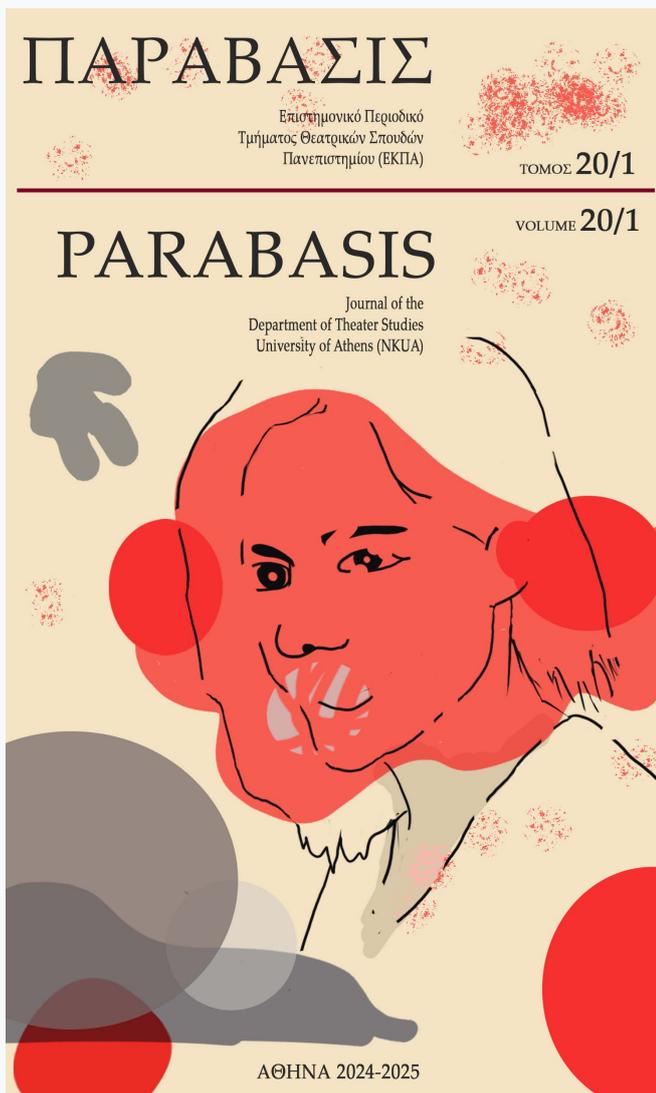


ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS

Vol 20, No 1 (2025)

Italian Theatre in the 21st Century (Special Issue)



«ΑΥΤΟ ΖΗΤΑΕΙ Ο ΛΑΟΣ, ΠΟΥ ΑΓΑΠΑΕΙ ΜΕ ΠΑΘΟΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ». ΟΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ ΣΤΟΝ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗ (1945-1947) [«THAT IS WHAT THE PEOPLE WANT, WHO LOVE THEATRE WITH PASSION». THE THEATRE REVIEWS OF GIORGOS SEVASTIKOGLOU IN THE NEWSPAPER RIZOSPASTIS (1945-1947)]

Tasos Angelopoulos

doi: [10.12681//.43345](https://doi.org/10.12681//.43345)

To cite this article:

Angelopoulos, T. (2025). «ΑΥΤΟ ΖΗΤΑΕΙ Ο ΛΑΟΣ, ΠΟΥ ΑΓΑΠΑΕΙ ΜΕ ΠΑΘΟΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ». ΟΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ ΣΤΟΝ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗ (1945-1947) [«THAT IS WHAT THE PEOPLE WANT, WHO LOVE THEATRE WITH PASSION». THE THEATRE REVIEWS OF GIORGOS SEVASTIKOGLOU IN THE NEWSPAPER RIZOSPASTIS (1945-1947)]. *ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ/PARABASIS*, 20(1), 526-551.

<https://doi.org/10.12681//.43345>

ΤΑΣΟΣ ΑΓΓΕΛΟΠΟΥΛΟΣ

**«ΑΥΤΟ ΖΗΤΑΕΙ Ο ΛΑΟΣ,
ΠΟΥ ΑΓΑΠΑΕΙ ΜΕ ΠΑΘΟΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ».¹
ΟΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ
ΣΤΟΝ ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗ (1945-1947)**

Αποτελεί αναμφισβήτητα ένα *desideratum* της ελληνικής θεατρολογίας η αποδελτίωση και παρουσίαση του συνόλου των θεατρικών κριτικών που ο Γιώργος Σεβαστίκογλου έγραψε σε αριστερά έντυπα από τις αρχές του 1945 έως και το 1947.² Μια πρώτη αποδελτίωση και κριτική παρουσίασή τους επιχειρεί η Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, όμως μόνο για όσες κριτικές δημοσιεύτηκαν στον *Ρίζο της Δευτέρας* καθώς και για δύο κριτικές του δημοσιευμένες στο επίσης αριστερό περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα*.³ Σε αυτές επιχειρείται, στο παρόν άρθρο, να προστεθούν και οι κριτικές του Γιώργου Σεβαστίκογλου, που δημοσιεύτηκαν είτε με το αληθινό του όνομα είτε –οι περισσότερες– με το ψευδώνυμο «Λ. ή Γ. Σάβ(β)ας» στον καθημερινό *Ριζοσπάστη*. Αν, μάλιστα, αντιπαραβάλουμε αυτά τα κριτικά σημειώματα του Γ. Σεβαστίκογλου όχι μόνο με εκείνα από κριτικούς σε άλλες καθημερινές εφημερίδες της εποχής, αλλά, κυρίως, με εκείνα που δημοσιεύτηκαν στην ίδια εφημερίδα από τον λογοτέχνη Μάρκο Αυγέρη καθώς και με σποραδικές κριτικές εκεί από αρκετούς άλλους, επώνυμους (Βασίλης Ρώτας, Λέων Κουκούλας, Απ.

¹ Λ. Σάβας, «Από μέρα σε μέρα». Το θέατρο. *Αγέλαστα νιάτα* (Παλλάδιον Καλλιθέας), *Ριζοσπάστης*, 30 Μαΐου 1947.

² Η ανακάλυψη της ύπαρξης των συγκεκριμένων κριτικών σημειωμάτων θα πρέπει να αποδοθεί γενναιόδωρα στη Δηώ Καγγελάρη, η οποία και πρώτη ταύτισε το εμφανιζόμενο ψευδώνυμο με τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, με τη βοήθεια της συζύγου του, Άλκης Ζέη, και του Δημήτρη Σπάθη. Θα πρέπει, επίσης, να σημειωθεί ότι η πρώτη γραπτή αναφορά στην ύπαρξη κριτικών του Γιώργου Σεβαστίκογλου με ψευδώνυμο εντοπίζεται στο Κ. Ζηροπούλου, «Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου και ο θίασος πολιτικών προσφύγων Τασκένδης», *Ριζοσπάστης*, 12 Οκτωβρίου 2003, σ. 4 [https://www.rizospastis.gr/story.do?id=1988383]

³ Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, «Μια άγνωστη πτυχή του Γιώργου Σεβαστίκογλου: η θεατρική κριτική», Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή, Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008: αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή)*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 591-601. Βλ. επίσης, Κωνσταντίνα Ζηροπούλου, *Γιώργος Σεβαστίκογλου. Αγωνιστής του θεάτρου και της ζωής, Μεταίχμιο*, Αθήνα 2016, σ. 97-101. Η Κωνσταντίνα Ζηροπούλου έχει εντοπίσει 20 κριτικά σημειώματα του Γιώργου Σεβαστίκογλου στον *Ρίζο της Δευτέρας* (και δύο στα *Ελεύθερα Γράμματα*).

Σπήλιος)⁴ ή ψευδώνυμους (Λ., Λ.Σ., Α.Π., Λ.Κ., Σ.Τ., Θεατρικός και Κ. Πάλης),⁵ βρισκόμαστε μπροστά σε ένα σύνολο κριτικογραφίας, το οποίο μπορεί να μας δώσει μια αρκετά έγκυρη εικόνα για την αντίληψη του ίδιου του κριτικού (και του Κομμουνιστικού Κόμματος της εποχής) όχι μόνο για το θέατρο αλλά και για την κριτική θεάτρου και την αποστολή της.

Ο *Ριζοσπάστης* (και ο *Ρίζος της Δευτέρας*, το εβδομαδιαίο δευτεριάτικο έντυπο του *Ριζοσπάστη*) θα επανακυκλοφορήσει, μετά από μια περίοδο διώξεων από τη δικτατορία της 4^{ης} Αυγούστου, στις 12 Οκτωβρίου 1944 και θα κηρυχθεί ξανά παράνομος στις 22 Δεκεμβρίου 1947.⁶ Σε αυτή την τριετή περίοδο, έγινε δυνατόν να εντοπιστούν στα φύλλα του από την παρούσα έρευνα εβδομήντα πέντε (75) συνολικά κριτικά σημειώματα,⁷ από τα οποία τα τριάντα τρία (33) ανήκουν στον Γιώργο Σεβαστίκογλου (ο αναλυτικός κατάλογος παρακάτω).

⁴ Ο Βασίλης Ρώτας και ο Λέων Κουκούλας, όπως και ο Μάρκος Αυγέρης, προφανώς δεν χρειάζονται συστάσεις, σε αντίθεση με τον Απόστολο Σπήλιο (Κολτσιδόπουλο, 1909-1976), που αρθρογραφούσε με σατιρικά κείμενα και χρονογραφήματα στον *Ρίζο της Δευτέρας* (η στήλη ονομαζόταν «Σφυριές»).

⁵ Από αυτούς, δυστυχώς, δεν μπορούμε να ταυτίσουμε με ασφάλεια κανέναν με τον Γ. Σεβαστίκογλου. Αυτό ισχύει ακόμα και στην περίπτωση των Λ. και Λ.Σ., μιας και δεν έχουμε περαιτέρω πληροφορίες για αυτό, αν και τα αρχικά φαίνεται να παραπέμπουν στον Λ. Σάβα αλλά και το περιεχόμενο κάποιων σημειωμάτων φαίνεται να ταυτίζεται με απόψεις του Γ. Σεβαστίκογλου (π.χ. ο κριτικός Λ., «Ζωή και τέχνη. Θέατρο. Τα θαύματα της νύχτας. Η νέα εμφάνιση της κ. Κοτοπούλη», *Ριζοσπάστης*, 5 Αυγούστου 1945, θα μιλήσει για «κατάντημα της κυρίας Κοτοπούλη», πεποίθηση που συναντάμε δύο ακόμα φορές σε κριτικές του Λ. Σάβα: στο σημείωμα «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Ρεξ”. Σ. Μωμ, *Η λαίδη Μπέτσου εξοφλεί*», *Ριζοσπάστης*, 16 Μαΐου 1945, θα γράψει ότι «λυπάμαι για τον διασυρμό μιας τέτοιας δόξας της ελληνικής σκηνής», ενώ στο σημείωμα «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Ρεξ”. Α. Σοσέ, *Ελισάβετ*», *Ριζοσπάστης*, 17 Απριλίου 1945, θα εκφράσει την άποψη ότι «η μεγάλη στην εποχή της τραγωδός θα ‘πρεπε να ‘χε αποσυρθεί τιμημένα απ’ τη σκηνή»). Σημειωτέο για τους με ψευδώνυμο κριτικούς του *Ριζοσπάστη*, ότι ο Κ. Πάλης, αν και φαίνεται ως πραγματικό όνομα, δεν έγινε δυνατόν να ταυτιστεί με υπαρκτό πρόσωπο.

⁶ Ο *Ριζοσπάστης* είχε απαγορευτεί ήδη από την αρχή της μεταξικής δικτατορίας, αλλά θα κυκλοφορεί ενίοτε, παράνομος φυσικά, κατά τη διάρκεια της ναζιστικής Κατοχής, όπως για παράδειγμα με το περιβόητο φύλλο του στις 25 Φεβρουαρίου 1943 ενάντια στην πολιτική επιστράτευση εργατών και την αποστολή τους στη Γερμανία. Αμέσως μετά την αποχώρηση των Γερμανών και την απελευθέρωση της Αθήνας (10 Οκτωβρίου 1944), θα επανακυκλοφορήσει το πρώτο του φύλλο της νέας περιόδου, αλλά η κυκλοφορία του θα διακοπεί εν μέσω του Εμφυλίου Πολέμου με το ΛΑ΄ ψήφισμα (17 Οκτωβρίου 1947) της κυβέρνησης Σοφούλη, όπου τα άρθρα 22-27 αναφέρονταν στα «διά του Τύπου πρακτόμενα αδικήματα». Βλ. για την ιστορική διαδρομή της εφημερίδας, Κώστα Μάγερ, *Ιστορία του ελληνικού τύπου, 1901-1959*, τόμ. Β΄, [χ.ε.], Αθήνα 1959, σ. 140-152.

⁷ Ο συνολικός αριθμός δεν είναι μεγάλος, αν συγκριθεί με εκείνον της κεντρικής εφημερίδας *Ελευθερία*, όπου τη στήλη της κριτικής κρατάει κυρίως ο Μάριος Πλωρίτης και όπου, στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, έχουν καταμετρηθεί, για την ίδια τριετία, 176 κριτικές. Παρόλα αυτά, κατά την ίδια τριετία, στο *Έθνος* θα δημοσιευτούν μόλις 26 θεατρικές κριτικές από τον Κώστα Οικονομίδη (Κ.Ο.), στην *Καθημερινή* –όπου τη στήλη θα κρατήσουν για μεγάλο διάστημα οι Αιμίλιος Χουρμούζιος και Μανώλης Καραγάτσης– 81 κριτικές, και στη *Βραδυνή* (εκεί, κυρίως θα γράφει ο Μ. Καραγάτσης) 89 κριτικές. Πρωταθλητής κριτικός, ασφαλώς, της περιόδου, με 276 κριτικά σημειώματα, κυρίως στη *Νέα Εστία*, αλλά και αλλού, θα αναδειχθεί «ο» Άλκης Θρύλος (Ελένη Ουράνη).

Όπως μπορεί εύκολα κάποιος να διαπιστώσει και όπως το επισημαίνει και η Ζηροπούλου,⁸ η γκάμα των θεατρικών έργων που αναλύονται σε αυτά καθώς και των θιάσων που είχε επισκεφτεί ο κριτικός περιλαμβάνει τα πάντα: από Σαίξπηρ έως σύγχρονα ξένα ή ελληνικά έργα και από το Εθνικό Θέατρο και το Θέατρο Τέχνης έως τους πιο εμπορικούς θιάσους ή, ακόμα, και προσπάθειες από βραχύβιους νεανικούς θιάσους. Ασφαλώς, η μεγαλύτερη έκπληξη που περιμένει τον ερευνητή είναι ότι στην πλέον ταραγμένη εποχή του αριστερού κινήματος και στη μόλις δισέλιδη εφημερίδα, που εκφράζει εκείνη την εποχή το Κομμουνιστικό Κόμμα, επιβιώνει για μεγάλο χρονικό διάστημα μια στήλη, μικρή μεν αλλά αμιγούς θεατρικής κριτικής.⁹

Οι κριτικές του Γιώργου Σεβαστίκογλου στον Ριζοσπάστη (1945-1947)				
A/A	ΗΜΕΡΟΜ.	ΤΙΤΛΟΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ	ΘΙΑΣΟΣ	ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ
1	9.3.1945	Ζωή και τέχνη. Από το θέατρο. (Θόρντον Γουάιλντερ: <i>Η μικρή μας πόλη</i> , θέατρον «Κεντρικόν», θίασος Κατερίνας)	Κατερίνας	Ντίνος Γιαννόπουλος
2	17.3.1945	Ζωή και τέχνη. «Θέατρο Τέχνης»: <i>Αισχύλου, Χοηφόροι</i>	Θέατρο Τέχνης	Κάρολος Κουν
3	23.3.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο «Πάνθεον». Ντόντυ Σμιθ: <i>Σκωτσέζικα ακρογιαλία</i> .	Μανωλίδου- Αρώνη-Χορν	Ρενάτο Μόρντο
4	27.3.1945	«Εθνικό θέατρο». Όσκαρ Ουάιλντ: <i>Φλωρεντινή τραγωδία</i> . Μολιέρου: <i>Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ</i> .	Εθνικό Θέατρο	Πέλος Κατσέλης και Σωκράτης Καραντινός
5	3.4.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο «Κεντρικόν», Ο' Νηλ: <i>Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα</i> .	Κατερίνας	Ντίνος Γιαννόπουλος

⁸ Ζηροπούλου, «Μια άγνωστη πτυχή του Γιώργου Σεβαστίκογλου», σ. 593.

⁹ Ας σημειωθεί εδώ ότι, όπως παρατηρεί η Βαρβάρα Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, τόμ. Α', σ. 101, ο Ριζοσπάστης, κατά τη μεσοπολεμική περίοδο, «δεν ασχολείται συχνά με τη θεατρική κριτική».

~ 529 ~

6	15.4.1945	Ζωή και τέχνη. «Θέατρο Τέχνης», Α. Τσέχωφ: <i>Βυσσινόκηπος.</i>	Θέατρο Τέχνης	Κάρολος Κουν
7	16.4.1945	Θέατρο «Εθνικό». Σαίξπηρ, <i>Ο έμπορος της Βενετίας.</i>	Εθνικό Θέατρο	Πέλος Κατσέλης
8	17.4.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο «Ρεξ». Α. Σοσέ, <i>Ελισάβετ.</i>	Κοτοπούλη	(Γιαννούλης Σαραντίδης)
9	16.5.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο «Ρεξ». Σ. Μωμ: <i>Η λαίδη Μπέτσου εξόφλει.</i>	Κοτοπούλη	-
10	5.6.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο «Μουσούρη». Ρ. Σέργγουντ, <i>Πορεία προς τη Ρώμη.</i>	Κοτοπούλη	Τάκης Μουζενίδης
11	12.7.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο «Κατερίνας». Σαιντ Έρβιν: <i>Πωλείται κέφι.</i>	Κατερίνας	-
12	15.7.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο «Λυρικόν». Ν. Τσεκούρα: <i>Αν δουλέψεις θα φας.</i>	Ενωμένοι Καλλιτέχνες	Γιαννούλης Σαραντίδης
13	25.7.1945	Θέατρο «Εθνικό». Ν. Γκόγκολ: <i>Ο Επιθεωρητής.</i>	Εθνικό Θέατρο	Σωκράτης Καραντινός – Αντώνης Κριεζής
14	29.7.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο «Κατερίνας». <i>Η μπόρα πέρασε.</i>	Κατερίνας	Ντίνος Γιαννόπουλος
15	22.8.1945	Θέατρο «Εθνικό». Α. Ντωντέ: <i>Η Αρλεζιάνα.</i>	Εθνικό Θέατρο	Πέλος Κατσέλης
16	26.8.1945	Ζωή και Τέχνη. Θέατρο «Κατερίνας». Τζ. Πρίσλεϋ: <i>Επικίνδυνη στροφή.</i>	Κατερίνας	-
17	26.8.1945	Ζωή και τέχνη, Θέατρο «Ρεξ». Π. Καγιά: <i>Τοπικός παράγων.</i>	Κοτοπούλη	-
18	7.10.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο «Ρεξ»	Κοτοπούλη	-

~ 530 ~

		Θ. Συναδινού: <i>Δαυίδ και Γολιάθ.</i>		
19	10.3.1945	Ζωή και Τέχνη. Θέατρο Αλίκης, Μ. Πανιόλ: <i>Οι έμποροι της Δόξας.</i>	Μουσούρη	Κώστας Μουσούρης
20	14.10.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο-Θίασος «Αυλαία», Σαίξπηρ, <i>Τρικυμία.</i>	Αυλαία	Τάκης Μουζενίδης
21	21.10.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο «Κεντρικό», Μπ. Σω: <i>Ο άνθρωπος και τα όπλα.</i>	Κατερίνας	Κάρολος Κουν
22	7.11.1945	Ζωή και τέχνη. Θέατρο Αλίκης, Ρ. Μόρντο: <i>Μποέμ.</i>	Μουσούρη	Ρενάτο Μόρντο
23	11.11.1945	Ζωή και τέχνη. <i>Κυρά Τυγκερ</i> , Θίασος Κοτοπούλη	Κοτοπούλη	Τάκης Μουζενίδης
24	11.11.1945	Θέατρο «Εθνικό». Κριτική του θεάτρου. Ίψεν: <i>Μνηστήρες Θρόνου.</i>	Εθνικό Θέατρο	Πέλος Κατσέλης
25	25.11.1945	Θέατρο «Κεντρικό». Λ. Χέλμαν, <i>Μικρές Αλεπούδες.</i>	Κατερίνας	Κάρολος Κουν
26	9.12.1945	Εθνικό θέατρο. Ηλία Βενέζη: <i>Μπλοκ C.</i>	Εθνικό Θέατρο	Πέλος Κατσέλης
27	13.1.1946	Ζωή και τέχνη. <i>Στο γέρμα του χειμώνα.</i> Εθνικό θέατρο	Εθνικό Θέατρο	Σωκράτης Καραντινός
28	20.1.1946	Εθνικό θέατρο. Θ. Κωτσόπουλου, <i>Λυτρωμός.</i>	Εθνικό Θέατρο	Πέλος Κατσέλης
29	17.2.1946	Εθνικό θέατρο. <i>Η γη είναι σφαίρα.</i>	Εθνικό Θέατρο	Σωκράτης Καραντινός
30	30.5.1947	Από μέρα σε μέρα. Το θέατρο. <i>Αγέλαστα νιάτα</i> (Παλλάδιον Καλλιθέας)	Αδαμάντιου Λεμού	Αδαμάντιος Λεμός
31	14.6.1947	Από μέρα σε μέρα. Το θέατρο. Μακέδο: <i>Το παιχνίδι της</i>	Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου	Σωκράτης Καραντινός

		<i>τρέλας και της φρονιμάδας.</i>		
32	29.7.1947	Από μέρα σε μέρα. Θέατρο «Κατερίνας». <i>Έξυπνοι και κουτοί.</i>	Κατερίνας	-

Επιχειρώντας μια γενίκευση αναφορικά με τον κριτικό θεατρικό λόγο έως τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια –και ειδικά κατά το μεσοπολεμικό διάστημα–, συμπεραίνουμε ότι η κριτική του θεάτρου να μεν «αυτονομείται και δημιουργικά» από τη λογοτεχνική κριτική,¹⁰ αλλά, σε κάθε περίπτωση, η ανάλυση του θεατρικού έργου προτάσσεται. Στο πλαίσιο αυτό, η παρουσίαση σύγχρονων ελληνικών έργων –αν και αυτά κρίνονται, συνήθως, ανεπαρκή– επαινείται.¹¹ Ισχυρότερη ιδεολογική φόρτιση λαμβάνει η θεατρική κριτική που αφορά στην παρουσίαση έργων της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας. Εκεί, οι διάφορες σκηνοθετικές σχολές συγκρούονται και, αντιστοίχως, η πολεμική των κριτικών όχι μόνο προς τις παραστάσεις αλλά και μεταξύ τους, οξύνεται μιας και το ιδεολογικό διακύβευμα παραμένει η διαχείριση της ελληνικής κληρονομιάς και η προβολή της συνέχειας της ελληνικότητας.¹² Σε κάθε περίπτωση, ως υπέρτατος σκοπός του κριτικού θεωρείται η διαμόρφωση του γούστου των θεατών¹³ ή, όπως θα το θέσει ο Φώτος Πολίτης, η μετατροπή της αμόρφωτης μάζας σε θεατρικό κοινό.¹⁴

1. Η ιδεολογική κριτική θεάτρου από τον Γιώργο Σεβαστίκογλου

Το διαφορετικό που κομίζει, καταρχάς, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου –όπως αποκαλύπτεται και από τις κριτικές του στον *Ριζοσπάστη*– είναι μια σταθερή ιδεολογική αντίληψη, συνδεδεμένη με την αισθητική κρίση, η οποία θα αναφέρεται στον ρόλο του θεάτρου στην κοινωνία· με άλλα λόγια, έξω-θεατρικοί παράγοντες θεωρούνται το πρίσμα μέσα από το οποίο ο κριτικός (θα πρέπει να) τοποθετείται, καταρχήν, θετικά ή αρνητικά έναντι της κάθε παράστασης.

Η θέση αυτή του Γιώργου Σεβαστίκογλου συμπυκνώνεται στην πεποίθηση ότι το θέατρο οφείλει να ενημερώνει, να καθοδηγεί ή και να διασκεδάζει τον σημερινό, λαϊκό, κυρίως, θεατή. Ο λαϊκός αυτός θεατής, έχοντας πια τις

¹⁰ Στο ίδιο, σ. 54.

¹¹ Στο ίδιο, σ. 319.

¹² Το ζήτημα είναι τεράστιο και δεν μας επιτρέπεται εδώ να το αναπτύξουμε αναλυτικά. Βλ. ενδεικτικά: Eleni Papazoglou, «Between Texts and Contexts. Moderns against Ancients in the Reception of Ancient Tragedy in Greece (1900-1933)», Dimitris Tziouvas (ed.), *Re-Imagining the Past. Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford University Press, Oxford 2014 (σ. 209-226), κυρίως σ. 224 κ.εξ.

¹³ Savas Patsalidis, «From the Uncritical Certainties of Modernism to the Critical Uncertainties of Postmodernism: Reviewing Theatre in Greece», Duška Radosavljević (ed.), *Theatre Criticism. Changing Landscapes*, Bloomsbury, London and New York 2016 (σ. 68-84), σ. 69.

¹⁴ Φώτος Πολίτης, *Επιλογή κριτικών άρθρων*, Ίκαρος, Αθήνα 1984, τόμ. Β', σ. 51.

προσλαμβάνουσες της βιωμένης Ιστορίας κατά την Κατοχή και, κυρίως, την Αντίσταση, έχει πια και άλλες προσδοκίες από τα προσφερόμενα θεάματα.

«Το κοινό δεν είναι κείνο που ξέραμε. Ανέβηκε ποιοτικά κι άνοιξαν τα μάτια του στο τρανό σχολείο του αγώνα για τα δίκια του. Κι αν είναι να παίξει κορώνα-γράμματα τη σωματική του ακεραιότητα, κι αν είναι να ξεσφίγξει το πουγκί του –δεν πάει πια να το διαθέσει ούτε για να ξεχαστεί δυο ώρες (ίσα-ίσα λαχταρά να δει και ν' ακούσει τους καημούς του μεταλλαγμένους σε τέχνη)– ούτε προ πάντων να παρακολουθήσει τους έρωτες μιας ζουρλοεκατομμυριούχας κι ενός κοινωνικού παράσιτου».¹⁵

Την αλλαγή αυτή στο θέατρο τη «ζητάει το ίδιο το κοινό, ο ίδιος ο λαός, που αγαπάει με πάθος το θέατρο»,¹⁶ θα γράψει ο Γιώργος Σεβαστίκογλου και πρόκειται για μια αντίληψη διαφοροποιημένη από τις έως τότε αντιλήψεις για τον ρόλο της κριτικής: ο κριτικός δεν εμφανίζεται πια ως ο «παντογνώστης», που θα ωθήσει το κοινό (και τους θιάσους) στο καλό θέατρο, αλλά ως ο διερμηνευτής της βούλησης των θεατών. Είναι ο εκπρόσωπος, η φωνή ενός αφηρημένου θεατή, που θεωρείται ότι συγκροτεί το σύγχρονο κοινό και στον οποίο αποδίδονται συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, πεποιθήσεις και επιθυμίες. Το ερώτημα, για ποιον γίνεται η παράσταση (και, άρα, σε ποιον απευθύνεται ο κριτικός),¹⁷ η απάντηση στο οποίο λαμβάνει πάντοτε ιστορικά χαρακτηριστικά,¹⁸ εδώ φαίνεται να έχει απαντηθεί, σύμφωνα και με τη μαρξιστική αντίληψη για τις κοινωνικές τάξεις και τη διαδοχική αντικατάστασή τους στο ιστορικό «προτσές»: δεν βρισκόμαστε πια, κατά τη θεατρική κριτική του Γ. Σεβαστίκογλου, στην εποχή του αστικού κοινού (και των αντίστοιχων θεατρικών έργων και παραστάσεων που το εκφράζουν ή απευθύνονται σε αυτό), δεν βρισκόμαστε καν σε μια περίοδο όπου το κοινό είναι απαίδευτο και πρέπει να καθοδηγηθεί, όπως υπονοούσαν οι περισσότεροι από τους προηγούμενους κριτικούς· βρισκόμαστε, αντίθετα, στην εποχή που η μάζα των λαϊκών εργατών έχει αποκτήσει ιστορικό πρόσωπο και ρόλο, που το θέατρο καλείται να αποτυπώσει και να απευθυνθεί σε αυτή τη νέα τάξη που εισέρχεται ορμητικά στο κοινωνικοπολιτικό προσκήνιο.

Παρόλα αυτά –και σε σχέση με την προηγούμενη μεσοπολεμική περίοδο– η δομή των κριτικών σημειωμάτων του Γ. Σεβαστίκογλου δεν θα παρουσιάσει καινοτομίες ή εκπλήξεις: αν και οπωσδήποτε θα σχολιάζεται η παράσταση και η

¹⁵ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Κατερίνας”. Σαιντ Έρβιν, *Πωλείται κέφι*», *Ριζοσπάστης*, 12 Ιουλίου 1945.

¹⁶ Λ. Σάβας, «Από μέρα σε μέρα. Το θέατρο. *Αγέλαστα νιάτα* (Παλλάδιον Καλλιθέας)».

¹⁷ Το ερώτημα εντοπίζει ουσιαστικά ο Γιώργος Πεφάνης, «Στοιχεία για μια κριτική της θεατρικής κριτικής», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΛΗ' (2006-2007), σ. 248-276, όταν γράφει στη σ. 248: «Καλείται επίσης [ο κριτικός] να επιλέξει σε ποια ομάδα του κοινού θα εστιάσει την προσοχή του, γιατί η ταύτιση των γνώσεων και των ικανοτήτων του κριτικού με εκείνες του (ενιαίου) κοινού είναι σήμερα μάλλον αδύνατη, ακόμα και σε ένα ιδεατό επίπεδο».

¹⁸ Patrice Pavis, « Le point de vue du spectateur », Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, cinema*, Armand Colin, Paris 2016 (σ. 376-408) σ. 377.

απόδοση των ηθοποιών, το βάρος θα δίνεται, όπως πάντα, στο θεατρικό έργο, στο οποίο το κοινωνικοπολιτικό μήνυμα θα πρέπει να είναι μορφικά επεξεργασμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να γίνεται εύληπτο από τον λαό. Το περιεχόμενο των έργων θα πρέπει να περιλαμβάνει ζητήματα κοινωνικής φύσης, που άπτονται των σημερινών λαϊκών προβλημάτων, η δραματοποιημένη Ιστορία –και, ιδιαίτερα, η πολύ κοντινή, π.χ. η Αντίσταση– θα πρέπει να έχει προοδευτικό πρόσημο και να επικεντρώνεται στους αγώνες του λαού, ενώ και στα κλασικά κείμενα (π.χ. στα έργα του Σαίξπηρ) θα πρέπει να εντοπίζεται και να προβάλλεται (μέσω προσαρμογής) η καταγωγή τους από λαϊκά θεατρικά είδη. Αντίθετα, έργα που παρουσιάζουν άνευ κριτικής τοποθέτησης τις διεφθαρμένες αστικές συνήθειες θα πρέπει, σε γενικές γραμμές, να αποφεύγονται.¹⁹

Όλα αυτά θα πρέπει να παρέχονται στον θεατή μέσω μιας επιμελημένης και επεξεργασμένης αισθητικής. Η παράσταση θα πρέπει να έχει ενότητα (π.χ. στις σκηνογραφικές ή άλλες επιλογές) και ρυθμό και οι ηθοποιοί να αποτελούν ένα ομοιογενές σύνολο ως προς την υποκριτική προσέγγισή τους, αποφεύγοντας τις υπερβολές. Και, ασφαλώς, η ευθύνη για όλα αυτά βαραίνει τον σκηνοθέτη αλλά και τον «παραγωγό»: οι θίασοι, που αποτελούνταν από νέους, κρίνονται, κατά κανόνα, αυστηρά μεν, αλλά με μια διάθεση καθοδήγησης, σε αντίθεση με το Εθνικό Θέατρο, όπου η διορισμένη από τις αστικές κυβερνήσεις διοίκηση θεωρείται πως θα κάνει, εκ των πραγμάτων, και τις αντίστοιχες συντηρητικές επιλογές.²⁰ Σε σχέση με το Εθνικό Θέατρο, ειδικότερα, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου δεν θα διστάσει να θεωρήσει την πολιτική κατάσταση ως το αίτιο για το ανεπαρκές παραστασιακό αποτέλεσμα:

«Το Εθνικό Θέατρο περνά μια κρίση. Η ρίζα του κακού άρχισε απ' την περίοδο της τεταρταυγουστιανής δικτατορίας, φούντωσε με την κατοχή και τώρα πια αποκορυφώθηκε. Τυπικά υπεύθυνες στάθηκαν οι κατά καιρούς διοικήσεις του

¹⁹ Σε αυτή την τελευταία περίπτωση, η κριτική δεν κατακεραυνώνει μόνο το θεατρικό έργο αλλά και τους καλλιτέχνες. Για τον θίασο Μανωλίδου – Αρώνη – Χορν, για παράδειγμα, ο Γ. Σεβαστίκογλου θα γράψει: «Η Κομεντί –όπως ονομάζεται το είδος όπου ανήκουν τα “Σκωτσέζικα Ακρογιάλια”– είναι ατόφιο και χαρακτηριστικό προϊόν της σημερινής κοινωνίας. Μιας κοινωνίας, δηλαδή, όπου επικρατεί μια τάξη μη παραγωγική, μια τάξη μη εργαζομένων, μια τάξη ετοιμοφάγηδων. Οι καλλιτέχνες, που αντιπροσωπεύουν την τάξη αυτή, αποκλείεται φυσικά ν' ασχοληθούν με τη λύση μεγάλων κοινωνικών προβλημάτων, όπως ομολογεί αφελέστατα και το πρόγραμμα» (Σάββας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Πάνθεον”, Ντόντυ Σμιθ, *Σκωτσέζικα ακρογιάλια*», *Ριζοσπάστης*, 23 Μαρτίου 1945). Ούτε αυτή η ιδέα είναι πρωτότυπη, αλλά, αντίθετα, η κυριαρχία του «βουλεβάρτου» κατακρίνεται συνολικά κατά την μεσοπολεμική περίοδο, βλ. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, σ. 319.

²⁰ Για παράδειγμα, για την παράσταση *Η γη είναι σφαίρα* από το Εθνικό Θέατρο, ο Λ. Σάββας, «Εθνικό θέατρο. *Η γη είναι σφαίρα*», *Ριζοσπάστης*, 17 Φεβρουαρίου 1946, θα γράψει: «Η παράσταση συνεπής με τη χλιαρή κι ανούσια για το σημερινό κοινό “παράδοση” του Εθνικού». Τη συντηρητικότητα των επιλογών του Εθνικού Θεάτρου επισημαίνει και ο Πλάτων Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 86. Βλ. επίσης, Παναγιώτης Μιχαλόπουλος, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950. Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2017, σ. 407 και 492.

θεάτρου, μα στην ουσία, βασικά υπεύθυνο είναι το Κράτος, που, αντί να βοηθήσει το θέατρο αυτό στην οικονομική και καλλιτεχνική προκοπή του, το οδήγησε στον σημερινό μαρασμό του».

Αξιζει να σημειωθεί ότι η ιδέα ενός θεάτρου που θα προβάλλει, μέσω των δραματουργικών επιλογών, κοινωνικά αιτήματα (ή, αντίστροφα, θα καταδεικνύει τα μειονεκτήματα της αστικής και καπιταλιστικής κοινωνίας), έτσι ώστε να εκπαιδευτεί ο λαός, αλλά και μιας θεατρικής κριτικής που θα ωθεί τους θιάσους στην επιλογή των αντίστοιχων θεατρικών έργων και θα απαιτεί το θέαμα να είναι άρτιο (ώστε το μήνυμα του έργου να γίνεται κατανοητό) δεν είναι «εφεύρεση» του Γιώργου Σεβαστίκογλου, ούτε καν του ελληνικού κομμουνιστικού κόμματος. Στις 26 Αυγούστου 1946 η Κεντρική Επιτροπή του Σοβιετικού Κομμουνιστικού Κόμματος θα υιοθετήσει το «Ψήφισμα για το ρεπερτόριο των δραματικών θεάτρων και τρόποι για να βελτιωθεί», όπου θα επικυρώνεται μια ιδέα που είχε αρχίσει αρκετά νωρίτερα να προωθείται στη Σοβιετική Ένωση: ότι όχι μόνο ο στόχος των θεάτρων πρόζας θα έπρεπε να είναι η εκπαίδευση των εργατών αλλά και ότι αυτό θα έπρεπε να γίνεται μέσω συγκεκριμένων διαύλων καλλιτεχνικής έκφρασης και δημιουργίας. Στην προσπάθεια αυτή, ο ρόλος της θεατρικής κριτικής αναγνωριζόταν ως εξαιρετικά σημαντικός: η κριτική «θα έπρεπε να διεξάγεται με τρόπο που θα βασίζεται στις αρχές του μπολσεβίκικου κόμματος και να διαπρέπει κατά την εκτέλεση του προπαγανδιστικού της ρόλου».²¹

Στο πλαίσιο αυτό, ακόμα και ο Επίτροπος Εκπαίδευσης, Ανατόλι Λουνατσάρσκι, θα γράψει κριτικές για το θέατρο: η κατηγορία για «φουτουρισμό», «κακές ιδέες» ή απομάκρυνση από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό θα έχει ως αποτέλεσμα τουλάχιστον την εχθρότητα της κριτικής και του καθεστώτος,²² κι όλα αυτά στο όνομα μιας φαντασίωσης για ένα κοινό που πια αποτελείται από «πολιτικά και πολιτισμικά εκλεπτυσμένους εργάτες», οι οποίοι προσέρχονται στο θέατρο για να απολαύσουν αυθεντικά σοβιετικά και προλεταριακά έργα.²³ Τη φαντασίωση αυτή της ύπαρξης αποκλειστικά του συγκεκριμένου κοινού διαλύει, εν μέρει, ο Walter Benjamin, γράφοντας, μετά την παρακολούθηση του έργου *Οι Μέρρες των Τουρμπίν* του Μπουλγκάκοφ στο Θέατρο Τέχνης (1926): «το κοινό ήταν ολοφάνερα διαφορετικό από αυτό που είχα δει στα άλλα δύο θέατρα. Ήταν σαν να μην υπήρχε ούτε ένας κομμουνιστής παρών, δεν μπορούσα να εντοπίσω ούτε ένα μαύρο ή μπλε χιτώνιο».²⁴

²¹ Maia Kiknadze, «The Role and Importance of Theater Critics in the 1940s Soviet Union Regarding One Antipatriotic Group of the Theatrical Critics», *International Journal of Arts and Media Researches* 11 (2021) (σ. 34-37), σ. 34.

²² Για όλα αυτά, βλ. John E. Dunkum, *Anatolii Lunacharskii and the Soviet Theater*, Montana University, Missoula 2016, ενδεικτικά σ. 126, 216, 236-237.

²³ Dunkum, *Anatolii Lunacharskii and the Soviet Theater*, σ. 236.

²⁴ Walter Benjamin, *Moscow Diary* (trans. Richard Sieburth), Harvard University Press, Cambridge MA 1986, σ. 11. Η μετάφραση του παραθέματος είναι δική μας.

«Πολλοί δραματουργοί δεν ασχολούνται με τα θεμελιώδη προβλήματα της εποχής μας [και] δεν γνωρίζουν τη ζωή και τις απαιτήσεις του λαού»,²⁵ αναφέρεται στο παραπάνω Ψήφισμα και η ομοιότητα των απόψεων της σοβιετικής ντιρεκτίβας με εκείνες του Γιώργου Σεβαστίκογλου θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εντυπωσιακή. Σε κάθε περίπτωση, ο ίδιος φαίνεται να είναι όχι μόνο γνώστης του σοβιετικού θεατρικού τοπίου αλλά και των σοβιετικών καλλιτεχνών της πρωτοπορίας, απέναντι στους οποίους στέκεται, τουλάχιστον, κριτικά:

«Όσο για τη μορφή, χρησιμοποίησε ξεκάθαρα στοιχεία απ' όλες τις σκηνοθετικές σχολές, που φανερώθηκαν πριν κι ολοκληρώθηκαν μετά την Οκτωβριανή Επανάσταση στη Ρωσία. Ο Ταΐροβ λ.χ. είχε πρωτοχρησιμοποιήσει στο θέατρο όγκους και επίπεδα για σκηνικό, για να μπορεί η κίνηση του ηθοποιού να εκφράζεται και στις 3 διαστάσεις της σκηνής: μάκρος, φάρδος, ύψος. Ο Μέγιερχολντ, ξεκινώντας από ολόκληρο σύστημα, το βιολογο-μηχανισμό, που θα λευτέρωνε τη δυναμική έκφραση του κορμιού του ηθοποιού, είχε καταργήσει για ένα διάστημα το κοστούμι για να το αντικαταστήσει με εργατική φόρμα. Τέλος, ο Βαχτάνκοφ κι άλλοι, ζητώντας την ενεργητική συμμετοχή της φαντασίας του θεατή στη δημιουργία της θεατρικής ψευδαίσθησης, μελέτησαν το κινέζικο ειδικά θέατρο και την Κομμούντια ντελ' Άρτε κι έφτασαν σε μια αφαίρεση κάθε στατικού ρεαλιστικού στοιχείου».²⁶

Για να συμπληρώσει, αλλού:

«Τέτοιες εξωτερικές αλλαγές χρησιμοποίησαν κι οι Ρώσοι σκηνοθέτες στα πρώτα χρόνια της Επανάστασής τους. Όμως μετά, σαν καταστάλαξαν, είδαν πως δε φτάνει μονάχα να ξαναπλάθεις την εξωτερική όψη, παρά πως χρειάζεται ανανέωμα από τα μέσα, από το νόημα, από τη θέση που αντικρίζεις τα προβλήματα της κοινωνικής ζωής που περνάς».²⁷

Παρόλα αυτά –και ελλείψει άλλων στοιχείων– πιο ασφαλές θα ήταν να θεωρήσουμε όχι ότι ο Γιώργος Σεβαστίκογλου ενστερνίζεται τις, τουλάχιστον, λογοκριτικές αντιλήψεις της σοβιετικής κριτικής, αλλά ότι συμφωνεί, μοιράζεται και, εντέλει, προωθεί μέσω των κριτικών του σημειωμάτων μια αντίληψη, σε βαθμό αγωνίας, για ένα θέατρο για τον λαϊκό θεατή, που θα εκπληρώνει μέσω των ιδεών και της αισθητικής την αποστολή του στην κοινωνία. Ας μην ξεχνάμε, εδώ, ότι η ιδέα ενός πολιτικού θεάτρου για τον λαό έχει ήδη δοκιμαστεί και στο

²⁵ T. W., «Soviet Dramatic Criticism: Political Conformity and Artistic Conscience», *The World Today* 5/5 (Μάιος 1949) (σ. 202-211), σ. 203.

²⁶ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο-Θίασος "Αυλαία", Σαϊξπηρ, Τρικυμία», *Ριζοσπάστης*, 14 Οκτωβρίου 1945.

²⁷ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Από το θέατρο. (Θόρντον Γουάιλντερ: *Η μικρή μας πόλη*, θέατρον "Κεντρικόν", θίασος Κατερίνας)», *Ριζοσπάστης*, 9 Μαρτίου 1945.

βουνό κατά την Αντίσταση,²⁸ αλλά θα είναι και ο σκοπός ίδρυσης των Ενωμένων Καλλιτεχνών.²⁹

2. Οι κριτικές για το ξένο ρεπερτόριο

Για τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, η παρουσίαση έργων παλαιότερων συγγραφέων (επαναλήψεων ή ακόμα και νέων έργων από ήδη παιγμένους συγγραφείς),³⁰ και ειδικά του κλασικού ρεπερτορίου, φαίνεται να έχει νόημα μόνο αν η παράσταση κινηθεί στο πνεύμα του συγγραφέα, όπως αποτυπώνεται στο κείμενο, αλλά και όταν φωτίζονται οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες γύρω από τη συγγραφή τους. Στο πλαίσιο αυτό, κάποιοι συγχρονισμοί μπορούν να γίνουν αποδεκτοί ή και επιβάλλονται: όταν *Ο Επιθεωρητής* θα παρουσιαστεί ως «νυσταλέο, κουραστικό κι αντιθεατρικό ακόμα»³¹ έργο από το Εθνικό Θέατρο,³² ο κριτικός θα θυμηθεί ότι το ανέβασμα αναγγέλθηκε πως θα γινόταν «με “σύγχρονη σκηνοθεσία”, που σημαίνει ότι θα ανταποκρινόταν στο γούστο και τη διάθεση γενικά του τωρινού θεατή, δίχως να ξεφεύγει φυσικά κι απ’ το πνεύμα του συγγραφέα».

Αυτό που δεν μπορεί να γίνει αποδεκτό είναι η «φθηνή πολιτική»:³³ Όταν ο Θίαςος Κατερίνας θα ανεβάσει τον *Άνθρωπο και τα όπλα* του Τζ. Μπ. Σω ως μια

²⁸ Βλ. Τάσος Αγγελόπουλος, *Το θέατρο της Αριστεράς. Από τα βουνά της Αντίστασης και του Εμφυλίου στις κοινότητες των πολιτικών προσφύγων στην Υπερορία*, Εκδόσεις Σοφία, Θεσσαλονίκη 2022, σ. 27-47 και Πέτρος Μάρκαρης, «Πολιτικό θέατρο του λαού στον αγώνα για την απελευθέρωση», *Θέατρο* 53-54 (1976), σ. 31-36.

²⁹ Αγνή Μουζενίδου, «Ο θίαςος των Ενωμένων Καλλιτεχνών», Ιωσήφ Βιβιάκης (επιμ.), *Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου (Αθήνα, 17-20 Δεκεμβρίου 1998)*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ – Ergo, Αθήνα 2002, σ. 311-323, όπου στη σ. 312, μεταφέρει για τον θίασο, από κάποιο πρόγραμμα: «Φιλοδοξία μας είναι να βρεθούμε στο πλάι του μεγάλου λαού ζωντανεύοντας με την τέχνη μας τους καημούς και τις ζωντανές λαχτάρες του».

³⁰ Αυτό το κεφάλαιο βασίζεται στη διαίρεση που επιχειρεί ο Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά της δραματουργίας*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ. 99-110, σε παλιούς και νέους συγγραφείς, που έργα τους παρουσιάζονται αυτή την περίοδο: στην πρώτη κατηγορία ανήκουν έργα κλασικά αλλά και επαναλήψεις έργων που έχουν ανεβεί παλαιότερα ή και έργα που δεν έχουν παιχτεί ή καινούργια έργα από γνωστούς συγγραφείς, ενώ, αντίθετα, στη δεύτερη, πρωτοεμφανιζόμενοι συγγραφείς. Η πρώτη κατηγορία συγκεντρώνει τα περισσότερα ξένα έργα της περιόδου. Έτσι, από τις κριτικές του Γιώργου Σεβαστίκογλου, όπως είναι και λογικό, οι περισσότερες αφορούν σε αυτή την κατηγορία έργων.

³¹ Λ. Σάβας, «Θέατρο “Εθνικό”, Ν. Γκόγκολ, *Ο Επιθεωρητής*», *Ριζοσπάστης*, 25 Ιουλίου 1945. Όλα τα παραθέματα προέρχονται από εδώ. Η υπόλοιπη κριτική εστιάζει στην παράσταση και στους ηθοποιούς, αντιπαραβάλλοντάς την μάλιστα με εκείνη του Μέγιερχολντ (1926), όπου «προτού ανοίξουν το στόμα τους οι ηθοποιοί, οι θεατές σπαρταρούσαν στα γέλια με το θέαμα μονάχα που παρουσίαζαν οι αλαφιασμένοι διοικητικοί υπάλληλοι της απόμακρης επαρχιακής πόλης». Αξίζει, εδώ, να σημειωθεί ότι θετική κριτική για την παράσταση του Μέγιερχολντ στην ΕΣΣΔ είχε γράψει ο ίδιος ο Επίτροπος Α. Λουνατσάρσκι. Η κριτική αυτή βρίσκεται μεταφρασμένη στα αγγλικά από τον Alexander Sumerkin στο *Soviet Revolutionary Culture*, 7 (Χειμώνας 1978), σ. 57-70.

³² Σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού και Αντώνη Κριεζή. Πρεμιέρα: 19 Ιουλίου 1945 στο Θερινό Θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος.

³³ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Κεντρικό”, Μπ. Σω, *Ο άνθρωπος και τα όπλα*», *Ριζοσπάστης*, 21 Οκτωβρίου 1945. Όλα τα παραθέματα προέρχονται από εδώ.

«σοβινιστική κοροϊδία για την έλλειψη πολιτισμού στη Βουλγαρία», ο κριτικός θα επιμείνει ότι η σάτιρα μετατοπίστηκε –«από «εκείνον που σκηνοθέτησε το παραπάνω έργο (το πρόγραμμα δεν αναφέρει το όνομά του)»–,³⁴ μιας και αυτή αναφέρεται στη «μυλιταριστική ιδεολογία, με μια παράλληλη γελοιοποίηση της έννοιας του ήρωα», για να καταλήξει ότι:

«Όμως ο θίασος που τ' ανεβάζει τώρα, μισό αιώνα αργότερα, ας είχε τουλάχιστον τον κοινό νου να σκεφθεί πως εάν οι Βούλγαροι δεν πλέναν κάποτε τα χέρια τους κι είχαν μία βιβλιοθήκη (αχρείαστη κι αυτή) σ' όλη τη χώρα τους, το φταίξιμο δεν ήταν δα δικό τους, όπως δεν είναι φταίξιμο και κανενός τόπου, που τον τσακίζει λ.χ. η φυματίωση, επειδή του 'μάθαν να πιστεύει πως είναι από φυσικού του λιτοδίαιτος και του φθάνει το ψωμί».

Με αυτή τη λογική, θεατρικά έργα που δεν μπορούν να ανταποκριθούν στις σύγχρονες απαιτήσεις θα πρέπει, μάλλον, να αποφεύγονται, όπως το *Κυρά Ίγκκερ*, που θα χαρακτηριστεί το «πιο άτεχνο από τα έργα του Ίψεν», που «ξετρυπώθηκε από τα ντουλάπια κι ερμηνεύτηκε από τη Μαρίκα [Κοτοπούλη] με τρόπο που μας έφερε χρόνια πίσω».³⁵ Παρόμοια, όταν το Εθνικό Θέατρο θα ανεβάσει τους *Μνηστήρες του θρόνου* του Ίψεν,³⁶ ο κριτικός θα εκφράσει την απορία του:

«Γιατί διαλέχτηκε αυτό ειδικά το έργο για την έναρξη του “Εθνικού”; Για τον τωρινό θεατή δημιουργούνται ένα σωρό κενά κι απορίες Αυτή η “θεία βουλήσει” του Χάκονα στον θρόνο της Νορβηγίας, του Χάκονα με τον ιδεαλιστικό πανορβηγισμό – κι απ' την άλλη η τοποθέτηση του ανταγωνισμού του πνεύματος προς το πνεύμα σαν κίνητρο αυτού του Ιστορικού επεισοδίου, έχουν σαν συνέπεια τον παραμερισμό, ή μάλλον την άγνοια του κυριότερου και πραγματικότερου παράγοντα: του κοινωνικού ανταγωνισμού της πάλης ανάμεσα σε κοινωνικές τάξεις που σβήνουν και σ' άλλες που ανεβαίνουν».³⁷

«Ο θεατής λοιπόν, ενώ μυρίζεται έναν τεράστιο κοινωνικό αναβρασμό, πασχίζει να βρει άκρη σ' αυτόν τον εγκεφαλικό θα 'λεγα πόλεμο ανάμεσα σε “δραματικές” προσωπικότητες», θα συμπληρώσει ο κριτικός, και, τελικά, οι μόνιμοι που

³⁴ Πρόκειται για τον Κάρολο Κουν, που θα σκηνοθετήσει αρκετές παραστάσεις στον Θίασο Κατερίνας από το 1941 έως το 1950, βλ. Δηώ Καγγελάρη (επιμ.), *Κάρολος Κουν*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2010, σ. 270-273. Η πρεμιέρα του συγκεκριμένου έργου δόθηκε στις 9 Οκτωβρίου 1945 στο θέατρο Κεντρικόν.

³⁵ Η σύντομη «κριτική» περιέχεται στο κριτικό σημείωμα για τους *Μνηστήρες του θρόνου*, βλ. Γιώργος Σεβαστίκογλου, «Θέατρο “Εθνικό”. Κριτική του θεάτρου. Ίψεν, *Μνηστήρες θρόνου*», *Ριζοσπάστης*, 11 Νοεμβρίου 1945. Η παράσταση έκανε πρεμιέρα στο Ρεξ στις 7 Νοεμβρίου 1945 σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη.

³⁶ Σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλου. Πρεμιέρα: 2 Νοεμβρίου 1945.

³⁷ Γιώργος Σεβαστίκογλου, «Θέατρο “Εθνικό”. Κριτική του θεάτρου. Ίψεν, *Μνηστήρες θρόνου*», *Ριζοσπάστης*, 11 Νοεμβρίου 1945. Όλα τα παραθέματα προέρχονται από εδώ. Πρόκειται για το μόνο σημείωμα στον *Ριζοσπάστη* που υπογράφεται με το πραγματικό ονοματεπώνυμο του κριτικού.

χαίρονται είναι οι «οπαδοί της “συμφιλίωσης για τη συμφιλίωση”». Τα ίδια ισχύουν και για την παράσταση των μονόπρακτων *Φλωρεντινή τραγωδία / Ο κος Πουρσονιάκ*, που θα παρουσιαστούν σε ενιαία παράσταση³⁸ –αν και εκεί το κυριότερο που λείπει «απ’ το Εθνικό Θέατρο [είναι] η πίστη στη δουλειά και στην αποστολή του»–,³⁹ αλλά, πολύ περισσότερο, για τον *Βυσσινόκηπο* από το Θέατρο Τέχνης.⁴⁰ Εκεί, το έργο ερμηνεύτηκε εντελώς λάθος, αφού:

«Οι τύποι που δίνει ο Τσέχωφ στην κωμωδία –όπως χαρακτηρίζει ο ίδιος τον *Βυσσινόκηπο*– είναι τα τελευταία απομεινάρια μιας μεγαλοτσιφλικάδικης αρχοντοκοινωνίας που εκτοπίζεται από μια καινούργια τάξη (ο έμπορος Λοπάχιν την αντιπροσωπεύει στο έργο) για να παραδώσει κι αυτή αργότερα στην τάξη της δουλειάς, όπως το προμαντεύει κιάλας ο φοιτητής Τροφίμοβ. Μ’ άλλα λόγια, [...] δεν είναι αστοί, όπως τους ερμήνεψε το Θ.Τ. – είναι ξεπεσμένοι άρχοντες».⁴¹

Στο Θέατρο Τέχνης, βέβαια, τα προβλήματα, κατά τον κριτικό, είναι πολλαπλασιασμένα: δεν πρόκειται μόνο για τη μη κατανόηση ότι το «δραματικό μπλέκει με το κωμικό» και το ξεχώρισμα αυτών των δυο στοιχείων, αλλά, κυρίως, για «την τεχνική που ακολουθεί το Θ.Τ. του σφορτσαρισμένου παθιασμένου παιξίματος, που φυσικά δεν μπορεί να δώσει το λεπτό συνταίριασμα του κωμικού με την τρικυμισμένη γαλήνη του τσεχωβικού έργου».⁴²

Από εκεί και πέρα, από έργα που επαναλαμβάνονται ή γνωστών ξένων συγγραφέων στο ρεπερτόριο των εμπορικών θιάσων, συνήθως, δεν πρέπει να αναμένεται κάτι, αν και ο Σεβαστίκογλου εκφράζεται θετικά για κάποιες επιλογές της Κατερίνας.⁴³ Στις κωμωδίες, ο κριτικός δεν αρκείται μόνο στη σατιρική

³⁸ Τα δύο μονόπρακτα του Όσκαρ Ουάιλντ και του Μολιέρου θα ανεβούν από το Εθνικό Θέατρο στις 21 Μαρτίου 1945, με διαφορετικό σκηνοθέτη το καθένα: το πρώτο από τον Πέλο Κατσέλη, ενώ το δεύτερο από τον Σωκράτη Καραντινό.

³⁹ Λ. Σάβας, «“Εθνικό θέατρο”. Όσκαρ Ουάιλντ, *Φλωρεντινή τραγωδία*. Μολιέρου, “Ο κύριος ντε Πουρσονιάκ”», *Ριζοσπάστης*, 27 Μαρτίου 1945. Η κριτική καταλήγει: «Το Εθνικό Θέατρο πρέπει να μπει στον σωστό δρόμο που του τάζει ο τίτλος του. Μ’ ενίσχυση μονάχα κι όχι διχτατορική επέμβαση του Κράτους – δίχως διακρίσεις δεξιών κι αριστερών στα στελέχη του, να γίνει πραγματικά θέατρο του Έθνους».

⁴⁰ Οι παραστάσεις δίνονταν στο Θέατρο Αλίκης. Το έργο παρουσιάστηκε σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν και έκανε πρεμιέρα στις 2 Απριλίου 1945.

⁴¹ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. “Θέατρο Τέχνης”, Α. Τσέχωφ, *Βυσσινόκηπος*», *Ριζοσπάστης*, 5 Απριλίου 1945. Όλα τα παραθέματα προέρχονται από εδώ.

⁴² Ο Πέτρος Χάρης, «Θεατρική ζωή. *Ο βυσσινόκηπος* (Δράμα σε 4 πράξεις του Α. Τσέχωφ - Μετάφρ. Λυκ. Καλλέργη) στο “θέατρο Τέχνης”», *Ελευθερία*, 3 Απριλίου 1945, δεν φαίνεται να επιβεβαιώνει την αντίληψη του Σεβαστίκογλου για το ύφος της υποκριτικής· αντίθετα, μιλάει για «σταθερό τόνο που κράτησε καλά δεμένη όλη τη θεατρική δράση». Παρομοίως, ο Γιάννης Σιδέρης, «Θέατρο. Μερικές ματιές», *Καλλιτεχνικά Νέα*, τχ. 37 (3 Μαΐου 1945), σ. 10-11, μιλάει για «γεύση θεατρικής τελειότητας» από την παράσταση, βασιζόμενος, κυρίως, στην υποκριτική των ηθοποιών. Για την τουλάχιστον παράδοση (μιας και ήταν συνεργάτης του Κουν) άποψη του Γ. Σεβαστίκογλου για τη σκηνική επίδοση του Θεάτρου Τέχνης, βλ. και παρακάτω.

⁴³ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Κατερίνας”. Σαιντ Έρβιν, *Πωλείται κέφι*», *Ριζοσπάστης*, 12 Ιουλίου 1945.

σκιαγράφηση χαρακτήρων και καταστάσεων –όσο αδρή κι αν είναι–, αλλά απαιτεί, επιπλέον, να αναδεικνύονται οι βαθύτερες κοινωνικές αιτίες των κωμικών καταστάσεων. Όταν ο θίασος Μουσούρη θα ανεβάσει τους *Έμπορους της δόξας* του Μαρσέλ Πανιόλ,⁴⁴ ο Γιώργος Σεβαστίκογλου θα επαινέσει μεν το έργο, γιατί «μας δείχνει κάμποσα σιχαμερά υποκείμενα μιας επαρχιακής πόλης: τον δήμαρχο, τον δημοσιογράφο, τον απόστρατο αξιωματικό, που καπηλεύονται την μνήμη των ηρωικών νεκρών του περασμένου πολέμου», αλλά θα καταλήξει ότι:

«Όμως ο Πανιόλ σταματάει ξώπετσα στα τρία αυτά πρόσωπα. Τι κρύβεται ξωπίσω τους, τι απώτερους σκοπούς έχουν, αυτό θα το είδε και φυσικά δεν μας το λέει. Κι αυτό το λειψό, το νιώθει με το παραπάνω το κριτήριο του Ρωμιού που ακονίστηκε με τα σύγχρονά μας γεγονότα, που ξεσκεπάσανε και στου πιο ατζαμή τα μάτια, όλη τη φαυλοκρατία, όλη τη σαπίλα μιας παράταξης που ξόφλησε πια και πασχίζει σαν τη στρουθοκάμηλο να κρυφτεί πίσω από λέξεις κούφιας (που τις κούφιαναν οι ίδιοι, για να εξηγιόμαστε)».

Παρόμοιες είναι οι αντιλήψεις του για τα *Πωλείται κέφι* του Τζων Έρβιν και *Η μπόρα πέρασε* της Μάργκαρετ Κένεντυ, που θα ανεβούν από τον θίασο Κατερίνας, αλλά και το *Η Λαίδη Μπέτσυ εξοφλεί*, από την Κοτοπούλη:⁴⁵ για το μεν πρώτο, θα υποστηρίξει ότι «ούτε το Λονδίνο δεν θ' ανεχόταν αυτό το έργο» (παρά τους «τίτλους» του συγγραφέα),⁴⁶ ενώ για το δεύτερο θα γράψει:

«Φαίνεται πως η Κατερίνα αποφάσισε να δώσει το τόσο ώριμο ταλέντο της (σε κίνηση, εσωτερικότητα, απόλυτα ψυχολογημένες μεταπτώσεις και κυριαρχία) να το δώσει ολοκαύτωμα σ' ό,τι πιο κοινότοπο και σάπιο έχει να παρουσιάσει η τέχνη μιας κοινωνίας, που κύριο θέμα της έχει το ξεδίπλωμα της σεξουαλικής ομαλότητας ή ανωμαλίας της ανθρώπινης φύσης».⁴⁷

Χειρότερα θα είναι τα πράγματα για το *Η Λαίδη Μπέτσυ εξοφλεί*, όπου, αν και παραδέχεται ότι ο Σόμερσετ Μομ είναι καλός συγγραφέας, θα επισημάνει για το συγκεκριμένο έργο ότι:

«θα μπορούσε να 'χε και κάπως πνευματικότερες ανησυχίες από του να σου δίνει απλώς, επί δυο ώρες, «νόστιμους» αφορισμούς (απομίμηση Όσκαρ Ουάιλντ, όπου χιούμορ σημαίνει παραδοξολογία), γύρω στο πώς να σκας κανόνι στους πιστωτές σου, πώς να δικαιολογείς και να ωραιοποιείς τις ερωτικές βρωμιές, κι άλλα πολλά κι ενδιαφέροντα θέματα που αποτελούν τις μόνες έγνοιες,

⁴⁴ Πρεμιέρα στις 20 Φεβρουαρίου 1945 στο Θέατρο Αλίκης, σε σκηνοθεσία του Κώστα Μουσούρη.

⁴⁵ Αντίστοιχα, πρεμιέρες: 3 Ιουλίου 1945 (χωρίς σκηνοθέτη), 26 Ιουλίου 1945 (σκηνοθεσία Ντίνος Γιαννόπουλος) και 12 Μαΐου 1945 (χωρίς σκηνοθέτη).

⁴⁶ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Κατερίνας". Σαιντ Έρβιν, *Πωλείται κέφι*», *Ριζοσπάστης*, 12 Ιουλίου 1945.

⁴⁷ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Κατερίνας". *Η μπόρα πέρασε*», *Ριζοσπάστης*, 29 Ιουλίου 1945.

ανησυχίες και σκοπό ύπαρξης μιας τάξης αριστοκρατών με γλίσχρο εισόδημα των 90 και πάνω χιλιάδων λιρών τον χρόνο».⁴⁸

Όσο για την *Αρλεζιάνα* του Αλφόνς Ντωντέ, που θα ανεβεί στο πλαίσιο μιας ελληνογαλλικής γιορτής από το Εθνικό Θέατρο,⁴⁹ ο Γιώργος Σεβαστίκογλου θα απορρίψει όχι μόνο το έργο –«θα μπορούσε να διαλεχτεί έργο τωρινό (λένε πως έχουν γράψει περίφημα δράματα γύρω στη γαλλική Αντίσταση)»–, αλλά και την απόδοσή του στη σκηνή, αναδεικνύοντας, ταυτόχρονα, για ακόμα μια φορά, τις γνώσεις του πάνω στην ιστορία του θεάτρου και στη σκηνική ανάπτυξη των ρευμάτων της πρωτοπορίας: «με το άνοιγμα της αυλαίας, φάνηκε η στείρα νατουραλιστική (φωτογραφική να την πούμε) διάθεση της γενικής ερμηνείας του έργου. Το σκύλο πάνω στη σκηνή και το σκηνικό (προ πάντων του βάλτου) θα τα ζήλευαν κι οι πατέρες του νατουραλισμού γύρω στα 1900».⁵⁰

Αλλά και τα δραματικά έργα κρίνονται, κυρίως, για το αν ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις της εποχής και των θεατών. Το *Ελισάβετ* του Αντρέ Ζωσσέ, που ανεβαίνει από τον θίασο Κοτοπούλη,⁵¹ χαρακτηρίζεται «φλύαρο κατασκευάσμα, δίχως την παραμικρή εξωτερική ή εσωτερική δράση, και με μονότονο χειρισμό της ψυχολογίας της Ελισάβετ», ώστε να αναρωτιέσαι: «Τάχατες ξεπίτηδες μας την παρουσιάζει τέτοια ο συγγραφέας, για να σιχαθούμε τα βασιλίκια και το καλό τους»;⁵² Τα πράγματα είναι ακόμα χειρότερα για το *Πορεία προς τη Ρώμη*,⁵³ όπου:

«Το πρόβλημα του πολέμου, ο [Ρόμπερτ Έμμετ] Σέργουντ το αντικρίζει με ιδεαλιστικό συναισθηματισμό που καταντά –αν όχι επιπολαιότητα– αφέλεια. Τον κρίνει απ’ τα αποτελέσματά του: πονά τους σκοτωμένους –και ποιος δεν τους πονά;– κι αδιαφορεί για τα βασικότερα: για τα αίτιά του. Μεταπλάθοντας αυθαίρετα μιαν ιστορική στιγμή στον πόλεμο Καρχηδόνας και Ρώμης βγάζει το συμπέρασμα πως η «ανθρωπιά» –που ούτε καν μας εξηγεί τι πάει να πει– στέκει πάνω απ’ όλα κι ότι μια γυναικεία αγκαλιά αξίζει χίλιες νίκες».⁵⁴

Αντίστοιχα, για το *Πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου κρίνει ότι ο συγγραφέας «αντικρίζει τους ήρωές του σαν παραστρατημένα παιδιά ενός ξεχαρβαλωμένου πολιτισμού», αγνοεί, όμως, «τα κοινωνικά αίτια αυτού του

⁴⁸ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Ρεξ”. Σ. Μωμ, *Η λαίδη Μπέτσυ εξοφλεί*», *Ριζοσπάστης*, 16 Μαΐου 1945.

⁴⁹ Η πρεμιέρα έγινε στις 18 Αυγούστου 1945 στο Θερινόν Θέατρον Πλατείας Κλαυθμώνος, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη.

⁵⁰ Και τα δύο παραθέματα προέρχονται από Λ. Σάβας, «Θέατρο “Εθνικό”. Α. Ντωντέ, *Η Αρλεζιάνα*», *Ριζοσπάστης*, 22 Αυγούστου 1945.

⁵¹ Πρεμιέρα: 11 Απριλίου 1945 στο Ρεξ. Ο σκηνοθέτης είναι άγνωστος, αλλά το έργο είχε ανεβεί ξανά το 1936 από την Κοτοπούλη, σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη, οπότε, μάλλον, πρόκειται για επανάληψη της παράστασης εκείνης.

⁵² Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Ρεξ”. Α. Σοσέ, *Ελισάβετ*», *Ριζοσπάστης*, 17 Απριλίου 1945.

⁵³ Το έργο ανέβηκε από τον θίασο Κοτοπούλη στο θερινό Μουσούρη στις 31 Μαΐου 1945, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη.

⁵⁴ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Μουσούρη”. Ρ. Σέργουντ, *Πορεία προς τη Ρώμη*», *Ριζοσπάστης*, 5 Ιουνίου 1945.

ξεχαρβαλώματος. Γι' αυτό και το έργο του δεν μιλά στον θεατή»,⁵⁵ ενώ, για το *Επικίνδυνη στροφή* του Πρίσλεϋ, θα γράψει ότι ο συγγραφέας παρουσιάζει «μια φάση του αδιεξόδου μιας τάξης που η κοινωνική της φθίση την ξεγράφει αργά, μα σίγουρα. Μόνο που δεν μας ξανοίγει από πουθενά παράθυρο. Μας πνίγει η μπόχα».⁵⁶

Όσο για τα έργα του Σαίξπηρ που ανεβαίνουν σε αθηναϊκές σκηνές,⁵⁷ η έμφαση από τον Σεβαστίκογλου δίνεται στον λαϊκό χαρακτήρα του σαιξπηρικού έργου αλλά και στο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο (της συγγραφής) του έργου, που μεταπλάθεται από τον συγγραφέα. Για τον *Έμπορο της Βενετίας*, που θα ανεβεί στο Εθνικό Θέατρο,⁵⁸ αφού πρώτα ενημερώσει τους αναγνώστες ότι ο Σαίξπηρ αντλεί από τη σύγχρονη του θεματολογία, καταλήγει ότι: «ο Σάϋλοκ του, πέρα απ' το νάναι ένας ξερός τσιγκούνης, αντιπροσωπεύει μια φυλή κατατρεγμένη στους αιώνες, που αμύνεται δυσπιστώντας στους πάντες και φωλιάζοντας μέσα της μίσος κι εκδίκηση για τον άδικο κατατρεγμό».⁵⁹ Στην *Τρικυμία*,⁶⁰ αντίθετα, το κεντρικό πρόβλημα εντοπίζεται στο ότι από τον σκηνοθέτη Τάκη Μουζενίδη «έλειψε η ποίηση».⁶¹

Η μοναδική πλήρως θετική κριτική του Γιώργου Σεβαστίκογλου επιφυλάσσεται για το *Μικρές Αλεπούδες* της Λίλιαν Χέλμαν,⁶² ένα «απ' τα πιο αξιολογα της αριστερής φιλολογίας», που θα παιχθεί «με κατανόηση απ' το θιάσο του "Κεντρικού"».⁶³ Εξάλλου, «το αμερικάνικο θέατρο παρουσιάζει τεράστιο

⁵⁵ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Κεντρικόν", Ο' Νηλ, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*», *Ριζοσπάστης*, 3 Απριλίου 1945.

⁵⁶ Λ. Σάβας, «Ζωή και Τέχνη. Θέατρο "Κατερίνας". Τζ. Πρίσλεϋ, *Επικίνδυνη στροφή*», *Ριζοσπάστης*, 26 Αυγούστου 1945.

⁵⁷ Πιο ολοκληρωμένες οι αντιλήψεις του Γιώργου Σεβαστίκογλου για τον Σαίξπηρ παρουσιάζονται στη δοκιμακού τύπου κριτική του, Λ. Σάβας, «Ο Σαίξπηρ είναι για το λαό;», *Ελεύθερα Γράμματα*, 57 (15.12.1946), σ. 368-369. Εκεί, καθορίζει ότι, για να επιτύχει μια παράσταση του σαιξπηρικού έργου, πρέπει, πρώτα απ' όλα, «να δούμε κι εμείς τον Σαίξπηρ σα ζωντανό πλάσμα της συγκεκριμένης εποχής και του τόπου όπου έζησε» και κατόπιν να βρούμε τρόπους να παρουσιαστεί αυτό στο σύγχρονο κοινό, χρησιμοποιώντας και «σημερινά αντίστοιχα». Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου στέκεται κριτικά απέναντι στις τάσεις συγχρονισμού του Σαίξπηρ που επιχειρήθηκαν στην Αγγλία και στις ΗΠΑ, ενώ, αντίθετα, θεωρεί ότι οι απόπειρες σύνδεσης του Σαίξπηρ με την τοπική λαϊκή παράδοση που έγιναν στην ΕΣΣΔ είναι πιο καίριες. Για τη θέση του Σαίξπηρ στο σοβιετικό θέατρο, βλ. Arkady Ostrovsky, «Shakespeare as Founding Father of Socialist Realism: The Soviet Affair with Shakespeare», Irena R. Makaryk – Joseph G. Price (eds.), *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*, University of Toronto Press, Toronto 2006, σ. 56-83.

⁵⁸ Η παράσταση θα κάνει πρεμιέρα στις 12 Ιουνίου 1945 στο Θερινό Θέατρο της Πλατείας Κλαυθμώνος, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη.

⁵⁹ Λ. Σάβας, «Θέατρο Εθνικό. Σαίξπηρ, *Ο έμπορος της Βενετίας*», *Ριζοσπάστης*, 14 Ιουνίου 1945.

⁶⁰ Θα παρουσιαστεί από τον Θίασο Αυλαία στις 8 Οκτωβρίου 1945 στο Ρεξ.

⁶¹ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο-Θιάσος "Αυλαία", Σαίξπηρ, *Τρικυμία*», *Ριζοσπάστης*, 14 Οκτωβρίου 1945.

⁶² Η παράσταση θα ανεβεί από τον Θίασο Κατερίνας στο Κεντρικόν στις 6 Νοεμβρίου 1945, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν.

⁶³ Λ. Σάβας, «Θέατρο "Κεντρικό", Λ. Χέλμαν, *Μικρές αλεπούδες*», *Ριζοσπάστης*, 25 Νοεμβρίου 1945. Όλα τα παραθέματα προέρχονται από εδώ.

ενδιαφέρον στο κεφάλαιο προ πάντων της δραματουργίας, όσο και το ρούσικο στη σκηνική τέχνη»: από τη μια, υπάρχουν συγγραφείς που εστιάζουν στην πληρέστερη ψυχολογική σκιαγράφηση των χαρακτήρων τους (τους οποίους, όμως, χαρακτηρίζει μια «συναισθηματική θέση»), ενώ, από την άλλη, «απ' την κρίση [του 1929] κι έπειτα κι εξαιτίας της, τα έργα αποκτάνε ένα κοινωνικό περιεχόμενο». Σε αυτά τα τελευταία έργα, οι συγγραφείς «ζητάνε να γκρεμίσουν την καπιταλιστική κοινωνία, ξεσκεπάζοντας τις βρωμιές, τα εγκλήματα, τους σκοπούς των πολέμων της, ή ξεσηκώνοντας κι επανάσταση ακόμα». Η Χέλμαν, για τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, στέκεται κάπου ανάμεσα στις δύο αυτές τάσεις, αφού «έχει και κοινωνική παρατήρηση σωστή και σίγουρη ψυχολογική διαγραφή στους τύπους της».

Πολύ λιγότερες, όπως είναι και φυσικό, είναι οι κριτικές του Γιώργου Σεβαστίκογλου για τα νέα έργα του ξένου ρεπερτορίου (νέα έργα από πρωτοεμφανιζόμενους συγγραφείς). Το *Στο γέρμα του χειμώνα* και το *Η γη είναι σφαίρα*, που θα ανεβούν από το Εθνικό Θέατρο,⁶⁴ εντάσσονται μέσα στη γενικότερη αρνητική αντίληψη του κριτικού αναφορικά με τις επιλογές του κρατικού οργανισμού,⁶⁵ ενώ και η κριτική για το *Μπόέμ*, που θα ανεβεί από τον θίασο Μουσούρη,⁶⁶ σημειώνει ότι το έργο δόθηκε με μια «νοσταλγική ηθογραφική ατμόσφαιρα, που κι αυτή αποδόθηκε με μια σειρά από εικόνες, όπου ο φτηνός αισθηματισμός συναγωνιζόταν τα καθαρά επιθεωρησιακά στοιχεία».⁶⁷

Αντίθετα, το *Έξυπνοι και κουτοί* του Γκάρσον Κάνιν «καταφέρνει και μας αφήνει στην ψυχή ένα κατακάθι από αηδία κι αγανάκτηση εναντίον» του αμερικανικού κεφαλαίου και των αμερικανικών πολιτικών κύκλων, τόσο, ώστε «ίσως μερικοί ξυπνήσουν και δούνε τι απάτη κι εκμετάλλευση κρύβεται κάτω απ' τις παχιές δυτικο-δημοκρατικές διακηρύξεις».⁶⁸ Η κριτική που αξίζει, ενδεχομένως, να ξεχωρίσουμε από αυτή την κατηγορία των πρωτοεμφανιζόμενων στην ελληνική σκηνή ξένων συγγραφέων είναι εκείνη για τη *Μικρή μας πόλη* του Θόρντον Ουάιλντερ από τον θίασο Κατερίνας,⁶⁹ όπου ναι μεν το έργο, μορφικά:

⁶⁴ Το *Στο γέρμα του χειμώνα* του Μάξγουελ Άντερσον θα παρουσιαστεί στις 19 Δεκεμβρίου 1945, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού, ενώ το *Η γη είναι σφαίρα* του Αρμάν Σαλακρού θα κάνει πρεμιέρα στις 8 Φεβρουαρίου 1946, πάλι σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού.

⁶⁵ Βλ. Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Στο γέρμα του χειμώνα, Εθνικό θέατρο», *Ριζοσπάστης*, 13 Ιανουαρίου 1946, όπου, αν και θα επαινέσει τον συγγραφέα, θα σημειώσει ότι: «ο τρόπος που μας γνωρίστηκε το έργο αυτό ήταν αφόρητα κουραστικός»· βλ. και Λ. Σάβας, «Εθνικό θέατρο. Η γη είναι σφαίρα», *Ριζοσπάστης*, 1 Φεβρουαρίου 1946, όπου σημειώνει ότι το «έργο δεν κατορθώνει να δώσει κανένα μήνυμα».

⁶⁶ Το έργο του Μυρζέ, σε διασκευή και σκηνοθεσία Ρενάτο Μόρντο, θα ανεβεί στο θέατρο Αλίκης στις 23 Φεβρουαρίου 1945.

⁶⁷ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο Αλίκης, Ρ. Μόρντο, *Μπόέμ*», *Ριζοσπάστης*, 7 Νοεμβρίου 1945.

⁶⁸ Το έργο θα ανεβεί από τον θίασο Κατερίνας στις 25 Ιουλίου 1947, χωρίς να είναι γνωστός ο σκηνοθέτης. Τα παραθέματα προέρχονται από Λ. Σάβας, «Από μέρα σε μέρα. Θέατρο "Κατερίνας". *Έξυπνοι και κουτοί*», *Ριζοσπάστης*, 29 Ιουλίου 1947.

⁶⁹ Το έργο έκανε πρεμιέρα στο Κεντρικόν στις 23 Φεβρουαρίου 1945, σε σκηνοθεσία Ντίνου Γιαννόπουλου.

«έφερε μιαν επανάσταση στην τέχνη του θεάτρου που γνωρίσαμε ως τα τώρα στην Ελλάδα. Ο συγγραφέας της καταργεί όλα σχεδόν τα γνώριμά μας καλούπια. Το ζωγραφιστό ή χτιστό σκηνικό το αντικατασταίνουν ένας ημικυκλικός μπερντές, ένα πλάτωμα, δυο σκαλωσιές που υποδηλώνουν παράθυρα, δυο απλά τραπέζια και κάμποσες καρέκλες. Οι ηθοποιοί παίζουν με φανταστικά αντικείμενα, ανεβοκατεβαίνουν στη σκηνή απ' την πλατεία, κουβεντιάζουν με βαλτούς ηθοποιούς θεατές»,

αλλά το ίδιο υστερεί ως προς το νόημα:

«Οι μικροαστοί κάτοικοι της *Μικρής μας Πόλης* μας ξεδιπλώνουν, μέσα από την καθημερινότητα του βίου τους, προβλήματα “μεταφυσικής ονειροπόλησης” (όπως μας πληροφορεί το πρόγραμμα) που αφορούν το καλοζωισμένο άτομό τους. Η ανεργία, το τι γίνεται με τους εργατικούς που υπάρχουνε στην πόλη είναι ερωτήματα που ο πληροφοριοδότης του έργου τα ξεπερνά με χαρακτηριστική αφέλεια. Το ίδιο κι ο συγγραφέας».⁷⁰

Η παράσταση, εξάλλου, στάθηκε κατώτερη των προσδοκιών, αφού «δε μαθαίνεται σε λίγες μέρες ο αυτοσχεδιασμός – το παίξιμο δηλαδή με φανταστικά αντικείμενα. Είναι τεχνική που χρειάζεται καιρό και καιρό για να την αποχτήσει ο ηθοποιός». Σε κάθε περίπτωση, και εδώ, το γενικό συμπέρασμα είναι ότι:

«Στα χρόνια που ζούμε, οι εξωτερικές αυτές επαναστάσεις δε μας λένε τίποτα. Άλλο τώρα ότι μας κάνει κάποιος καλό να τις γνωρίσουμε κι αυτές. Ίσως έτσι αποχτήσουνε καινούργια χτισιά στο καινούργιο νόημα που θα 'χουνε τα έργα που περιμένουμε απ' τους νέους. Σκέτο όμως το ράσο, δεν κάνει τον παπά».

3. Οι κριτικές για το σύγχρονο ελληνικό ρεπερτόριο και μία κριτική για αρχαία τραγωδία

Ειδική έγνοια επιδεικνύει ο κριτικός Σεβαστίκογλου για τα νεοελληνικά έργα που παρουσιάζονται στην αθηναϊκή σκηνή. Εξάλλου, «το ανέβασμα ενός ελληνικού έργου πρέπει καταρχήν να χαιρετίζεται με ενθουσιασμό», αφού, «είναι γεγονός πως δίχως ντόπια δραματική παραγωγή δεν πρόκειται να προκόψει η θεατρική γενικά τέχνη μας».⁷¹ Ο ίδιος, μάλιστα, δεν θα διστάσει να γράψει κριτική και για το *Αν δουλέψεις θα φας*, που ανέβηκε από τον θίασο Ενωμένων Καλλιτεχνών,⁷² στον οποίο συμμετείχε ως σκηνοθέτης: σε αυτή την περίπτωση, –και αφού

⁷⁰ Όλα τα παραθέματα προέρχονται από Λ. Σάββας, «Ζωή και τέχνη. Από το θέατρο. Θόρντον Γουάιλντερ: *Η μικρή μας πόλη*, θέατρον “Κεντρικόν”, θίασος Κατερίνας», *Ριζοσπάστης*, 9 Μαρτίου 1945.

⁷¹ Και τα δύο παραθέματα προέρχονται από Λ. Σάββας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Ρεξ” - Θ. Συναδινού, *Δαυίδ και Γολιάθ*», *Ριζοσπάστης*, 7 Οκτωβρίου 1945.

⁷² Το έργο ανέβηκε σε σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη στο Θέατρο Λυρικόν. Πρεμιέρα: 13 Ιουλίου 1947.

επαινέσει τις αρετές του έργου και της παράστασης⁷³ επισημαίνει και ορισμένα μειονεκτήματα, όπως το γεγονός ότι ο συγγραφέας Νίκος Τσεκούρας, αν και ορθά «φέρνει σε σύγκρουση δύο διαφορετικούς κόσμους, την τάξη που δουλεύει και την τάξη που χαραμοτρώνει», παραμένει «ρομαντικός».

Αντίστοιχα ενθαρρυντικός θα είναι ο κριτικός απέναντι στον Γιώργο Θεοτοκά και στον νέο συγγραφέα Μάνθο Κέτση. Για τον μεν πρώτο και *Το Παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*,⁷⁴ θα αναγνωρίσει τις καλές προθέσεις του συγγραφέα ως προς την μετάπλαση «μνημείων του ελληνικού λόγου», θα παρατηρήσει, όμως, ότι το σύνολο διαπνέεται από «ιδεαλιστικό ρομαντισμό» και έλλειψη θεατρικότητας.⁷⁵ Ο Θεοτοκάς, εξάλλου, επιχειρούσε να συγκεράσει το θέατρο με τη λογοτεχνία,⁷⁶ κάτι που αναγνωρίζει και ο κριτικός:

«Ο Θεοτοκάς είναι βασικά μυθιστοριογράφος, μ' άλλα λόγια, αφηγητής. Κι έτσι, στο *Παιχνίδι* λ.χ. ουσιαστικά μοιράζει απλώς την ποιητική αφήγηση του δημοτικού "Του Μαυριανού και της αδελφής του" στο στόμα των θεατρικά συμβατικών προσώπων του έργου. Τα διάφορα συμπληρωματικά επεισόδια κι ευρήματα είναι ωραία, όμως τα περισσότερα μένουν διακοσμητικά κι ανεξάρτητα».

Για τον δεύτερο και το έργο του *Αγέλαστα Νιάτα*,⁷⁷ θα αναγνωρίσει, αντίθετα, ότι έχει θεατρικό ένστικτο, αλλά, επίσης «παρασύρεται από μίαν ρομαντική διάθεση απέναντι στους ήρωές του και στις δραματικές καταστάσεις», χωρίς –και αυτό είναι το σημαντικότερο– να διαγράφεται στο έργο μια «υγιής τοποθέτηση του δράματος της Νιότης».⁷⁸

Πιο αυστηρός θα είναι ο Γιώργος Σεβαστίκογλου στην κριτική του για το *Δαυίδ και Γολιάθ* του Θόδωρου Συναδινού,⁷⁹ που θα ανεβεί από το Θίασο

⁷³ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Λυρικό", Ν. Τσεκούρα, *Αν δουλέψεις θα φας*», *Ριζοσπάστης*, 15 Ιουλίου 1945. Στην κριτική του περισσεύουν οι επαινετικές φράσεις: «ένα από τα πιο άξια [έργα] της σύγχρονης παραγωγής των νέων», «το έργο είναι γραμμένο σε περίφημη – ιδιωματική μπορεί – μα ποιητικότερη διάλεχτο», «οι καταστάσεις κι οι χαρακτήρες διαγράφονται με αξιόλογη συνέπεια», «η εκτέλεση ήταν άρτια» κ.ά.

⁷⁴ Ανέβηκε από την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου, στο Θέατρο Μακέδο, σε σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού. Πρεμιέρα: 11 Ιουνίου 1947.

⁷⁵ Γ. Σάβας, «Από μέρα σε μέρα. Το θέατρο. Μακέδο. *Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*», *Ριζοσπάστης*, 14 Ιουνίου 1947. Όλα τα παραθέματα από εδώ. Αξίζει να σημειωθεί ότι στη συγκεκριμένη κριτική, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου επιδεικνύει, για ακόμα μια φορά, τις γνώσεις του για το παγκόσμιο θεατρικό γίγνεσθαι (εδώ, για τις απόπειρες μετάπλασης κλασικών μορφών του θεάτρου, όπως από τον Ζιρωντού στη Γαλλία ή τον Ίσεργουντ στην Αγγλία).

⁷⁶ Κατερίνα Μουστακάτου, «Το θέατρο για τον Γιώργο Θεοτοκά. Οι θητείες του στο Εθνικό Θέατρο και στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος», *Παράβασις*, τόμ. 9/1 (2009) (σ. 281-292), σ. 281.

⁷⁷ Το έργο παρουσιάστηκε από τον Θίασο Αδαμάντιου Λεμού «Το θέατρό μας», σε σκηνοθεσία του ίδιου του συγγραφέα, στο θέατρο Παλλάδιον στην Καλλιθέα. Πρεμιέρα: 23 Μαΐου 1947.

⁷⁸ Γ. Σάβας, «Από μέρα σε μέρα. Το θέατρο. *Αγέλαστα νιάτα* (Παλλάδιον Καλλιθέας)».

⁷⁹ Αξίζει να επισημανθεί ότι, όπως σημειώνει η Κωνσταντίνα Σταματογιαννάκη, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 358-360, όχι μόνο η κριτική απέρριψε σύσσωμη το έργο αλλά και ο ίδιος ο συγγραφέας είχε προσπαθήσει να απολογηθεί εκ των προτέρων με άρθρο του στο *Βήμα* (30

Κοτοπούλη:⁸⁰ θα χαρακτηρίσει το έργο «μπουλβαρδιέρικη φάρσα, μακριά από κάθε τωρινή πραγματικότητα και με βασικά αρχιτεκτονικά ελαττώματα».⁸¹ Αντίστοιχα, για τον *Λυτρωμό* του Θάνου Κωτσόπουλου, που θα ανεβεί από την «Πρωτοποριακή Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου,⁸² θα παρατηρήσει ότι ο συγγραφέας εγκλωβίστηκε σε μια λυρική ποιητικότητα, δημιουργώντας ένα έργο με «μακρόσχοινους αφηγηματικούς μονολόγους», χωρίς κανέναν «ψυχολογικό ή λογικό ρεαλισμό».⁸³

Η μόνη σύντομη κριτική που θα είναι απόλυτα θετική αφορά στην παράσταση του έργου *Τοπικός Παράγων* από τον θίασο Κοτοπούλη:⁸⁴ ο κριτικός θα θεωρήσει κρίμα ότι το έργο αυτό «παραμερίσθηκε από κοινότοπες κατοπινές δημιουργίες» του συγγραφέα Παναγιώτη Καγιά και θα επαινέσει τους ηθοποιούς.⁸⁵ Ίσως, όμως, η κριτική που συμπυκνώνει περισσότερο τις απόψεις του Γιώργου Σεβαστίκογλου για το σύγχρονο ελληνικό έργο είναι εκείνη που αφορά στο *Μπλοκ C* του Ηλία Βενέζη, που ανέβηκε από το Εθνικό Θέατρο:⁸⁶

«Το αποτέλεσμα είναι ότι, παρόλο που το “Μπλοκ C” το ‘ζησε ο ίδιος [ο Βενέζης] όντας φυλακή στην κατοχή, δεν φτάνει ν’ αγγίξει τον ουσιαστικό ρεαλισμό του Εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα μας. Τα επεισόδια, οι λεπτομέρειες που χρησιμοποιεί, όταν δεν είναι ολότελα φτιαχτά, δεν ξεπερνούν το απλό νατουραλιστικό παρούσιασμα ή το πολύμπολιάζονται μ’ ένα περιεχόμενο (όπως η ιδεαλιστική για το καθήκον και “για τον θάνατο που δεν πρέπει ν’ ασημαίνουμε”) ξένο τους κι άστοχο. Χάνοντας έτσι την ουσία τους, μένουν σκέτες “φιλολογικές” φόρμες και δεν ανυψώνονται σε σύμβολα μεστά απ’ το πνεύμα, τον χαρακτήρα, τη διάθεση και τους σκοπούς του αγώνα».⁸⁷

Αλλά και η δραματουργική τέχνη του Βενέζη –ο οποίος, κατά τα άλλα, επαινείται για το πεζογραφικό έργο του– θεωρείται «λειψή». Η κυριότερη αντίρρηση του κριτικού εντοπίζεται τόσο στη «στατικότητα» των διαλόγων και καταστάσεων όσο και, κυρίως, στην περιγραφή των χαρακτήρων, που βρίσκονται φυλακισμένοι στις Φυλακές Αβέρωφ και «αντιπροσωπεύουν την ελληνική Αντίσταση, μα χάνουν και την παραμικρή επαφή με τη ζωή».

Σεπτεμβρίου 1945), όπου έγραφε ότι το έργο προοριζόταν μόνο για να χαρίσει κάποιες στιγμές γέλιου στο κοινό, μιας και είχε γραφτεί μέσα στην Κατοχή.

⁸⁰ Το έργο παρουσιάστηκε στο Ρεξ την 1 Οκτωβρίου 1945. Ο σκηνοθέτης, αν υπήρχε, είναι άγνωστος.

⁸¹ Λ. Σάββας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο “Ρεξ”. Θ. Συναδινού, *Δαυΐδ και Γολιάθ*», *Ριζοσπάστης*, 7 Οκτωβρίου 1945.

⁸² Σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη. Πρεμιέρα: 15 Ιανουαρίου 1946.

⁸³ Λ. Σάββας, «Εθνικό θέατρο. Θ. Κωτσόπουλου, *Λυτρωμός*», *Ριζοσπάστης*, 20 Ιανουαρίου 1946.

⁸⁴ Πρεμιέρα στο Ρεξ στις 18 Αυγούστου 1945. Αν υπήρχε σκηνοθέτης, είναι άγνωστος.

⁸⁵ Λ. Σάββας, «Ζωή και τέχνη, Θέατρο “Ρεξ”. Π. Καγιά, *Τοπικός παράγων*», *Ριζοσπάστης*, 26 Αυγούστου 1945.

⁸⁶ Σκηνοθεσία: Πέλος Κατσέλης. Πρεμιέρα: 5 Δεκεμβρίου 1945.

⁸⁷ Όλα τα παραθέματα προέρχονται από Λ. Σάββας, «Εθνικό θέατρο. Ηλία Βενέζη, *Μπλοκ C*», *Ριζοσπάστης*, 9 Δεκεμβρίου 1945.

Όταν το Θέατρο Τέχνης θα παρουσιάσει στις 13 Μαρτίου 1945 τις *Χοηφόρες* του Αισχύλου,⁸⁸ ο Γιώργος Σεβαστίκογλου θα ξεκινήσει τη –μοναδική για αρχαίο δράμα σε οποιοδήποτε έντυπο– κριτική του, επαινώντας τον θίασο για «την προσπάθεια να δοθεί η αρχαία τραγωδία με ζωντανία τωρινή», συμπληρώνοντας, όμως, αμέσως ότι «απομένει να δούμε αν το πέτυχε αυτό το Θέατρο Τέχνης».⁸⁹ Η κριτική του περιστρέφεται γύρω από δύο παραμέτρους: καταρχάς, το γεγονός ότι το έργο αποτελεί μέρος μιας τριλογίας («μια δεύτερη πράξη ενός τρίπρακτου έργου, όπως θα λέγαμε σήμερα») και, έπειτα, ότι «θα 'πρεπε το νόημά του κάτι να μας μηνά σήμερα».⁹⁰

Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου λαμβάνει, με τον τρόπο αυτό, μια διακριτή θέση στην αγαπημένη πολεμική της θεατρικής κριτικής αναφορικά με το αρχαίο δράμα: δεν πρόκειται πια για τη σχέση κειμένου και αναβίωσής του ούτε για τη σύνδεση ή μη με την ελληνική ταυτότητα· δεν είμαστε μπροστά σε «έναν γίγαντα [... που] δεν είναι κατάλληλος για παιχνίδια»,⁹¹ ούτε μπροστά σε κάτι το οποίο «οι ώριμοι καλλιτεχνικοί οργανισμοί τρέμουν να το αντιμετωπίσουν».⁹² Αντίθετα, η τραγωδία για τον Γιώργο Σεβαστίκογλου γίνεται αντιληπτή ως ένα ακόμα είδος που μπορεί και πρέπει να προσφερθεί στον λαϊκό θεατή –«να δοθεί πνευματική τροφή και στους πολλούς, στον λαό»–, που δεν γνωρίζει, όμως, την υπόθεση της τριλογίας.

Επιπλέον, όπως αναλύσαμε και πιο πάνω, το λαϊκό κοινό επιθυμεί, μέσω του θεάτρου, να βγάλει συμπεράσματα και να λάβει καθοδήγηση για το σήμερα. Στις *Χοηφόρες*, θα επισημάνει ο Γιώργος Σεβαστίκογλου,

«η καταδυνάστευση του λαού του Άργους από δυο ματοβαμμένους τυράννους, μόλις κι αναφέρεται σε κάμποσους σκόρπιους στίχους. Την πρώτη θέση έχει το δράμα της βασιλικής οικογένειας, με την πρωτόγονη βεντέτα που ξεσπά και που ένας απ' τους σκοπούς της είναι κι η παλινόρθωση στο θρόνο».

Για να επιτευχθούν οι παραπάνω στόχοι, «θα 'πρεπε ακόμα η μετάφραση να 'χε γίνει σε μια ατόφια δημοτική και θεατρικά ποιητική, κι όχι στην περίτεχνη λογοτεχνική ποιητική που και να τη διαβάσεις δυσκολεύεσαι». Το Θέατρο Τέχνης, θα καταλήξει, «έχει στελέχη απ' τα πιο νέα κι ελπιδοφόρα, που αν θέλουν όμως να προκόψουν (και το μπορούν) πρέπει να φροντίσουν πρώτα-πρώτα να βάλουν την “επανάστασή” τους σ' ένα γερά χαραγμένο δρόμο, για να ξέρουν κι οι ίδιοι τι ακριβώς ζητάνε».

⁸⁸ Στο θέατρο Αλίκης, σε σκηνοθεσία του Καρόλου Κουν,

⁸⁹ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. “Θέατρο Τέχνης”: Αισχύλου, *Χοηφόροι*», *Ριζοσπάστης*, 17 Μαρτίου 1945. Όλα τα παραθέματα προέρχονται από εδώ.

⁹⁰ Στο πρώτο ζήτημα, θα του απαντήσει σε επιστολή δημοσιευμένη στον *Ριζοσπάστη*, 25 Μαρτίου 1945, ο Νίκος Κατηφόρης, επισημαίνοντας ότι και ο *Προμηθέας Δεσμώτης*, που ο Γ. Σεβαστίκογλου θεωρεί πιο κατάλληλο για παρουσίαση τότε, είναι το δεύτερο έργο μιας τριλογίας.

⁹¹ Πέτρος Χάρης, «Θεατρική ζωή. *Χοηφόροι* του Αισχύλου (“Θέατρο Τέχνης”, μετ. Απ. Μελαχρινού)», *Ελευθερία*, 13 Μαρτίου 1945.

⁹² Ο θεατής, «Από το θέατρον. *Χοηφόρες*. Ο Αισχύλος από το “Θέατρο Τέχνης”», *Εμπρός*, 13 Μαρτίου 1945.

4. Η αισθητική ενότητα των παραστάσεων

Η έγνοια του Γιώργου Σεβαστίκογλου για το αισθητικό, εκτός από το κειμενικό, μέρος της παράστασης διαφαίνεται καθαρά στο παραπάνω σημείο της κριτικής του για τις *Χοηφόρες*. Γιατί το θέατρο, εντέλει, για τον Σεβαστίκογλου, φαίνεται να είναι ένα εκκρεμές που ισορροπεί ανάμεσα στο νόημα και στην αισθητική ενότητα· ούτε «σκέτη τέχνη [δεν] έχει προκοπή»,⁹³ θα δηλώσει, –κάτι που ήδη εντοπίσαμε, παραπάνω, αναφορικά με την απόρριψη εκ μέρους του των πειραματισμών των πρωτοπόρων σοβιετικών σκηνοθετών– ούτε, όμως, χωρίς το σωστό έργο μπορεί να υπάρξει σκηνικό αποτέλεσμα, μιας και «τα χνάρια [αυτού] ακολουθεί η παράσταση».⁹⁴

Στο πλαίσιο αυτό, ο ρυθμός της παράστασης δεν πρέπει να είναι «αργός»,⁹⁵ η σκηνογραφία πρέπει να μην είναι «ακαταστάλακτη» ή «ουδέτερη»⁹⁶ και, ασφαλώς, όχι «κακόγουστη» ή «έκθεση διακοσμητικής»,⁹⁷ ενώ, ακόμα και ο πρώιμος, για την εποχή, φωτιστικός σχεδιασμός πρέπει να συνεργάζεται και οι φωτισμοί να μην προσπαθούν να πετύχουν «την (εξπρεσιονιστική τάχα;) υπογράμμιση μ' αναβοσβησίματα των ψυχικών καταστάσεων των ηρώων».⁹⁸ Σημαντικότερος, όμως, παράγοντας για να επιτευχθεί η πολυπόθητη ενότητα είναι η υποκριτική διδασκαλία και η σκηνική εκτέλεση: οι θίασοι θα πρέπει να συντίθενται πάνω σε «μια κάποια αισθητική γραμμή» και δεν θα πρέπει να «προσαρμόζει ο κάθε ηθοποιός τους ρόλους στην τεχνική του».⁹⁹

Σε αυτά τα σημεία που αναφέρονται στους ηθοποιούς, πάντα παρόντα στα κριτικά σημειώματα, ο κριτικός Γιώργος Σεβαστίκογλου συναντάει τον σκηνοθέτη, που δεν διστάζει να κάνει και τεχνικού είδους παρατηρήσεις:

«Η κ. Κατερίνα (άκαμπτη στην πρώτη πράξη) στάθηκε πολύ καλή στη σκηνή λ.χ. της δολοφονίας του άντρα της. Ενοχλητική μονάχα η πνιγμένη κάπου κάπου λαρυγγική κραυγή της. Ο Ν. Χατζίσκος θα πρέπει να μάθει να εξωτερικεύει τις ψυχικές καταστάσεις του με χαλαρωμένο το μυϊκό σύστημά του και δίχως μονότονη κλάψα. Η κ. Μερκούρη έδειξε πάλι τα βασικά για το θέατρο ελαττώματά της, κακή άρθρωση κι ανέκφραστη κίνηση».¹⁰⁰

⁹³ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. "Θέατρο Τέχνης". Αισχύλου, *Χοηφόροι*».

⁹⁴ Λ. Σάβας, «Εθνικό θέατρο. Ηλία Βενέζη, *Μπλοκ C*».

⁹⁵ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Λυρικό", Ν. Τσεκούρα, *Αν δουλέψεις θα φας*»· Σάβας, «Από μέρα σε μέρα. Θέατρο "Κατερίνας". *Έξυπνοι και κουτοί*»· Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Στο γέρμα του χειμώνα. Εθνικό θέατρο».

⁹⁶ Αντίστοιχα, από Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Κεντρικό", Ο' Νηλ, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*»· Λ. Σάβας, «Από μέρα σε μέρα. Το θέατρο. *Αγέλαστα νιάτα*» και Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο-Θίασος "Αυλαία", Σαίξπηρ, *Τρικυμία*».

⁹⁷ Αντίστοιχα, από Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Κεντρικό", Μπ. Σω, *Ο άνθρωπος και τα όπλα*»· Λ. Σάβας, *Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Ρεξ". Α. Σοσέ, *Ελισάβετ**».

⁹⁸ Λ. Σάβας, «Εθνικό θέατρο. Θ. Κωτσόπουλου, *Λυτρωμός*», *Ριζοσπάστης*, 20 Ιανουαρίου 1946.

⁹⁹ Λ. Σάβας, «Εθνικό θέατρο. Ηλία Βενέζη, *Μπλοκ C*».

¹⁰⁰ Λ. Σάβας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Κεντρικό", Ο' Νηλ, *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*».

Από την κριτική του δεν ξεφεύγει κανένας,¹⁰¹ αν και φαίνεται ιδιαίτερα γενναιόδωρος όταν πιστεύει ότι πρέπει, ακόμα και απέναντι σε ηθοποιούς στους οποίους, εμφανώς, δεν πιστεύει: για παράδειγμα, αν και «τον Λογοθετίδη τον κατακρίνουμε πάντα σαν τάχα και το παρακάνει σε καραγκιοζιλίκια»,¹⁰² όταν «καταπιάνεται δημιουργικά» με τον ρόλο, λαμβάνει τα εύσημα του κριτικού.¹⁰³ Με αυτό στο μυαλό μας, είναι ασφαλέστερο να θεωρήσουμε ότι δεν διάκειται ευμενέστερα απέναντι σε ηθοποιούς που ανήκουν στο αριστερό «στρατόπεδο», όπως η Αλέκα Παϊζή, που «χρειάζεται ξέχωρο παίνεμα»,¹⁰⁴ αλλά εκτιμάει όντως την απόδοσή τους (όπως, εντέλει, θα καταδείξει και η μετέπειτα εξέλιξή τους).¹⁰⁵

Επίλογος

Όταν η κριτική θεάτρου στον *Ριζοσπάστη* θα περάσει, κυρίως, στα χέρια του Μάρκου Αυγέρη, η ιδεολογική κριτική θεάτρου, όπως την παρουσιάσαμε παραπάνω, δίπλα δίπλα με τη λογοτεχνική κριτική του θεατρικού έργου, θα βρει την πλήρη έκφρασή της. Στις κριτικές του λογοτέχνη Αυγέρη, η ίδια η παράσταση «στριμώχνεται», μόνιμα και ασθματικά, στην τελευταία μικρή παράγραφο, εν είδει υποχρέωσης, αφού το θεατρικό έργο θα έχει αναλυθεί εξαντλητικά. Αντίστοιχα, στη μία και μόνη φορά που θα εμφανιστεί, την ίδια περίοδο, ως θεατρικός κριτικός στον *Ριζοσπάστη* ο Λέων Κουκούλας, η κριτική του θα εστιάσει περισσότερο στις παθογένειες της θεατρικής ζωής και στο γεγονός πως όλα τα θέατρα (με εξαίρεση τους Ενωμένους Καλλιτέχνες) «διαφθείρουν συστηματικά το λαϊκό γούστο», παρά στο έργο και στην παράσταση.¹⁰⁶

Ίσως είμαστε, λοιπόν, σε θέση να διαπιστώσουμε τη σημαντικότερη διαφοροποίηση του κριτικού λόγου του Γιώργου Σεβαστίκογλου, όχι μόνο απέναντι στους συγχρόνους του κριτικούς, αλλά, κυρίως, απέναντι στους υπόλοιπους κριτικούς του ίδιου του *Ριζοσπάστη*: ασφαλώς, η ιδεολογία κατέχει πρωτεύουσα θέση και, ασφαλώς, πρωταρχικός φορέας της είναι το θεατρικό έργο.¹⁰⁷ ασφαλώς, ο λαϊκός θεατής, τις αγωνίες του οποίου καλείται το θέατρο

¹⁰¹ Με χαρακτηριστικότερα παραδείγματα, την Κοτοπούλη (βλ. παραπάνω, υποσημείωση 5) και τον ίδιο τον Κάρολο Κουν, που «για λόγους τεχνικούς λόγους [αναφερόμενος, μάλλον, στο ψεύδισμά του] δεν θα πρέπει να πρωταγωνιστεί στα έργα που σκηνοθετεί», βλ. Α. Σάββας, «Ζωή και τέχνη. "Θέατρο Τέχνης", Α. Τσέχωφ, *Βυσσινόκηπος*».

¹⁰² Α. Σάββας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Ρεξ" Θ. Συναδινού, *Δαυΐδ και Γολιάθ*».

¹⁰³ Σάββας, «Από μέρα σε μέρα. Θέατρο "Κατερίνας". *Έξυπνοι και κουτοί*».

¹⁰⁴ Α. Σάββας, «Ζωή και τέχνη. Θέατρο "Λυρικό", Ν. Τσεκούρα, *Αν δουλέψεις θα φας*».

¹⁰⁵ Τον προβληματισμό αυτόν, ειδικά για την κριτική της εποχής, αναδεικνύει η Έλενα Σταματοπούλου, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 4-5. Βλ. και, γενικά για το ίδιο θέμα, Ζωή Βερβεροπούλου, «Η ιδιοσυγκρασία της θεατρικής κριτικής: ζεύξεις, τομές, μεταίχμια», *Κ / Περιοδικό κριτικής λογοτεχνίας και τεχνών* 19 (2009) (σ. 139-149), σ. 140.

¹⁰⁶ Λέων Κουκούλας, «Ζωή και τέχνη. Το θέατρο. Ο Ιούλιος Καίσαρας στο "Λυρικό". Το λαμπρό ξεκίνημα των "Ενωμένων καλλιτεχνών"», *Ριζοσπάστης*, 10 Ιουνίου 1945.

¹⁰⁷ Δεν θα μπορούσαμε, παρόλα αυτά, να συμφωνήσουμε με την Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, «Πολιτική και κοινωνική κριτική σε θεατρικά έργα της πρώτης τριακονταετίας του 20ού αιώνα»,

~ 549 ~

να παρακολουθήσει, τίθεται σε δεσπόζουσα θέση, αλλά η αισθητική της παράστασης, η κριτική της οποίας συμβαίνει μέσα από αναφορές στην ιστορία του θεάτρου, γνώσεις του διεθνούς θεατρικού περιβάλλοντος, καθώς και βιωμένη από τον ίδιο τον κριτικό εμπειρία του σανιδιού, δεν μπαίνει ποτέ σε δεύτερη μοίρα, αν δεν προτάσσεται κιόλας. Με αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε, συμπερασματικά, να «αναδιατάξουμε» τις πολλές ιδιότητες του Γιώργου Σεβαστίκογλου, προκρίνοντας εκείνην του θεατρανθρώπου.



Αλεξία Αλτουβά – Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου Θέατρο και Δημοκρατία*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σ. 745-761, που θεωρεί ότι, από τη δεκαετία του '30 και μετά, η αριστερή κριτική μετατρέπεται σε αμιγώς κομματική και καθοδηγούμενη· στις κριτικές του Γιώργου Σεβαστίκογλου, ασφαλώς, υπάρχει αριστερό πρόσημο, αλλά χωρίς στενές κομματικές παρωπίδες, όπως έγινε εμφανές και πιο πάνω.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

«ΑΥΤΟ ΖΗΤΑΕΙ Ο ΛΑΟΣ, ΠΟΥ ΑΓΑΠΑΕΙ ΜΕ ΠΑΘΟΣ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ». ΟΙ ΚΡΙΤΙΚΕΣ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ ΣΤΟΝ *ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗ* (1945-1947)

Το άρθρο παρουσιάζει και αναλύει τις κριτικές που έγραψε ο σκηνοθέτης, δραματουργός και μεταφραστής, Γιώργος Σεβαστίκογλου (1913-1990) στον *ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗ*, την επίσημη εφημερίδα του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδος, κατά τη διάρκεια της περιόδου του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου (από το 1945 έως το 1947). Μέσα από τις κριτικές του, όχι μόνο αναδεικνύεται ως γνώστης της παγκόσμιας θεατρικής ιστορίας και των σύγχρονων τάσεων, αλλά και αναπτύσσει ένα ισχυρό ιδεολογικό όραμα για το θέατρο και την ίδια τη θεατρική κριτική: αποστολή του θεάτρου είναι να καθοδηγεί και να εκφράζει τον λαϊκό θεατή. Ο κριτικός, επομένως, είναι ο διερμηνέας της βούλησης ενός συγκεκριμένου είδους κοινού. Με βάση αυτή την αρχή, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου αναλύει ένα ευρύ φάσμα παραστάσεων, υποστηρίζοντας κυρίως ότι οι τυπικές (μορφικές) καινοτομίες στη σκηνή πρέπει να ενσωματώνουν και το κατάλληλο περιεχόμενο για αυτό το κοινό.



ABSTRACT

«THAT IS WHAT THE PEOPLE WANT, WHO LOVE THEATRE WITH PASSION». THE THEATRE REVIEWS OF GIORGOS SEVASTIKOGLU IN THE NEWSPAPER *RIZOSPASTIS* (1945-1947)

The article presents and analyzes the reviews that the director, dramatist and translator, Giorgos Sevastikoglou (1913-1990) wrote in *Rizospastis*, the official newspaper of the Greek Communist Party, during the Greek Civil War (from 1945 to 1947). Through his reviews, not only he emerges as a connoisseur of the world theatre history and trends of his time, but he also develops a strong ideological vision for theatre and theatre criticism itself: theatre's task is to guide and express the popular spectator. The critic, therefore, is the interpreter of the will of a specific kind of public and, based on this, Giorgos Sevastikoglou analyzes a wide range of performances, mainly arguing that form innovations on stage should also incorporate the appropriate, for this spectator, content.



Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

Ο Τάσος Αγγελόπουλος είναι Διδάκτορας Θεατρολογίας (Τμήμα Θεάτρου ΑΠΘ) και σκηνοθέτης. Οι υπόλοιπες σπουδές του περιλαμβάνουν πτυχίο Νομικής (ΑΠΘ), μεταπτυχιακό δίπλωμα στην Κοινωνιολογία (ΑΠΘ), πτυχίο και μεταπτυχιακό δίπλωμα Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ και Κουκλοθέατρο (Ακαδημία Θεάτρου της Σόφιας, Βουλγαρία). Διδάσκει στη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, ενώ έχει διδάξει σε

πανεπιστημιακά Τμήματα (σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο) στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Έχει συγγράψει άρθρα δημοσιευμένα σε διεθνή και ελληνικά περιοδικά και έχει συμμετάσχει σε Συνέδρια και Ημερίδες. Τα βιβλία του *Παίζοντας Θέατρο* (2016), *Παίζοντας θέατρο με την Ιστορία* (2018), *Θέατρο και πολιτική, Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης στην Κατοχή* (2021), *Θέατρο και κοινωνία. Η συμβολή της πνευματικής Θεσσαλονίκης στην ίδρυση του ΚΘΒΕ* (2022) και *Το Θέατρο της Αριστεράς. Από τα βουνά της Αντίστασης και του Εμφυλίου στην Υπερορία*, κυκλοφορούν από τις Εκδόσεις Σοφία. Το βιβλίο του *Pozorišne i umetničke aktivnosti političkih izbeglica iz Grčke u Istočnoj Evropi 1945-1956* (Θεατρικές και καλλιτεχνικές δραστηριότητες των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων στην ανατολική Ευρώπη 1945-1956) κυκλοφορεί από το Θεατρικό Μουσείο της Βοϊβοδίνας. Έχει σκηνοθετήσει περισσότερες από 30 παραστάσεις, ενώ τα ερευνητικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν τη σχέση θεάτρου-κοινωνίας και πολιτικής, το εφαρμοσμένο θέατρο, τις μορφές του μεταδραματικού θεάτρου, τη δραματική εκπαίδευση στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.



THE AUTHOR

Tasos Angelopoulos is a PhD holder in Theatre Studies (School of Drama, Aristotle University of Thessaloniki - AUTh) and Director. His educational background includes a Law Degree (AUTh), a MA in Sociology (AUTh), a BA and a MA in Theatre Studies (School of Drama, AUTh), and studies in Puppetry (National Academy of Theatre and Film Arts, Sofia, Bulgaria). He currently teaches at the National Theatre of Greece Drama School and has previously taught in university departments (undergraduate and postgraduate level) both in Greece and abroad. He has authored articles published in international and Greek journals and has participated in numerous conferences and workshops. His books, published by Sophia Publications, include: *Playing Theatre* (Παίζοντας Θέατρο) (2016), *Playing Theatre with History* (Παίζοντας θέατρο με την Ιστορία) (2018), *Theatre and Politics: The State Theatre of Northern Greece during the Occupation* (Θέατρο και πολιτική, Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης στην Κατοχή) (2021), *Theatre and Society: The Contribution of Intellectual Thessaloniki to the Establishment of the National Theatre of Northern Greece (NTNG)* (Θέατρο και κοινωνία. Η συμβολή της πνευματικής Θεσσαλονίκης στην ίδρυση του ΚΘΒΕ) (2022), *The Theatre of the Left: From the Mountains of the Resistance and the Civil War to Exile* (Το Θέατρο της Αριστεράς. Από τα βουνά της Αντίστασης και του Εμφυλίου στην Υπερορία) (2022). His book *Pozorišne i umetničke aktivnosti političkih izbeglica iz Grčke u Istočnoj Evropi 1945-1956* (Theatre and Artistic Activities of Greek Political Refugees in Eastern Europe 1945-1956) was published by the Theatre Museum of Vojvodina. He has directed more than 30 theatre performances. His research interests include: the relation between theatre, society, and politics, Applied Theatre, Forms of Postdramatic Theatre, Acting Education in Greece and internationally.