μέσα από την ανάλυση έργων που ανήκουν στην κατηγορία του *εργατικού δράματος*. Από την άλλη, έντυπα όπως η «Πινακοθήκη» ή τα «Παναθήναια» υποστηρίζουν ακριβώς αντίθετες πολιτικές απόψεις, καθιστώντας αναμενόμενο εκ των προτέρων το είδος της κριτικής που συναντάται στο καθένα απ' αυτά τα έντυπα. Αυτός είναι και ένας από τους βασικότερους λόγους για τους οποίους η κριτική που παρουσιάζεται στα θεατρικά περιοδικά της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα δεν θα μπορούσε να αποτελέσει αντικειμενικό δείκτη της πορείας του θεάτρου, ούτε να χρησιμοποιηθεί ως βασικό στοιχείο στην τεκμηρίωση απόψεων από τους ερευνητές και τους ιστορικούς θεάτρου (Γραμματάς, 2002: 355).

Τα πράγματα φαίνεται να παρουσιάζουν κάποια βελτίωση μετά το 1910 και ειδικότερα κατά την *εποχή του μεσοπολέμου*. Κριτικοί όπως ο Φώτος Πολίτης, ο Αγγ. Τερζάκης, ο Μ. Ροδάς και ο Κ. Οικονομίδης διαθέτουν θεατρική παιδεία και το απαραίτητο θεωρητικό υπόβαθρο, που τους καθιστά κατάλληλους για άσκηση θεατρικής κριτικής, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποφεύγονται εντελώς στοιχεία υποκειμενικής κρίσης ή το φιλολογικό ύφος στις θεατρικές αναλύσεις. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη δραματουργική επεξεργασία του κειμένου παρά στα «παραστασιολογικά» και τεχνικά σημεία του σκηνικού θεάματος σε μια εποχή που η σκηνοθεσία ως έννοια δεν έχει τη σημασία που της προσδίδεται στις μέρες μας.

Με ακόμη μεγαλύτερη υπευθυνότητα και συνέπεια από τους προγενέστερους τους καταπιάνονται με το σκηνικό θέαμα οι κριτικοί θεάτρου των επόμενων δεκαετιών. Ο Αλκ. Θρύλος, ο Β. Βαρίκας, ο Αιμ. Χουρμούζιος, ο Στ. Δρομάζος και ο Β. Βαρίκας συντελούν μέσω της κριτικής και των αναλύσεών τους στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης, καταδεικνύοντας νέους θεατρικούς δρόμους για το *νεοελληνικό θέατρο*. Στη συνέχεια πιο σύγχρονοι του είδους όπως ο Αλκ. Μαργαρίτης, ο Μην. Χρηστίδης, ο Γ. Βαρβέρης, ο Β. Παγκουρέλης, ο Κ. Γεωργουσόπουλος και ο Δ. Τσατσούλης κατορθώνουν να δημιουργήσουν γέφυρες επικοινωνίας μεταξύ των θεατών και των συντελεστών του σκηνικού θεάματος (Γραμματάς, 2002: 356).

Η ανάλυσή μας όσον αφορά στην κριτική και το ρόλο της στην κοινωνιολογία της πρόσληψης θα ολοκληρωθεί με μια αναφορά σε θεατρικούς διαγωνισμούς και βραβεία που αποδίδονται κυρίως σε πρωτοεμφανιζόμενους θεατρικούς συγγραφείς. Διαγωνισμοί που διεξάγονται κυρίως στις αρχές του 20ού αιώνα, όπως ο *Αβερώφειος*, ο *Λασσάνειος* και ο *Παντελίδειος*, μετατρέπονται σε θεσμούς για το *νεοελληνικό θέατρο*, η σημασία των οποίων έχει αναλυθεί και μελετηθεί διεξοδικά από τους σύγχρονους κοινωνιολόγους και τους θεατρολόγους. Μάλιστα, τα συμπεράσματα που προκύπτουν από αυτού του είδους τις μελέτες δεν είναι καθόλου ευνοϊκά για το *νεοελληνικό θέατρο*. Τουναντίον, έχει παρατηρηθεί ότι η συμβολή της κριτικής που έχει κατά καιρούς ασκηθεί στους θεατρικούς συγγραφείς σε τέτοιου είδους διαγωνισμούς, όχι μόνο δεν ευνοεί την ανάπτυξη του *νεοελληνικού δράματος*, αλλά αντίθετα αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα στην ανάπτυξη και καθιέρωση συγκεκριμένων μορφών θεατρικού δράματος (Πετράκου, 1999: 420).

Το γεγονός αυτό οφείλεται κυρίως στη σύσταση των επιτροπών των θεατρικών βραβείων, οι οποίες απαρτίζονται κατεξοχήν από λογοτέχνες, πανεπιστημιακούς και λόγιους της εποχής.



Συνεπώς, οι άνθρωποι αυτοί περιορίζονται σε μια φιλολογική-λογοτεχνική ανάλυση των θεατρικών έργων, κατευθύνοντας τους συγγραφείς, άλλοτε συνειδητά και άλλοτε ασυνείδητα, στη συγγραφή θεατρικών έργων που διέπονται κυρίως από λογοτεχνικούς κανόνες παρά θεατρικούς. Επιπλέον, επίδοξοι θεατρικοί συγγραφείς που επιθυμούν να δουν τα έργα τους να διαπρέπουν, φαίνεται να προσπαθούν να προωθήσουν ιδεολογικές και αισθητικές αξίες συμβατές με τις αντίστοιχες της επιτροπής. Κατ' αυτόν τον τρόπο προσδίδεται μια υποθετική αξία σε θεατρικά κείμενα, η οποία στη συνέχεια δεν δικαιολογείται βάση του πρακτικού αποτελέσματος που προκύπτει από την απόδοση του σκηνικού θεάματος. Αναμφισβήτητα, μια τέτοιου είδους κριτική, ωθεί κοινό και ερευνητές σε μια λανθασμένη θεώρηση και ερμηνεία του δραματικού κειμένου και κατ' επέκταση του σκηνικού θεάματος βάση της οποίας το θέατρο αντιμετωπίζεται ως *γραμματολογικό είδος*, διέπεται από λογοτεχνικούς κανόνες, κρίνεται βάση λογοτεχνικών κριτηρίων και συνεπώς ακολουθεί φιλολογίζουσες προσεγγίσεις. (Πετράκου 1999: 421-422).

Μια τέτοια προσέγγιση που σύμφωνα με τις στατιστικές συνεχίζει να υιοθετείται ακόμη και στις μέρες μας, αγνοεί βασικούς κοινωνιολογικούς και ψυχολογικούς παράγοντες της πρόσληψης, οι οποίοι δεν φαίνεται να έχουν οποιαδήποτε σχέση ή σύνδεση με τις επικρατούσες φιλολογικές και λογοτεχνικές τάσεις. Οι παράγοντες αυτοί σχετίζονται με τις αντικειμενικές συνθήκες όπως τις καλλιτεχνικές τάσεις και τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της κάθε εποχής, και είναι αυτοί που τελικά συντελούν σ' ένα μεγάλο βαθμό στην απόδοση αξίας ή αντίστοιχα απαξίας του θεατρικού έργου από το κοινό. Διότι η αξία του σκηνικού θεάματος είναι ταυτόσημη με την αξία που του αναγνωρίζει το κοινό, το οποίο είναι πάντα σε θέση να κρίνει απρόσκοπτα, ανεπηρέαστα και μακριά από οποιεσδήποτε συνειδητές ή λανθάνουσες σκοπιμότητες το εκάστοτε έργο.

Κατά τον Πούχγερ, μια ερμηνεία του σκηνικού θεάματος βασισμένη σε σκοπιμότητες, όπως για παράδειγμα η αξιολόγηση των θεατρικών έργων από μέλη κριτικών επιτροπών που δεν διαθέτουν πάντα τα εχέγγυα της αντικειμενικότητας, ούτε την αξιοπιστία της ανεπηρέαστης κρίσης, μπορεί να παραπλανήσει την μετέπειτα έρευνα, κατευθύνοντάς την σε λανθασμένες αναγνώσεις και θεωρήσεις του σκηνικού θεάματος μιας και ενδεχομένως θα βασίζεται σε επιστημολογικά κριτήρια αμφιβόλου ποιότητας (Πούχγερ, 1990: 40).

Γι' αυτούς τους λόγους η κριτική δεν θα μπορούσε σε καμία περίπτωση να αποτελέσει έναν αντικειμενικό δείκτη της πορείας του σκηνικού θεάματος, χρήσιμο για τους ιστορικούς θεάτρου και τους ερευνητές. Αντίθετα, η αντικειμενική άποψη του κοινού φέρει τη δυναμική του μέσου όρου αποτελώντας μάλλον ένα πιο αξιόπιστο κριτήριο εξαγωγής ειδικών συμπερασμάτων, καθώς προκύπτει ως η συνισταμένη, μετρήσιμων ή όχι, κοινωνιολογικών, ψυχολογικών και άλλων -μη εντοπίσιμων ίσως- παραγόντων.

### 2.3.6 Ο θεατής ως δέκτης του μηνύματος

Όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει, η πρόσληψη του σκηνικού θεάματος αποτελεί προϊόν συνένωσης και σύζευξης μεταβλητών που ανάγονται ισόποσα στο επίπεδο της αισθητικής και της τέχνης, και στο επίπεδο της ιδεολογίας και της κοινωνίας. Απώτερος στόχος της θεατρικής διαμεσολάβησης και επικοινωνίας, από τη στιγμή ακόμα του σχεδιασμού του σκηνικού θεάματος, αποτελεί η κοινοποίηση των αισθητικών και ιδεολογικών νοημάτων στο θεατή. Οι πρόσφατες σημειωτικές και προσεγγίσεις της σύγχρονης κοινωνιολογίας και κοινωνιογραφίας επιστούν την προσοχή στη διαφοροποίηση του όρου «θεατής» από τον όρο «θεατρικό κοινό».

Στην πραγματικότητα, όπως υποστηρίζουν οι σύγχρονες κοινωνιολογικές μελέτες, η πρόσληψη συντελείται με διαφορετικό τρόπο στη συνείδηση κάθε θεατή, λόγω της διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας, της ιδιαιτερότητας και της οπτικής του καθενός από τους αποδέκτες του σκηνικού θεάματος ξεχωριστά. Συνεπώς, ο θεατής αντιμετωπίζεται ως ατομική μονάδα καθώς η προσωπικότητά του συνιστά μια ιδιότυπη σύνθεση από κοινωνικά, ψυχο-πνευματικά και χαρακτηριστικά γνωρίσματα που προκύπτουν ως απόρροια των εμπειριών και των ερεθισμάτων με τα οποία έρχεται σε επαφή καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του (Γραμματάς, 2002: 361-363).

Γι' αυτό το λόγο οι σύγχρονες κοινωνιογραφικές μελέτες δεν βασίζονται αποκλειστικά στη χρησιμοποίηση ποσοτικών δεδομένων από εμπειρικές στατιστικές αναλύσεις που προκύπτουν από κλασικές μεθόδους προσέγγισης όπως είναι το ερωτηματολόγιο και η συνέντευξη. Μέχρι και τη δεκαετία του '70 τέτοιου είδους αναλύσεις περιορίζονται στην εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικών με την απήχηση του σκηνικού θεάματος στο κοινό, χωρίς να επεκτείνονται στις αιτίες που οδηγούν στις συγκεκριμένες επιλογές. Κατά τον Divignaud, παράγοντες όπως η *επικοινωνία*, το *θεατρικό μάρκετινγκ*, η *ψυχολογία του κοινού*, η *διαφήμιση* και η *θεατρική κριτική*, αγνοούνται παντελώς, τουλάχιστο μέχρι τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '70. Επιπλέον, η εσωσυνειδησιακή κατάσταση της κάθε ατομικής μονάδας δεν φαίνεται να αποτελεί αντικείμενο προβληματισμού και έρευνας (Duvignaud, 1973: 50).

Η σύγχρονη κοινωνιολογία έρχεται να συνεκτιμήσει τους στατιστικούς, τους κοινωνιολογικούς και τους ψυχολογικούς παράγοντες που καθορίζουν την πρόσληψη του σκηνικού θεάματος, οι οποίοι σε τελική ανάλυση επεξηγούν τις εκτιμήσεις του κοινού (Schoenmarkers, 1982: 110). Ως αποτέλεσμα των σύγχρονων προσεγγίσεων της κοινωνιολογίας του θεάτρου προκύπτει και η μετάβαση από την έννοια του *κοινού*, ως ένα ομοιογενές κοινωνικό σύνολο πανομοιότυπων μονάδων, στην έννοια του *θεατή*, ως ξεχωριστή και πολύπλευρη ατομική οντότητα (Constantinides, 1984: 63-70).

Επιπλέον, οι σημειωτικές αναλύσεις απορρίπτουν τη μονόπλευρη επικοινωνία από τη σκηνή στην πλατεία, κάνοντας λόγο για ένα ιδιότυπο μοντέλο επικοινωνίας που στηρίζεται κατά βάση στην αμφίδρομη σχέση και στην από κοινού προσφορά και των δύο επικοινωνιακών άκρων. Αυτή η αλληλεπίδραση, προσδίδει άλλου τύπου αξία στο ρόλο που διαδραματίζει ο θεατής κατά τη διάρκεια του σκηνικού θεάματος, αφού στην πραγματικότητα η παρουσία του είναι που ρυθμίζει και νοηματοδοτεί τις επικοινωνιακές δυνατότητες της θεατρικής διαμεσολάβησης (Kowzan, 1983: 151-160).

Για να επιτευχθεί αυτή η διπολική επαφή ανάμεσα στους δύο επικοινωνιακούς πόλους θα πρέπει «[...] να μεταγραφεί το μονοδιάστατο της κειμενικής μορφής του έργου, στο τρισδιάστατο της

εποπτείας του αποδέκτη, άρα για να συντελεστεί η μετατροπή της προσλαμβάνουσας συνείδησης από την κατάσταση του αναγνώστη σ' αυτή του θεατή, θα πρέπει ν' αλλάξει η επικοινωνία από το αυθαίρετο της προσωπικής επαφής και να μετατεθεί στο υποχρεωτικό της δεσμευτικής ένταξης στο χώρο και το χρόνο» (Γραμματάς, 2002: 360).

Οι χωρο-χρονικές δομές λοιπόν, έτσι όπως υποδηλώνονται είτε από τις σκηνικές οδηγίες και τις επεξηγήσεις του συγγραφέα, είτε μέσα από τις στιχομυθίες των χαρακτήρων, μετουσιώνονται και «υποστασιοποιούνται» σε σκηνικό χώρο αποκτώντας μια τρισδιάστατη μορφή. Είναι απαραίτητο δηλαδή να επιτευχθεί μια αναγωγή του μονοδιάστατου κειμενικού χώρου σε τρισδιάστατο σκηνικό χώρο, μέσα στον οποίο οι χαρακτήρες υπάρχουν και αλληλεπιδρούν με τρόπο που οι χωρο-χρονικές συνθήκες να γίνονται απόλυτα αντιληπτές από το θεατή.

Εκτός από τη διάσταση του σκηνικού χρόνου, στις σύγχρονες κοινωνιολογικές μελέτες γίνεται λόγος και για μια δεύτερη κατηγορία χρόνου, εκείνη του θεατή. Αυτή η συνιστώσα του χρόνου είναι άμεσα συνδεδεμένη με το χώρο και σχετίζεται με τις συνθήκες που διαμορφώνονται στην πλατεία. Κατ' αυτόν τον τρόπο συνεκτιμώνται στη διαδικασία της πρόσληψης η κοινωνική και κοσμική διάσταση της παρουσίας του θεατή. Διότι ο θεατής επιλέγει να παρακολουθήσει μια παράσταση όχι μόνο για να ικανοποιήσει πνευματικές και αισθητικές του ανάγκες, αλλά και για την ικανοποίηση της ενδόμυχης τάσης του για κοινωνική συμμετοχή. Στην πραγματικότητα επιδιώκει ταυτόχρονα με την επίτευξη της πνευματικής επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης, την ένταξή του σε ένα κοινωνικό σύνολο που διέπεται από κάποιες αξίες. Η a priori διάθεση του θεατή λοιπόν, οι λόγοι που τον ωθούν να παρευρεθεί σε μια παράσταση όπως και οι προσδοκίες που έχει ο θεατής για το σκηνικό θέαμα, είναι παράγοντες που συντελούν με καταλυτικό τρόπο στη διαδικασία της πρόσληψης.

Παράλληλα με τις a priori προσδοκίες και τη διάθεση που έχει ο θεατής, η διαμόρφωση των συνθηκών του θεατρικού χώρου και χρόνου καθορίζονται και από την εντύπωση που προσκομίζει ο θεατής με την άφιξή του στο χώρο πραγματοποίησης της παράστασης. Η τοποθεσία και η αρχιτεκτονική του θεάτρου ή του χώρου που φιλοξενεί το σκηνικό θέαμα, ο εξοπλισμός και οι διαστάσεις της σκηνής, η απόσταση της σκηνής από την πλατεία, η θέση του θεατή και η οπτική γωνία από την οποία παρατηρεί τα σκηνικά δρώμενα, ακόμα και οι κοινόχρηστοι χώροι που διαθέτει το κτίριο, συνηγορούν στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης *αίσθησης*, η οποία άλλοτε ευνοεί και άλλοτε εμποδίζει τη θεατρική διαμεσολάβηση (Γραμματάς 2002: 361).

Συνεπώς, και η παραμικρή αλλαγή στις χωρο-χρονικές δομές του σκηνικού θεάματος φορτίζει με εντελώς διαφορετικό τρόπο τον ψυχικό και συναισθηματικό κόσμο του θεατή επηρεάζοντας ταυτόχρονα και την ερμηνεία του ηθοποιού. Ως αποτέλεσμα της άμεσης οπτικής επαφής ηθοποιού-θεατή επαναλαμβάνεται μεταξύ τους μια συνεχόμενη ανακύκλωση: «Η ακτινοβολία του ηθοποιού αντανακλά στη διαμορφωμένη από τη σύγκλιση των θεατών συμπεριφορά, για να επανέλθει σε αυτόν επηρεάζοντας ευδιάκριτα το παίξιμό του» (Κάρτερ, 2010: 80).

Αν επιχειρούσαμε να επικεντρώσουμε την έρευνά μας στο νεοελληνικό θέατρο, θα διαπιστώναμε ότι τελικά το σκηνικό θέαμα πορεύεται βάση των αιτημάτων του κοινού, έτσι όπως αυτά διαμορφώνονται συναρτήσει των κοινωνικών γνωρισμάτων και των πολιτικών και οικονομικών συνθηκών. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μέχρι και το 1922, η αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας και ο εκσυγχρονισμός της κατά τα ξένα πρότυπα παράλληλα με την επικράτηση των

*σοσιαλιστικών ιδεών και την καθιέρωση του δημοτικισμού έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία νέων αιτημάτων του κοινού λόγω της αλλαγής της νοοτροπίας, του τρόπου σκέψης, των ηθών και των εθίμων. Ο νέος ορίζοντας προσδοκιών του κοινού επιβάλλει ταυτόχρονα την αναπροσαρμογή της δραματουργίας της εποχής βάση της επικρατούσας ιδεολογίας και των ξένων προτύπων, γεγονός που ευνοεί την ειδολογική, θεματική και αισθητική ανανέωση.*

*Αντίστοιχα, η εθνική έξαρση και το έντονο κλίμα πατριωτισμού κατά τη διάρκεια των βαλκανικών και του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, συντελεί στην ανάπτυξη του πατριωτικού και στρατιωτικού δράματος και αργότερα στην ανάπτυξη του προλεταριακού δράματος. Αν και τα έργα αυτά θεωρούνται αμφιβόλου αξίας έτσι όπως αποδεικνύεται και από τη σύντομη πορεία τους μέσα στο χρόνο, ωστόσο την εποχή που παίζονται γίνονται πολύ γρήγορα εμπορικές επιτυχίες προκαλώντας μέσα από κολακειές και τρόπους αναπτέρωσης του εθνικού φρονήματος, το ρίγος και τη συγκίνηση του κοινού. Στους ίδιους λόγους οφείλεται και η τεράστια επιτυχία που γνωρίζει η *σάτιρα*, η *κωμωδία* και η *επιθεώρηση*.*

*Λόγω της αλλαγής των κοινωνικών παραμέτρων την εποχή του μεσοπολέμου (1922-1940) και της απογοήτευσης που επιφέρει η Μικρασιατική καταστροφή, το κοινό, πνευματικά κουρασμένο και αποδυναμωμένο, επιθυμεί να κρατηθεί μακριά από επαναστατικές ιδέες και πατριωτικά πρότυπα, επιλέγοντας τον εφησυχασμό και το συμβιβασμό. Οι νέες προσδοκίες του κοινού συντελούν καθοριστικά σε μια ριζική αλλαγή του ήδη υπάρχοντος θεατρικού τοπίου. Το πατριωτικό και προλεταριακό δράμα που επικρατεί ως είδος κατά την προγενέστερη περίοδο αντικαθίσταται από ένα νέο πιο ήπιο είδος, την *ηθογραφία*. Τα έργα της *ηθογραφίας* εφησυχάζουν το κοινό μιας και αποφεύγουν συνειδητά τον κοινωνικό προβληματισμό και τη σκληρή πραγματικότητα.*

*Μα και αργότερα, κατά την περίοδο του εμφυλίου πολέμου ο οποίος έχει ως έκβαση την επικράτηση της δεξιάς παράταξης, το κοινό, πνευματικά αποδυναμωμένο για άλλη μια φορά, δυσκολεύεται να αποδεχτεί έργα αριστερών πεποιθήσεων, σηματοδοτώντας την ανάπτυξη μιας δραματουργίας στην οποία εξέχοντα ρόλο διαδραματίζει ο μικροαστός ήρωας, αντιπροσωπευτικό δείγμα της ωφελμιστικής νοοτροπίας.*

*Σε ανάλογα συμπεράσματα προβαίνουμε και κατά την περίοδο του *θεάτρου του παραλόγου* η οποία ιστορικά συμπίπτει με την επιβολή της δικτατορίας του 1967 στην Ελλάδα. Η στέρηση των πολιτικών ελευθεριών και δικαιωμάτων δημιουργεί το κατάλληλο υπόστρωμα ούτως ώστε να προβληθούν και να γονιμοποιηθούν νέα αισθητικά δεδομένα κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Το θεατρικό κοινό των διανοούμενων, των φοιτητών και των καλλιτεχνών, το οποίο αποτελεί και το σύνολο των συνειδητοποιημένων και πολιτικοποιημένων πολιτών, βρίσκει στον αλληγορικό και συμβολικό λόγο που χρησιμοποιούν οι ευρωπαίοι εκπρόσωποι του *θεάτρου του παραλόγου*, το ιδανικό έναυσμα για να ενεργοποιηθεί, να συσπειρωθεί και εν τέλει να αντισταθεί στο καταπιεστικό καθεστώς. Γι' αυτό το λόγο, οι Έλληνες δραματουργοί δημιουργούν έργα με έντονο το στοιχείο του κοινωνικού προβληματισμού, με σκοπό να περάσουν συγκεκριμένα ιδεολογικά μηνύματα, τα οποία εν τέλει προσδίδουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα στη συγκεκριμένη μορφή δράματος.*

# Συμπεράσματα

## 1<sup>ο</sup> Μέρος

- Το νεοελληνικό θέατρο κινείται παράλληλα με τις εγχώριες κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις.
- Ακόμη και στις περιόδους κατά τις οποίες ανεβάζονται έργα ξενόφερτης δραματουργίας, δίνεται έμφαση στο ελληνικό έργο.
- Συγκεκριμένα, στις περιόδους που έπονται του Πρώτου και του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, παρατηρείται μια στροφή στις αρχές του *διαφωτισμού* και στα *αρχαιοελληνικά ιδεώδη*, σε μια προσπάθεια κατάκτησης της ελληνικότητας και επαναπροσδιορισμού της φυσιογνωμίας και της ταυτότητας του νεοελληνικού κράτους.
- Το νεοελληνικό θέατρο δεν ακολουθεί σε όλες τις περιόδους τις ευρωπαϊκές και παγκόσμιες πολιτιστικές εξελίξεις. Για παράδειγμα τη μεταπολεμική περίοδο (1945-56) αγνοείται παντελώς η ξενόφερτη δραματουργία. Έργα από το *γερμανικό εξπρεσιονισμό*, το *θέατρο του Μπρεχτ* και του Πιραντέλο καθώς όπως και η δραματουργία του *αμερικανικού θεάτρου* δεν φαίνεται να βρίσκουν κάποια ανταπόκριση στις ελληνικές θεατρικές αίθουσες.
- Το νεοελληνικό θέατρο ακολουθεί για πρώτη φορά με απόλυτη προσήλωση τις ευρωπαϊκές εξελίξεις την περίοδο 1964-1974, κατά την οποία δέχεται επιδράσεις από το *μοντερνισμό* και το *ευρωπαϊκό θέατρο του παραλόγου*. Η επιβολή της δικτατορίας του '67 και η δυσαρέσκεια που αυτή επιφέρει εκφράζεται στα έργα του *ελληνικού θεάτρου του παραλόγου*.

## 2<sup>ο</sup> Μέρος

- Το θέατρο ανάγεται σε σύστημα αισθητικής επικοινωνίας σε μια προσπάθεια του καλλιτέχνη για γεφύρωση του χάσματος της ατομικής (μοναχικής) συνείδησης και της κοινωνικής συνείδησης.
- Το επικοινωνιακό στοίχημα που τίθεται κατά τη διάρκεια της θεατρικής διαδικασίας είναι η μετάφραση των προσωπικών αισθητήριων βιωμάτων σε «κοινοποιήσιμη» πληροφορία, πλήρως κατανοητή για το θεατή.
- Η υποκειμενικότητα των αισθημάτων και των εντυπώσεων, έτσι όπως διατυπώνεται στο έργο «Κρίσεις Καλαισθησίας» του Kant και στο έργο του Baumgarten, συνιστά έναν από τους βασικούς λόγους ανομοιογένειας στο κοινό. Αυτή η ανομοιογένεια είναι που καθιστά ολοένα και πιο δύσκολη την προσπάθεια για αισθητική επικοινωνία. Το χάσμα της διαφορετικής ικανότητας πρόσληψης κάθε ατομικής μονάδας έρχεται να γεφυρώσει ο σκηνοθέτης, επιδιώκοντας να παρέμβει στο έργο με τρόπο που να διασφαλίζει την επανάκτηση μιας ισορροπίας που τελικά θα λειτουργήσει ως αντίβαρο στον ιδεολογικό κατακερματισμό του κοινού.

- Το ερώτημα που τίθεται σε σχέση με το συγγραφέα ως παραγωγό του μηνύματος, πραγματεύεται το εάν και το κατά πόσον ο συγγραφέας του έργου κατορθώνει εν τέλει να αντισταθεί σε εξωτερικές πιέσεις και σκοπιμότητες στα πλαίσια μιας καταναλωτικής κοινωνίας, δημιουργώντας έργα με χαρακτήρα ιδεαλιστικό παρά κοινωνικό. Διότι οι σύγχρονες κοινωνιολογικές απόψεις υποστηρίζουν ότι ο συγγραφέας είναι ο δημιουργός καταναλωτικών προϊόντων με εμπορευματική αξία και τα έργα του κρίνονται επιτυχή όταν αποκτήσουν μεγάλη αγοραστική αξία.
- Στο νεοελληνικό θέατρο παρατηρούμε ότι οι θεατρικοί συγγραφείς γράφουν έργα επηρεαζόμενοι από τα αιτήματα της κοινωνίας και τις απαιτήσεις και τις ανάγκες του κοινού. Το ίδιο το σύστημα προωθεί έργα τα οποία ενστερνίζονται τις απόψεις και την ιδεολογία που εκφράζει το κατεστημένο. Σε αντίθετη περίπτωση, η προώθηση θεατρικών έργων με αντίθετη ιδεολογία σαμποτάρεται από τους φορείς του συστήματος.
- Το κοινό στο νεοελληνικό θέατρο επιλέγει έργα με βάση την ιδεολογία που αυτά εκφράζουν.
- Η μετάφραση ή η απόδοση ενός έργου στην ελληνική γλώσσα φαίνεται να καθορίζει όχι μόνο την σκηνική απόδοση του έργου, αλλά και τη μετέπειτα πορεία του στα ελληνικά θεατρικά δρώμενα του 20ού αιώνα.
- «[...] στο θέατρο οι ηθοποιοί έρχονται σε άμεση οπτική επαφή με τους θεατές. Η «ακτινοβολία» του ηθοποιού αντανακλά στη διαμορφωμένη από τη σύγκλιση των θεατών συμπεριφορά, για να επανέλθει σε αυτόν με μια συνεχόμενη ανακύκλιση που επηρεάζει ευδιάκριτα το παίξιμό του. Έτσι, κατά κάποιον τρόπο, στην ερμηνεία των ρόλων συμμετέχουν και οι δύο πόλοι της θεατρικής λειτουργίας. Στον κύκλο της καλλιτεχνικής δημιουργίας υπάρχει πάντα αυτού του είδους ο αλληλοεπηρεασμός» (Κάρτερ, 2010: 80-81).
- Η διαφοροποίηση της τηλεοπτικής με τη θεατρική ερμηνεία του ηθοποιού επαφίεται και σε παράγοντες που ρυθμίζονται βάση της «ψυχολογίας των όχλων». Το κοινό στο θέατρο λειτουργεί ως ένα ομοιογενές σύνολο που με το πέρασμα του θεατρικού χρόνου αντιδρά ασυνείδητα με τρόπο που διέπεται από τους κανόνες της ομαδικής ψυχολογίας.
- Όπως έχει διαπιστωθεί από μελέτες Ελλήνων ιστορικών θεάτρου και κοινωνιολόγων, η προώθηση των θεατρικών έργων που συγκαταλέγονται στο νεοελληνικό θέατρο είναι άμεσα συναρτώμενη με τη δημοσίευση των έργων σε περιοδικά και θεατρικές εφημερίδες, καθώς όπως και με την προώθηση τους από εκδοτικούς οίκους. Κατ' αυτό τον τρόπο διασφαλίζεται και η διάρκεια των έργων μέσα στο χρόνο. Η απουσία δημοσιευμένου γραπτού κειμένου αποτελεί την κυριότερη αιτία απαξίωσης συγγραφέων, ή τουλάχιστον της απαξίωσης μερικών από τα έργα τους.
- Όσον αφορά την κριτική στο νεοελληνικό θέατρο, έχει παρατηρηθεί ότι ανεξαρτήτως από το αν θεωρείται αντικειμενική ή υποκειμενική, σωστή ή εσφαλμένη, λόγω της μεγάλης δύναμης και της επιρροής που ασκεί η τέταρτη εξουσία στην κοινή γνώμη, έχει τη δύναμη να επηρεάσει -εάν όχι να καθορίσει- την τελική γνωμάτευση του αναγνώστη-θεατή για την παράσταση. Η κριτική που παρουσιάζεται στα θεατρικά περιοδικά της



πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα δεν θα μπορούσε να αποτελέσει αντικειμενικό δείκτη της πορείας του θεάτρου, ούτε να χρησιμοποιηθεί ως βασικό στοιχείο στην τεκμηρίωση απόψεων από τους ερευνητές και τους ιστορικούς θεάτρου.

- Έχει παρατηρηθεί ότι η συμβολή της κριτικής που έχει κατά καιρούς ασκηθεί στους θεατρικούς συγγραφείς σε θεατρικούς διαγωνισμούς του 20ού αιώνα, όχι μόνο δεν ευνοεί την ανάπτυξη του νεοελληνικού δράματος, αλλά αντίθετα αποτελεί ανασταλτικό παράγοντα στην ανάπτυξη και καθιέρωση συγκεκριμένων μορφών θεατρικού δράματος (Πετράκου, 1999: 420).
- Η σύγχρονη κοινωνιολογία έρχεται να συνεκτιμήσει τους στατιστικούς, τους κοινωνιολογικούς και τους ψυχολογικούς παράγοντες που καθορίζουν την πρόσληψη του σκηνικού θεάματος, οι οποίοι σε τελική ανάλυση επεξηγούν τις εκτιμήσεις του κοινού (Schoenmarkers, 1982: 110). Ως αποτέλεσμα των σύγχρονων προσεγγίσεων της κοινωνιολογίας του θεάτρου προκύπτει και η μετάβαση από την έννοια του «κοινού» ως ένα ομοιογενές κοινωνικό σύνολο πανομοιότυπων μονάδων, στην έννοια του «θεατή» ως ξεχωριστή και πολύπλευρη ατομική οντότητα (Constantinides 1984: 63-70).
- Οι σύγχρονες σημειωτικές αναλύσεις απορρίπτουν τη μονόπλευρη επικοινωνία από τη σκηνή στην πλατεία, κάνοντας λόγο για ένα ιδιότυπο μοντέλο επικοινωνίας που στηρίζεται κατά βάση στην αμφίδρομη σχέση και στην από κοινού προσφορά και των δύο επικοινωνιακών άκρων. Αυτή η αλληλεπίδραση, προσδίδει άλλου τύπου αξία στο ρόλο που διαδραματίζει ο θεατής κατά τη διάρκεια του σκηνικού θεάματος, αφού στην πραγματικότητα η παρουσία του είναι που ρυθμίζει και νοηματοδοτεί τις επικοινωνιακές δυνατότητες της θεατρικής διαμεσολάβησης (Kowzan, 1983: 151-160).
- Για την επιτυχή μεταφορά των μηνυμάτων του συγγραφέα είναι απαραίτητο να επιτευχθεί μια αναγωγή του μονοδιάστατου κειμενικού χώρου σε τρισδιάστατο σκηνικό χώρο, μέσα στον οποίο οι χαρακτήρες υπάρχουν και αλληλεπιδρούν με τρόπο που οι χωρο-χρονικές συνθήκες να γίνονται απόλυτα αντιληπτές από το θεατή.
- Στην πραγματικότητα, ο θεατής επιδιώκει ταυτόχρονα με την επίτευξη της πνευματικής επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης, την ένταξή του σε ένα κοινωνικό σύνολο που διέπεται από κάποιες αξίες. Η *a priori* διάθεση του θεατή λοιπόν, οι λόγοι που τον ωθούν να παρευρεθεί σε μια παράσταση, όπως και οι προσδοκίες που έχει ο θεατής για το σκηνικό θέαμα, είναι παράγοντες που συντελούν με καταλυτικό τρόπο στη διαδικασία της πρόσληψης.

# Βιβλιογραφία

## *Στα Ελληνικά*

**BAECKER D.** (2008), *Επικοινωνία*, Μτφ. Αναγνώστου Λ., ΣΜΙΛΗ, Αθήνα.

**ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ Α.** (2005), *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του μεσοπολέμου*, Μεταίχμιο, Αθήνα.

**ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ Β.** (1999), «Εθνική και κοινωνική προσφορά των ελλήνων ηθοποιών. Β' 1940-1947» στο Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (επιμ), 1917-1997. 80 χρόνια ΣΕΗ, Κ. & Π. Σμπίλιας, Αθήνα, σ. 283-324.

**ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ Αντ.** (2001), *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.

**ΓΟΥΔΗ Ε.** (2007), *Nulla dies sine linea. Προσεγγίσεις στο έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου*, εκδ. Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα.

**ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ Θ.** (2002), *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτότυπα*, Εξάντας, Αθήνα.

**ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ Ρ.** (1999), «Οι πρόδρομοι. Περιοδικά για το θέατρο από τον προηγούμενο αιώνα μέχρι σήμερα», *Περίτεχνο* 1: 10-12.

**ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ Ε.Α.** (1992), «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα» (σ.287-315), *Βενιζελισμός και Αστικός Εκσυγχρονισμός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτη, Ηράκλειο.

**ΔΕΛΒΕΡΟΥΔΗ Ε.Α.** (1999) «Θέατρο» (σ.353-389), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα 1900-1922. Οι απαρχές* (Α' Τόμος).

**ΔΙΖΕΛΟΣ Θ.** (1962), «Το θέατρο στην Αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88: 452-462.

**ΚΑΡΤΕΡ Γ.** (2010), *Τέχνη και επικοινωνία*, Γαβριηλίδης, Αθήνα.

**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ Σ.** (2011), *Το νεοελληνικό θέατρο σε αναζήτηση του ελληνισμού*, Αρμός, Αθήνα.

**ΜΟΥΛΛΑΣ Π.** (1993), «Εισαγωγή», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από την πρώτο ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, σ. 17-157, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα.

**ΜΠΟΥΡΝΤΙΕ Π.** (2002), *Η διάκριση. Κοινωνική κριτική της καλαισθητικής κρίσης*, Μτφ. Καγαμπέλη Κ., Πατάκης, Αθήνα.

**ΝΙΑΣΕΝ Μ.** (2005), *Ο θεός Κώστας: Η ζωή και το έργο του Κ. Χρηστομάνου*, Καστανιώτης, Αθήνα.

**ΠΑΠΑΔΟΥΚΑ ΟΛ.** (2001), *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή, Αντίσταση, διωγμοί*, έκδ. Κ.&Π. Σμπίλιας, Αθήνα.

**ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ Σ.** (1995), «Ελληνικό γυναικείο (φεμινιστικό) θέατρο: Μια πρώτη προσέγγιση», *Μεταθεατρικά 1985-1995*, σ. 158-190, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη.

- ΠΕΤΡΑΚΗΣ Γ.** (2001), Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, Κέδρος, Αθήνα.
- ΠΕΤΡΑΚΟΥ Κ.** (1999), Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- ΠΕΤΡΑΚΟΥ Κ.** (2008), Θεατρικές στάσεις και πορείες. Δεκαέξι μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο, Παπαζήσης, Αθήνα.
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β.** (1990), Το θεατρικό έργο στη μεταπολεμική Ελλάδα, μια προσέγγιση, Εκκύκλιμα 24: 40-46.
- ΠΟΥΧΝΕΡ Β.** (1997), Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματουργός. Ο αισθητισμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας, Καστανιώτης, Αθήνα.
- ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ Α.** (1988), «Απομίμηση και αναδημιουργία. Νταντάδες και Περιμένοντας τον Γκοντό», Εκκύκλιμα 18: 14-22.
- ΣΙΔΕΡΗΣ Γ.** (1973), «Οι αντάρτες του Νουμά μεταφράζουν τραγωδίες στη δημοτική», Θέατρο 31: 47-56.
- ΣΤΑΥΡΙΔΗ-ΠΑΤΡΙΚΙΟΥ Ρ.** (1976), Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα, Ερμής, σειρά «Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη», Αθήνα.
- ΤΑΜΠΑΚΗ Α.** (2005), Το νεοελληνικό θέατρο 18<sup>ο</sup>-19<sup>ο</sup>. Ερμηνευτικές προσεγγίσεις, Διάυλος, Αθήνα.
- ΤΣΟΜΣΚΙ Ν. και ΜΠΑΡΣΑΜΙΑΝ Ν.** (1997), Η χειραγώγηση των μαζών, μτφ. Βουλγαρίδης Θ., Scripta, Αθήνα.
- ΧΑΡΤΝΟΛ Φ.** (1980), Ιστορία του θεάτρου, Μτφ. Πατεράκη Ρ., Υποδομή, Αθήνα.
- ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ Ε.** (2012), Τάσεις ανανέωσης στο νεοελληνικό θέατρο. Ο Νουμάς και τα περιοδικά της Αριστεράς, Ζήτη, Θεσσαλονίκη.

### *Ξένη Βιβλιογραφία*

- BAUMOL H. - BAUMOL W.** (1985), «L' Avenir du théâtre et le problem des coûts du spectacle vivant», La Documentation Française, Παρίσι.
- BIEN P.** (1977), «Kazantzakis' Kapodistrias, a (Rejected) Offering to Divided Greece 1944-1946», Byzantine Modern and Greek Studies 3: 141-173.
- CONSTANTINIDES Str.** (1984), «Feedback in Play Production», Code 7: 63-68.
- CONSTANTINIDES Str.** (1985), «Existential Protest in Greek Drama during the Junta», Journal of Modern Greek Studies 3/2: 137-144.
- DEMARCY R.** (1973), Eléments d' une sociologie du spectacle, UGE, σειρά 10/18, Παρίσι
- DORT B.** (1986), Théâtres, Seuil, σειρά "Points", Παρίσι.
- DUVIGNAUD J.** (1965), Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives, PUF, Παρίσι (1973), Les Ombres collective, PUF, Παρίσι.

**JOURDHEIL J.** (1976), *L' Artiste, La politique, La production*, UGE, σειρά 10/18, Παρίσι.

**KOWZAN T.** (1983), «Création, émission, perception, interprétation: étapes du fonctionnement des signes au théâtres», *Plish Art Studies* 4: 149-161.

**LERMINIER G.** (1978), «Engagement et disponibilité du critique dramatique», στο Jean Jacquot (επιμ.), *Le Théâtre modern. Hommes et tendances*, σ. 37-49, C.N.R.S., Παρίσι.

**MYRSIADES L.** (1995), «Greek Resistance Theatre in Second World War», *The Drama Review* 21/1: 99-107.

**SCHOENMAKERS H.** (1982), «The Tacit Majority in the Theatre» στο E. Hess-Luttich (επιμ.), *Multimedial Communication* 2, σ. 108-155, Gunter Narr, Τύμπινγκερ.

**SERGE C.** (1981), «Narratology and Theatre», *Poetics Today* 2/3: 95-104.

