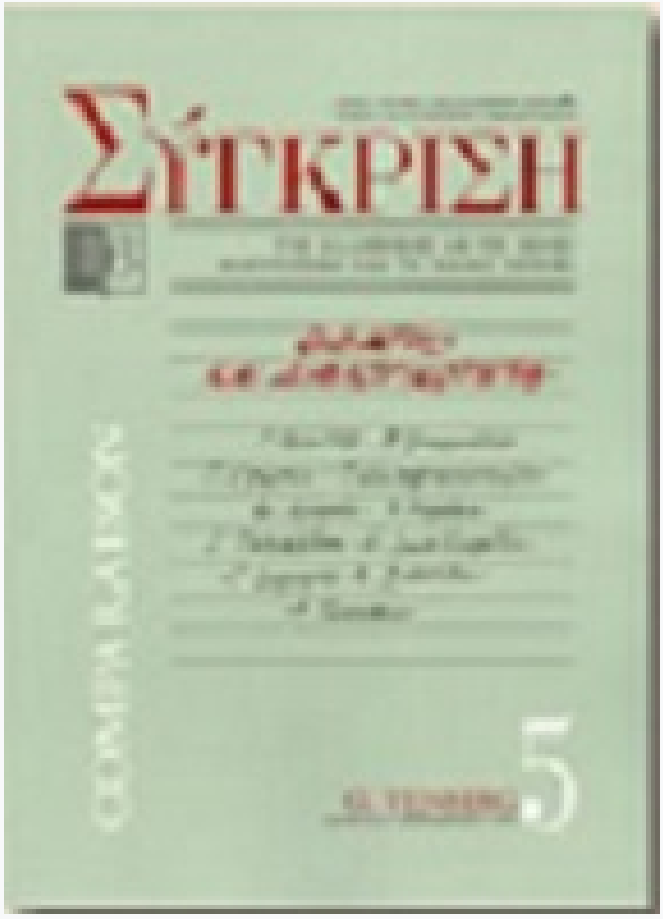
ePublishing

Σύγκριση/Comparaison/Comparison

Τόμ. 5 (1993)



Μεταπολεμικό Ελληνικό Θέατρο Συνθήκες Πρόσληψης και Μηχανισμοί Αφομοίωσης του Ξένου Προτύπου

Θόδωρος Γραμματάς

doi: 10.12681/comparison.10697

Copyright © 2016, Θόδωρος Γραμματάς

Άδεια χρήσης Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Γραμματάς Θ. (2017). Μεταπολεμικό Ελληνικό Θέατρο Συνθήκες Πρόσληψης και Μηχανισμοί Αφομοίωσης του Ξένου Προτύπου. *Σύγκριση/Comparaison/Comparison*, *5*, 14–32. https://doi.org/10.12681/comparison.10697

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 18/02/2026 01:21:28

ΘΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

Μεταπολεμικό Ελληνικό Θέατρο

Συνθήκες Πρόσληψης και Μηχανισμοί Αφομοίωσης του Ξένου Προτύπου

I. Το θεατρο, ως διαπολιτισμικο φαινομενο ξεκινωντας απο τη διάσταση του γραπτού κειμένου, προϊόν συνειδησιακής διεργασίας του δημιουργού, εκτείνεται στη συλλογική δημιουργία, που αποτελεί η θεατρική παράσταση, ως ανασύνθεση του κειμενικά εγγεγραμμένου λόγου του συγγραφέα από το σκηνοθέτη και προβολή του στο κοινωνικό Γίγνεσθαι μιας δεδομένης εποχής, αλλά και στις ιστορικο-κοινωνικές και αισθητικο-πολιτιστικές προσλαμβάνουσες του κοινού, στο οποίο τελικά, ως θέαμα, απευθύνεται (De Marinis 1978: 66-104· 1979: 3-31).

Αυτή ακριβώς η ιδιαιτερότητα του θεάτρου, που το τοποθετεί ως φαινόμενο στη διασταύρωση των πολιτισμών (Pavis 1990:7-26) και ως είδος στο μεταίχμιο μεταξύ του παραδοσιακού γραπτού και του σύγχρονου εικονιστικού λόγου, επενεργεί καταλυτικά προς μια υπέρβαση της οποιασδήποτε παραδοσιακής ή μοντέρνας συγκριτολογικής αντιμετώπισης του γραπτού κειμένου (Marino 133-267). Ενισχύοντας τη σπουδαιότητα του παράγοντα «παράσταση», δημιουργεί νέα επιστημολογικά κριτήρια, που μεταθέτουν το κέντρο βάρους από το δραματικό έργο, στην τελικά από το κοινό προσλαμβανόμενη σκηνική εικονοποιία του. Η κατανόηση, επομένως, και ερμηνεία των σχέσεων που υφίστανται μεταξύ δύο ετερωνύμων πολιτιστικών παραδόσεων (άρα και δύο διαφορετικών δραματουργιών), οφείλει να λάβει υπόψη της το σύνολο των ιστορικο-κοινωνικών και θεατρικο-πολιτιστικών εκείνων δεδομένων που συγκροτούν τους μηχανισμούς αποδοχής και αφομοίωσης, ή αντίθετα απόρριψης και ανεπιτυχούς επι-

κοινωνίας μιας ξένης προς την αυτόχθονη δραματουργία. Γιατί, το γεγονός της σχέσης ενός «προτύπου» προς μια μεταγενέστερη «αναδημιουργία», με οποιαδήποτε έννοια και μορφή κι αν εκληφθεί αυτή, θα πρέπει να λάβει σοβαρά υπόψη της, εκτός από τις ιδιαιτερότητες της γηγενούς δημιουργίας, στην παράδοση της οποίας έρχεται να προστεθεί το αναδημιουργημένο έργο, τους διαύλους διά των οποίων το ξένο έργο έρχεται σε επαφή με το κοινό μιας κοινωνίας σε μια δεδομένη ιστορική στιγμή. Πρέπει δηλαδή να συνεξετασθούν οι δομές και συνθήκες του θεατρικού χώρου, ο ρόλος της σκηνοθεσίας, της κριτικής και πλήθος από άλλους παράγοντες που στο σύνολό τους καθορίζουν το γεγονός της πετυχημένης ή αποτυχημένης πρόσληψης της ξένης δραματουργίας (Wirth 1988: 123-130). Εκτός όμως από την προαναφερόμενη αιτιολογία το ίδιο φαινόμενο πρέπει να αντιμετωπισθεί από δύο ακόμα παραμέτρους: Από το διαλεκτικής φύσης διάλογο του κάθε φορά «μοντέρνου» προς το «παραδοσιακό», δηλαδή τη διακειμενικής μορφής επικοινωνία των δημιουργών και των έργων τους με αντίστοιχα άλλων εποχών και συνειδήσεων, αλλά και τις αντικειμενικές συνθήκες που διαμορφώνουν την κατάλληλη υποδοχή ενός πολιτιστικού και θεατρικού προϊόντος σε μια συγκεκριμένη κάθε φορά κοινωνία και εποχή. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, θα πρέπει να συνεκτιμηθούν όλοι οι παράγοντες εκείνοι που επενεργούν θετικά ή αρνητικά στην πρόσληψη του συγκεκριμένου προτύπου και προϋποθέτουν τη λειτουργική αποδοχή ή απόρριψή του. Ως τέτοιοι μπορεί να θεωρηθούν το σύνολο από τις ιδεολογικές συνιστώσες, τις αισθητικές αναζητήσεις, τις ψυχοπνευματικές ιδιαιτερότητες και τα εθνο-φυλετικά γνωρίσματα μιας κοινωνίας, που συγκροτούν τον «ορίζοντα προσδοκιών» του συγκεκριμένου κοινού στο οποίο απευθύνεται το ξένο «πρότυπο» (Pradier 1988: 47-66). Ανάμεσά τους, μπορεί ακόμα να συγκαταλεχθούν η αναφορικότητα και η αντιστοιχία των μηνυμάτων του ξένου έργου, προς το συγκεκριμένο σύνολο στο οποίο απευθύνεται, καθώς επίσης η παραστασιμότητά του ως δραματικός λόγος και η κοινωνική του λειτουργικότητα, δηλαδή η δυνατότητα αφομοίωσης των μηνυμάτων του από το κοινό της θεατρικής του, πια, παράστασης (Rio 1978: 57-69· Serpieri 1978).

Με αυτές τις προϋποθέσεις και πέρα από κάθε παραδοσιακή έννοια μιας απλής «επιδρασιολογίας», μπορεί να γίνει όχι μόνο κατανοητή, αλλά και ερμηνεύσιμη η διαπιστωμένη ή λανθάνουσα σχέση μεταξύ πραγματικών ή πιθανών ξένων προτύπων και της υπαρκτής ή ενδεχομέ-

νης, σίγουρα όμως προς διερεύνηση, πρωτοτυπίας στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία. Γιατί, όπως έχει ήδη επισημάνει η σχετική έρευνα, η οριοθέτηση της γραφής ενός δραματουργού (και λογοτέχνη κατ' επέκταση), αποτελεί προϊόν μιας συνειδητής ή μη διαδικασίας με την οποία αυτός επιλέγει, απορρίπτει, μετασχηματίζει ή ανασυνθέτει κάποια από τα δεδομένα μιας προγενέστερης από τον ίδιο δημιουργίας.

Η παγιωμένη μορφή της έκφρασης και η συγκρότηση ενός προσωπικού ύφους γραφής (μη συναρτωμένου πάντα, ούτε αποκλειστικά, με λογοτεχνικούς παράγοντες) ανάγεται σε ένα γενικότερο σύστημα αναφορών και συσχετίσεων, οι οποίες παρουσιάζονται από το συγγραφέα ως απάντηση στα λογοτεχνικά αλλά και εξωλογοτεχνικά δεδομένα που καθορίζουν το έργο του. Οι αναφορές αυτές που συνιστούν τη «ρητορική» του δραματικού του λόγου, δε συναρτώνται ούτε μόνο, ούτε αποκλειστικά με ένα και μοναδικό σύστημα σημασίας, είτε αυτό εμπεριέχεται σε ένα και αποκλειστικό κείμενο, είτε σε σύνολο ομοειδών έργων του ίδιου ή διαφορετικών δημιουργών.

Αντίθετα, συχνή είναι η περίπτωση κατά την οποία το μεταγενέστερο έργο ανάγεται περισσότερο σε ένα εννοιολογικό πλαίσιο αναφοράς που προβάλλεται από ένα σύνολο ομοειδών κειμένων, χωρίς να εξαντλείται υποχρεωτικά και μόνο σε κάποιο απ' αυτά. Κατά συνέπεια, η έννοια της αποκλειστικής «έμπνευσης» ενός δημιουργού τείνει να χάσει τη μοναδική βαρύτητά της και να ενταχθεί περισσότερο σε ένα ευρύτερο ομοιογενές σύστημα σημασιών που αναπροσαρμόζεται κατά περίπτωση από τη συνείδηση του συγκεκριμένου δημιουργού, ενταγμένη σε μια διαφορετική σχέση του ίδιου προς το χώρο και το χρόνο της δημιουργίας του. Η όποια πρωτοτυπία και ιδιαιτερότητα της νεοδημιουργημένης αυτής σύνθεσης, δεν έγκειται, με τη σειρά της, τόσο στη χρήση καινοφανών ή ανύπαρκτων στην πριν από την ίδια στοιχείων έκφρασης ή περιεχομένου, όσο στον τρόπο με τον οποίο ήδη γνωστά δεδομένα χρησιμοποιούνται και λειτουργούν οργανικά εντασσόμενα σε μια μεταγενέστερη σύνθεση. Κατ' επέκταση, η παραδοσιακή σχέση προτύπου-αντιγράφου υπερβαίνεται προς μια αντικατάσταση των εννοιών «μίμηση»-«αναπαραγωγή» και τη δημιουργία ενός συνθετότερου συσχετισμού του συγκεκριμένου κάθε φορά έργου είτε προς κάποιο μοναδικό, προγενέστερο δημιούργημα, είτε εξίσου καλά προς το σύνολο μιας ομαδοποιημένης και ομοιότροπης παραγωγής, προϊόν ατομικής συνείδησης επωνύμου δημιουργού, ή αποτέλεσμα συλλογικής έκφρασης ενός συνόλου δη-

μιουργών σε ρόλο «προτύπου». Η κατ' αυτό τον τρόπο στηριζόμενη σε διαφορετικές μεθοδολογικές προϋποθέσεις έρευνα κατορθώνει με μεγαλύτερη επιτυχία να πραγματοποιήσει το ζητούμενο: τον εντοπισμό και τη συσχέτιση που, μονοδρομικά ή αμφίπλευρα, υφίσταται ανάμεσα στη θεατρική παραγωγή δύο ή περισσοτέρων πολιτιστικών παραδόσεων, άρα την αντικειμενικότερη αξιολόγηση και τη σωστή ένταξή τους στο πλαίσιο των σύνθετων πολιτιστικών ανταλλαγών του σύγχρονου κόσμου, που ξεπερνά τις παγωμένες μορφές μιας στατικής αντίληψης του πολιτισμού και διευρύνει τα όρια προς μια πολιτισμική καθολικότητα (PAVIS 1990: 195-228).

2. Όπως προκύπτει από τις αρχικές μεθοδολογικές επισημάνσεις, ζητούμενο στην έρευνά μας δεν αποτελεί ο εντοπισμός των υπαρκτών ή λανθανόντων προτύπων πάνω στα οποία στηρίζονται συγκεκριμένα κείμενα από τη νεοελληνική δραματουργία, αφού η επιστημολογική μας αφετηρία είναι διαφορετική: όχι δηλαδή τόσο η τεκμηρίωση μιας μηχανιστικού τύπου επιδρασιολογίας είτε σε μια εξειδικευμένη θεώρηση του ατομικού παραδείγματος (ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ 1988: 14-22· IDEM 1990: 31-35) είτε σε μια θεωρητικοποιημένη διεύρυνση του περιπτωσιακού (ΠΟΥΧΝΕΡ 1988: 329-379), όσο η ανίχνευση μιας επικοινωνίας διακειμενικού χαρακτήρα που, λειτουργώντας συνειδητά ή λανθανόντως, δημιουργεί την τελικά προβαλλόμενη εικόνα της σχέσης και εξάρτησης του νεοελληνικού από το ξένο θέατρο (ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 1992: 155-169).

Με αυτά ως αφετήριακά δεδομένα, ερχόμαστε να εντοπίσουμε τον τρόπο και τις συνθήκες κάτω από τις οποίες συντελείται ο διαπολιτισμικός διάλογος στη θεατρική του έκφραση, καθώς επίσης και τον ενδεχόμενο βαθμό πρωτοτυπίας που χαρακτηρίζει την αναπαραγωγικά εμφανιζόμενη θεατρική δημιουργία σε συνάρτηση προς την αρχική πηγή προέλευσής της. Στη συνέχεια, να κατανοήσουμε την κωδικοποιημένη ερμηνεία του κόσμου που προσφέρει ο θεατρικός συγγραφέας στο κοινό του, ως απάντηση στις προκλήσεις των αντικειμενικών συνθηκών, στηριζόμενος πάντα στις δυνάμεις που αντλεί από την αυθεντικότητα της παράδοσης και την καθολικότητα της αντιστοιχίας του παραδείγματος, «φύσει» γνωρίσματα της θεατρικής γραφής, στη «δυνάμει» ομοίωσή της με την πραγματικότητα (DINN 1973: 5-26). Τέλος να συνειδητοποιήσουμε τους μηχανισμούς αποβολής ή αφομοίωσης του ξένου προτύπου που λειτουργούν βέβαια διαχρονικά, αλλά εντοπίζονται σε μια καθορι-

σμένη ιστορική εποχή μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ευνοώντας την αποδοχή ή απόρριψη κάποιων δραματικών συγγραφέων, θεατρικών ειδών και κειμένων, που, σε συνδυασμό με τις όποιες υπάρχουσες αυτόχθονες καταβολές, συνιστούν την ιδιαίτερη φυσιογνωμία του συγχρόνου ελληνικού θεάτρου.

Η έρευνά μας στηρίζεται σε ένα περιορισμένο αλλ' αντιπροσωπευτικό αριθμό έργων από το ρεπερτόριο του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου, τα οποία μπορεί να θεωρηθούν ως «δείγμα» με δυνατότητες εμπλουτισμού με περισσότερα κείμενα τόσο των ίδιων όσο και διαφορετικών συγγραφέων. Πρόκειται ενδεικτικά για έργα όπως τα: *Νυφιάτικο Τραγούδι* του Ν. Περγιάλη, *Η Επιστροφή του Ευεργέτη* του Β. Γκούφα, *Ο Σταθμός* του Π. Μάτεσι, *Η Πρόβα* του Γ. Αρμένη, *Ένα Παράξενο Απόγεμα* του Α. Δωριάδη, *Η Αυλή των Θαυμάτων* του Ι. Καμπανέλλη, *Ο Συνοδός* του Στρ. Καρρά, *Οι Ντανταδες* του Γ. Σκούρτη, *Πανοραμική Θέα μιας Νυχτερινής Εργασίας* του Μ. Ποντίκα, *Το Προξενιό της Αντιγόνης* του Β. Ζιώγα. Τα αντίστοιχα ξένα έργα προς τα οποία αντιπαραβάλλονται είναι τα: *Ματωμένος Γάμος* του Φ. Γκαρθία Λόρκα, *Η Επιστροφή της Γηραιάς Κυρίας* του Φ. Ντίρενματ, *Ο Άνθρωπος με το Λουλούδι στο Στόμα* και *Έξι Πρόσωπα ζητούν Συγγραφέα* του Λ. Πιραντέλο, *Ιστορία ενός Ζωολογικού Κήπου* του Ε. Άλμπι, *Σκηνές Δρόμου* του Ελ. Ράις και *Από Δευτέρα σε Δευτέρα* του Α. Μίλερ, *Ο Επισκέπτης* του Χ. Πίντερ, *Περιμένοντας τον Γκοντό*, *Ω οι Ωραίες Μέρες* και *Το Τέλος του Παιχνιδιού* του Σ. Μπέκετ, *Κορίτσι για Παντρειά* και *Ιάκωβος ή Η Υποταγή* του Ευγ. Ιονέσκο.

3. Μια αναδρομή στη θεατρική δραστηριότητα, αλλά και την πρωτότυπη συγγραφική παραγωγή του νεοελληνικού θεάτρου στη μεταπολεμική εποχή, μπορεί να καταδείξει ότι αρχικά ο Φ. Γκαρθία Λόρκα στη δεκαετία 1945-1955 και στη συνέχεια οι αμερικανοί συγγραφείς του μεσοπολέμου και των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων (Τ. Ουίλιαμς, Α. Μίλερ, Ο. Ουάιλντερ, Ελ. Ράις, κ.ά.) υπήρξαν οι περισσότερο αποδεκτοί από το ελληνικό κοινό. Το σύνολο των έργων τους, αλλά και ειδικότερα κάποια ανάμεσα στα υπόλοιπα, αποτέλεσαν ορόσημα που σημασιοδότησαν την ανάπτυξη μιας αυτόχθονης δραματουργίας σε άμεση ή έμμεση σχέση και αναφορά προς αυτά. Ενδεικτικά λοιπόν μπορεί ν' αναφερθεί ότι το *Νυφιάτικο Τραγούδι* του Ν. Περγιάλη, αλλά και ο *Χορός πάνω στα Στάχυα* του Ι. Καμπανέλλη, παραπέμπουν στο *Ματωμένο Γάμο* του Φ.Γκ. Λόρκα, ενώ τα πρώιμα δράματα του Δ. Κεχαΐδη *Τραγούδι στις Αλυκές* και

Προάστειο Ν. Φαλήρου αποπνέουν την ατμόσφαιρα του Τ. Ουίλιαμς. Μπορεί ακόμα να σημειωθεί ότι η οριοθέτηση του μικροαστικού θεάτρου της νεο-ηθογραφίας με την *Αυλή των Θαυμάτων* του Ι. Καμπανέλλη παραπέμπει σε έργα του αμερικανικού ρεπερτορίου όπως τα *Από Δευτέρα σε Δευτέρα* του Α. Μίλερ και *Σκηνές Δρόμου* του Ελ. Ράις.

Στη συνέχεια, μετά τη δεκαετία του 1960, τα νεότερα ρεύματα της δραματουργίας εμφανίζονται και στο νεοελληνικό θέατρο με τη μορφή της συνειδητής ή λανθάνουσας αναφοράς σε δημιουργίες κυρίως των εκπροσώπων του «θεάτρου του παραλόγου». Αρχή μπορεί να θεωρηθεί ότι γίνεται με την *Επιστροφή της Γηραιάς Κυρίας* του Φρ. Ντίρενματ που εύκολα ανιχνεύεται στην *Επιστροφή του Ευεργέτη* του Β. Γκούφα, για να συνεχίσουν οι Ευγ. Ιονέσκο με τα *Κορίτσι για Παντρειά* και *Ιάκωβος ή Η Υποταγή* που έχουν θεωρηθεί ως πρότυπα για το *Προξενιό της Αντιγόνης* του Β. Ζιώγα και Σ. Μπέκετ (*Περιμένοντας τον Γκοντό* και *Το Τέλος του Παιχνιδιού*), που έχουν έκδηλη την παρουσία τους στα έργα *Οι Νταντάδες* του Γ. Σκούρτη και *Πανοραμική Θέα μιας Νυχτερινής Εργασίας* του Μ. Ποντίκα (ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ 1988: 14-22· IDEM 1990: 31-35). Η παρουσία του «θεάτρου του παραλόγου» στην ελληνική εκδοχή του (ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 1992: 115-126) μπορεί τέλος να επισημανθεί και σε αρκετά ακόμα αντιπροσωπευτικά δείγματα. Χαρακτηριστικά λοιπόν ο *Επιστάτης* του Χ. Πίντερ βρίσκει την ελληνική του απόδοση στο *Συνοδό* του Στρ. Καρρά, ενώ η *Ιστορία ενός Ζωολογικού Κήπου* του Ε. Άλμπι στο *Ένα Παράξενο Απόγεμα* του Α. Δωριάδη.

Μια ιδιαιτερότητα, στο επίπεδο της ευθύγραμμης πολιτισμικής επίδρασης στο θέατρο, μπορεί να επισημανθεί φανερά, τουλάχιστον σε δύο περιπτώσεις ελληνικών έργων, τα οποία, αν και κατά πολύ μεταγενέστερα, έχουν άμεσα δραματουργικά πρότυπα. Πρόκειται για την περίπτωση του μονόπρακτου *Ο Σταθμός* του Π. Μάτεσι, που άμεσα παραπέμπει στο *Ο Άνθρωπος με το Λουλούδι στο Στόμα* του Λ. Πιραντέλο, και η *Πρόβα* του Γ. Αρμένη που σαφέστατα θυμίζει το *Έξι Πρόσωπα ζητούν Συγγραφέα* του ίδιου Ιταλού δραματουργού του Μεσοπολέμου. Αξιοσημείωτο θεωρείται ακόμα, σ' αυτή την αρχική στιγμή της απλής αναφοράς και συσχέτισης των κειμένων, το γεγονός ότι δεν είναι πάντα η μοναδικότητα του ενός προτύπου, ούτε η αποκλειστικότητα στη μονόδρομη σχέση, που επιτρέπει και νομιμοποιεί μια κλασική άποψη της «επίδρασης». Δεν είναι σπάνια η περίπτωση (ακόμα και σε κάποια από τα έργα που ήδη αναφέραμε, όπως η *Αυλή των Θαυμάτων* ή οι *Νταντά-*

δες), κατά την οποία διαπιστώνονται περισσότερα από ένα έργα του ίδιου συγγραφέα ή ομοειδών δραματουργών, που καθορίζουν τη συγγραφή πρωτότυπων ανα-δημιουργημένων έργων στο ελληνικό ρεπερτόριο. Αντίθετα κατ' αυτό τον τρόπο γίνεται ακόμα πιο σαφής ο χαρακτήρας της πολυσύνθετης επικοινωνίας των δραματουργών με τα ξένα πρότυπα, διά της θεατρικής τους παράστασης, αλλά και η δυναμική των αλληλεπιδράσεων της καλλιτεχνικής προς την κοινωνική πραγματικότητα και αντίστροφα, που καθορίζει τελικά συνειδητά ή μη το αποτέλεσμα της πολιτισμικής επικοινωνίας, για το οποίο θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

4. Πριν όμως η ανάλυσή μας επεκταθεί στο χώρο της κοινωνιολογίας της πρόσληψης, μια εκ του σύνεγγυς αντιπαράθεση των ξένων προτύπων προς την πρωτότυπη δραματουργική παραγωγή μπορεί να καταδείξει αναντίρρητα την υφιστάμενη σχέση μεταξύ του ελληνικού και του ξένου έργου, είτε ως προς εξειδικευμένες και συγκεκριμένες περιπτώσεις, τις οποίες μνημονεύσαμε, είτε στο σύνολο μιας δραματουργίας υπό μορφή «προτύπου», όπως χαρακτηριστικά αποτελεί το αμερικανικό θέατρο ή, αργότερα, το «θέατρο του παράλογου». Η αδιαμφισβήτητη αυτή σχέση που εντοπίζεται κάποτε ακόμα και στον ίδιο τον τίτλο (*Η Επιστροφή της Γηραιάς Κυρίας* ή *Η Επιστροφή του Ευεργέτη*), επεκτείνεται στη συνέχεια στις δομές του δραματικού χώρου, αλλά και στην υπόθεση. Ενδεικτικές είναι γι' αυτό οι περιπτώσεις των έργων *Ο Άνθρωπος με το Λουλούδι στο Στόμα*, *Ιστορία ενός Ζωολογικού Κήπου* ή ακόμα *Ματωμένος Γάμος*, σε συνάρτηση προς τα *Ο Σταθμός*, *Ένα Παράξενο Απόγεμα* ή *Νυφιάτικο Τραγούδι* αντίστοιχα. Αλλά ακόμα και η ανάπτυξη της πλοκής και της δράσης, οι χαρακτήρες, τα πρόσωπα και οι καταστάσεις, ή ακόμα η ίδια η μορφή και η αισθητική των έργων του ελληνικού ρεπερτορίου, ανάγονται ή αντιστοιχούν προς δεδομένα γνωστών δραμάτων του ξένου ρεπερτορίου. Ενδεικτικές μπορούν να θεωρηθούν οι περιπτώσεις της *Επιστροφής της Γηραιάς Κυρίας* και της *Επιστροφής του Ευεργέτη*, το *Έξι Πρόσωπα ζητούν Συγγραφέα* με την *Πρόβα*, το *Ω οι Ωραίες Μέρες* και το *Τέλος του Παιχνιδιού* με το *Πανοραμική Θέα μιας Νυχτερινής Εργασίας*, ή το *Ιάκωβος* ή *Η Υποταγή* και το *Κορίτσι της Παντρειάς* προς το *Προξενιό της Αντιγόνης* (ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 1992: 157-161). Η λειτουργία του δραματικού χρόνου αποτελεί ένα ακόμα σημείο αναφοράς κάποιων από τα έργα που συνεξετάζονται. Στην *Πανοραμική Θέα μιας Νυχτερινής Εργασίας*, όπως στο *Ω οι Ωραίες Μέρες*, στην *Πρόβα*, όπως

στο *Έξι Πρόσωπα ζητούν Συγγραφέα*, στο *Ένα Παράξενο Απόγεμα*, όπως στο *Ιστορία ενός Ζωολογικού Κήπου*, διαπιστώνεται η ίδια αναληπτική λειτουργία του χρόνου. Μ' ένα «flash-back» το παρελθόν επεμβαίνει στο παρόν, σχολιάζει, αποκαλύπτει και επεξηγεί τη δράση των ηρώων, δίνοντας αφορμή για την ανάπτυξη της δραματικής πλοκής.

Μια ακόμα τελευταία παράμετρος, που μπορεί ν' αποτελέσει αντικείμενο ενδιαφέροντος συσχετισμού, είναι εκείνη που σχετίζεται με την αισθητική των κειμένων. Όπως λοιπόν διαπιστώνεται σ' ένα μεγάλο βαθμό, και στο σημείο αυτό τα έργα του ελληνικού ρεπερτορίου ακολουθούν τα αντίστοιχα ξένα πρότυπά τους. Ενδεικτικά μπορεί να επισημανθεί ο λυρισμός και ο ποιητικός ρεαλισμός του Λόρκα ο οποίος εντοπίζεται στα ελληνικά έργα της δεκαετίας 1945-1955 ενώ ο ρεαλισμός με τις ποικίλες του αποχρώσεις, στο αμερικανικό θέατρο, χαρακτηρίζει τα έργα της νεοηθογραφίας της αμέσως επομένης περιόδου (1956-1970). Τέλος ο συμβολισμός και ο αφαιρετικός λόγος του «θεάτρου του παραλόγου» που κυριαρχεί στο αντίστοιχο είδος, διαγράφεται και στα έργα της ελληνικής εκδοχής του (ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 1992: 115-126).

Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει μια ουσιαστική διαπίστωση, που αποτελεί οριακή παρατήρηση για το σύνολο σχεδόν της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας: ενώ δηλαδή διαγράφεται μια ομοιοτροπία στη γραφή, που δίνει εύκολα την εντύπωση ενός «κοινού» ή «όμοιου» λόγου που στερείται πρωτοτυπίας, μια πιο εμπεριστατωμένη διερεύνηση του ζητουμένου ανατρέπει τα αρχικά συμπεράσματα. Διαπιστώνεται λοιπόν ότι το αναδημιουργημένο ελληνικό έργο αν και στηρίζεται σε συγκεκριμένα υπαρκτά ή γενικότερα ενδεχόμενα ξένα πρότυπα, όμως αποκλίνει αισθητά απ' αυτά, αυτονομούμενο και αποκτώντας ιδιαιτερότητες που δεν υπάρχουν στο αρχικό έργο, το οποίο έχει υπόψη του ο Έλληνας δραματουργός. Η κατ' αυτό τον τρόπο προκύπτουσα δημιουργία διατηρεί βέβαια άμεσα τις αναφορές και αντιστοιχίες της προς κάποια άλλη, με την οποία έχει έρθει σε επαφή ο δημιουργός διά της ανάγνωσης ή συνήθως της θέασής της ως παράσταση, χωρίς όμως να στερείται, σ' ένα μεγάλο βαθμό, την πρωτοτυπία της.

Αυτός ακριβώς ο τρόπος με τον οποίο συντελείται ο πολιτισμικός διάλογος στο θέατρο, η θεατρική δηλαδή παράσταση, είναι η αιτία που ωθεί την έρευνά μας από το επίπεδο της απλής σύγκρισης των δραματικών κειμένων στη μελέτη της θεατρικής δραστηριότητας. Γιατί, με δεδομένο ότι η ολοκλήρωση και καταξίωση του θεατρικού έργου μόνο

σκηνικά μπορεί να πραγματοποιηθεί, ή συγκριτολογικά, οφείλει να επεκταθεί και στην κοινωνιολογική έρευνα του θεάτρου. Πρέπει δηλαδή να επισημανθούν παράγοντες όπως ο θεατρικός χώρος και τα σχήματα, ο ρόλος του κοινού και της κριτικής, αφού αυτά είναι βασικοί συντελεστές που καθορίζουν το ζητούμενο (SHEVTSOVA 1989: 23-25). Η αρχική επομένως διαπιστωμένη σχέση μεταξύ της ελληνικής και ξένης δραματουργίας, έρχεται να διευρυνθεί, εμπλουτιζόμενη με τη σύστοιχή της που αναφέρεται όχι πια στον αναγνώστη, αλλά στο θεατή, ως τελικό κριτή του επιδιωκομένου ή και πραγματοποιημένου αισθητικού αποτελέσματος (BOURDIEU 1968: 640-664). Αυτός είναι που ενεργοποιεί και νοηματοδοτεί την από το συγγραφέα διά του σκηνοθέτη προτεινόμενη εκδοχή ή δυνατότητα ερμηνείας τού κειμενικά, άρα και παραστασιακά, εγγεγραμμένου μηνύματος. Από τη στιγμή λοιπόν που με τη δική του δημιουργική συνείδηση θα σημασιοδοτήσει το σκηνικά εικονοποιημένο λόγο του συγγραφέα, θα εντοπίσει τις αντιστοιχίες ενός από το δραματουργό προτεινομένου συστήματος αξιών άμεσα κατανοητού και ερμηνεύσιμου από τη δική του λογική, θα προσλάβει ή θα απορρίψει την προτεινόμενη σημασία του έργου, ο ρόλος του θεατή αναδείχνεται ρυθμιστικός για την επιτυχή ή μη «τύχη» του έργου (SHOENMAKERS 1992: 33-43· LUNARI 1978: 27-33).

5. Γύρω στα 1950 οι έμμετροι συμβολιστικοί μετεωρισμοί στη διάσταση του μεταφυσικού, οι υπαρξιακές αναφορές με την παρωχημένη μορφή της τραγωδίας, οι ιδεαλιστικές αναζητήσεις της εθνικής ταυτότητας και συνείδησης μέσω του ιστορικού δράματος, η βουλεβαρδική παράδοση και οι απόηχοι του ευρωπαϊκού αστικού δράματος, δεν προσφέρουν ικανοποιητικά πρότυπα στους νέους έλληνες δραματικούς συγγραφείς. Αν σ' αυτά προστεθεί η παράδοση του αφελούς ηθογραφισμού του μεσοπολέμου και οι νεότερες εκδοχές της κωμωδίας με τον αναμφισβήτητα επικαιρικό, αλλά και αναντίρρητα συμβατικό και συμβιβαστικό χαρακτήρα της, γίνεται αντιληπτό ότι οι συνθήκες είναι πρόσφορες για την υποδοχή και κυριαρχία ενός νέου θεατρικού είδους.

Ως τέτοιο προβάλλει το αμερικανικό θέατρο το οποίο με τρόπο αρκετά οικείο προς την ελληνική πραγματικότητα, τόσο ως προς τη μορφή, όσο και το περιεχόμενό του, εκφράζει αντιπροσωπευτικά την εποχή του, αλλ' ανταποκρίνεται με πειστικότητα και στις αναζητήσεις της ελληνικής κοινωνίας στη συγκεκριμένη περίοδο. Με μια ζωτικότητα κι

ένα διεισδυτικό ψυχογραφισμό των ηρώων της, με μια ρεαλιστική απεικόνιση της καθημερινότητας που βιώνουν οι μικροαστοί, με μια κρυφή γοητεία για την απεγνωσμένη τους προσπάθεια να απεγκλωβισθούν από τα κοινωνικά τους αδιέξοδα, που κάνει το κοινό να συμπάσχει ομοιοπαθητικά με τα δρώντα πρόσωπα του έργου, η αμερικανική δραματουργία των Τεν. Ουίλιαμς, Θ. Ουάιλντερ, Ελ. Ράις, Αρ. Μίλερ κάνει τη δυναμική παρουσία της στη νεοελληνική σκηνή.

Το «όραμα» ταξικής και οικονομικής ανόδου, κοινωνικής δικαίωσης και υπαρξιακής καταξίωσης των μικροαστών, η αποκάλυψη των καταπιεστικών και αλλοτριωτικών μηχανισμών του συστήματος, που αποτελούν κοινούς τόπους στο αμερικανικό θέατρο, έρχονται ν' αντιστοιχήσουν στις αναζητήσεις και τα ζητούμενα της κοινωνικής πραγματικότητας που είχε δημιουργηθεί στην Ελλάδα αμέσως μετά το τέλος του εμφυλίου πολέμου. Έτσι το μικροαστικό όνειρο του «βολέματος» και της κοινωνικής ανόδου, της ένταξης στο σύστημα και της εκμετάλλευσης των ευκαιριών για γρήγορο πλουτισμό, σε συνάρτηση προς τα ιδεολογικά συμφραζόμενα και τους απόηχους του πρόσφατου ιστορικού παρελθόντος, αποτελούν τις ευνοϊκές συνθήκες πάνω στις οποίες, όπως σε καμβά, πλέκεται το ρεπερτόριο του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου.

Οι συγγραφείς που πρωτοπαρουσιάζονται μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ουσιαστικά αγνοούν την προγενέστερη ελληνική παράδοση του αστικού δράματος των αρχών του αιώνα, ενώ οι θεατρικές τους εμπειρίες από το κλασικό ευρωπαϊκό ρεπερτόριο και την ελληνική δραματουργία του Μεσοπολέμου, δεν αντιστοιχούν στα σύγχρονα δεδομένα. Κατά συνέπεια, έχοντας αποκοπεί από τη μόνη αυθεντική θεατρική απάντηση στα δεδομένα της κοινωνίας τους, το αστικό δράμα των αρχών του αιώνα, οδηγούνται σε αναζήτηση νέων προτύπων που να βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία προς τις ανάγκες της εποχής τους. Ως τέτοιοι προβάλλουν ο Φ.Γκ. Λόρκα αρχικά και ο Τ. Ουίλιαμς, για να εμφανισθούν στη συνέχεια οι άλλοι συγγραφείς του αμερικανικού θεάτρου, στα έργα των οποίων οι νέοι Έλληνες δραματουργοί επενδύουν τις πλούσιες εμπειρίες τους από την άμεσα ή έμμεσα βιωμένη πραγματικότητα.

Ο λυρισμός του Λόρκα, η απογοήτευση και η αίσθηση παρακμής και αδιεξόδου που αποπνέει το έργο του Ουίλιαμς, γίνονται τα πρώτα κεντρίσματα για τη δημιουργία έργων που γράφονται στην πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο (*Χορός πάνω στα Στάχυα* του Ι. Καμπανέλλη, *Μακρυνό Λυπητερό Τραγούδι* του Δ. Κεχαΐδη, *Νυφιάτικο Τραγούδι* του Ν. Περγιάλη).

Στη συνέχεια όμως, με την παγίωση μιας κοινωνικής πραγματικότητας και τη δημιουργία ενός καινούργιου τύπου, αυτόν του μικροαστού, το αμερικανικό θέατρο γίνεται ουσιαστικά εκφραστής των αναζητήσεων της ελληνικής δραματουργίας. Η έννοια της συλλογικής «τύχης» των ατόμων, τα προβλήματα στις μεγαλουπόλεις, το όραμα της κοινωνικής δικαίωσης του ατόμου, σε συνδυασμό με την υποκειμενική αδυναμία του ήρωα και τη ρεαλιστική απεικόνιση της πραγματικότητας μέσα στις καθημερινές της λεπτομέρειες, γίνονται τα καινούργια πρότυπα που αβίαστα ακολουθούν οι Έλληνες δραματουργοί.

Ο μικροαστός γίνεται ο αντιπροσωπευτικός ήρωας των θεατρικών έργων, όπως αντίστοιχα είναι ο αντιπροσωπευτικός τύπος της ελληνικής κοινωνίας γενικότερα. Πρόκειται για το άτομο εκείνο το οποίο, για οικονομικούς, πολιτικούς και κοινωνικούς λόγους, έχει εγκαταλείψει την επαρχία, απ' όπου κατάγεται, και έχει εγκατασταθεί σε κάποια φτωχογειτονιά της πρωτεύουσας. Οι ραγδαίες όμως αλλαγές που συντελούνται στην κοινωνία το αφήνουν στο περιθώριο, γιατί δε διαθέτει τον απαραίτητο οπλισμό (μόρφωση, εξειδικευμένη γνώση, ταξική συνείδηση) για να προσαρμοσθεί στα νέα δεδομένα. Έτσι σταδιακά αποξενώνεται από το χώρο του και «γκετοποιείται» στην «αυλή», που κατ' αυτό τον τρόπο αναδεικνύεται σε ιδεολογικό (και φυσικά θεατρικό) σύμβολο (ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 1987: 156-162). Στόχος του είναι το «βόλεμα» που με κάθε τρόπο προσπαθεί να κατακτήσει. Μη διαθέτοντας συγκροτημένη ιδεολογία, μεταθέτει τις ευθύνες του σε άλλα πρόσωπα ή δυνάμεις, υιοθετώντας λυτρωτικά για τη συνείδησή του την έννοια της «μοίρας» που δεσπόζει στη ζωή του. Άμεση συνέπεια αυτής της άποψης είναι η δημιουργία μιας παθητικής αντιμετώπισης της ζωής και η απαλλαγή του από κάθε ευθύνη, με την a priori καταδίκη των μηχανισμών του συστήματος που (κατά την άποψή του) εγκλωβίζουν τη δυναμικότητα και καταδικάζουν σε αποτυχία κάθε προσπάθεια για υπέρβαση. Γι' αυτό και δημιουργεί μια ιδιάζουσα σχέση προς το χρόνο, που άλλοτε μετεωρίζεται σ' ένα αχρονικό παρόν και άλλοτε βρίσκει πόρους διαφυγής (συνήθως φανταστική) προς ένα πρόσφατο ή απώτερο παρελθόν. Η θεατρική εμφάνιση του ήρωα αυτού εγκαινιάζεται επίσημα το 1956 με την *Έβδομη Μέρα της Δημιουργίας* και τον επόμενο χρόνο (1957) με την *Αυλή των Θαυμάτων* του Ι. Καμπανέλλη, για να ακολουθήσουν αργότερα το *Πανηγύρι*, και η *Βέρα* και το *Τάβλι* του Δ. Κεχαΐδη που με τη σειρά τους γίνονται αφετηρία για μια έκρηξη στο συγκεκριμένο είδος που για πολ-

λά χρόνια θα κυριαρχήσει (όχι πάντα απαλλαγμένο και από αρνητικές συνυποδηλώσεις) στην ελληνική σκηνή.

6. Ένα παρόμοιο φαινόμενο, τηρουμένων βέβαια των αναλογιών, παρατηρείται δύο περίπου δεκαετίες αργότερα (1970), αντίστοιχα πάντα προς τα νεότερα ιστορικά δεδομένα και τις κοινωνικές αλλαγές που συντελούνται στην Ελλάδα. Πρόκειται κατά βάση για την επιβολή της δικτατορίας του 1967 και τα όσα αυτή συνεπάγεται για την τέχνη, το θέατρο αλλά και την κοινωνία γενικότερα. Σ' αυτή την περίοδο του ολοκληρωτισμού και του κρατικού ελέγχου, της καταπίεσης των ελευθεριών του πολίτη και της επιβολής λογοκρισίας σε κάθε είδους έκφραση, οι Έλληνες θεατρικοί συγγραφείς «ανακαλύπτουν» το «θέατρο του παραλόγου».

Η καταφυγή σ' αυτό γίνεται γιατί εκεί βρίσκουν τη δυνατότητα μιας συμβολιστικής και αινικτικής, σίγουρα όμως αδέσμευτης έκφρασης που συχνά διαφεύγει από τον έλεγχο της αυστηρής κρατικής λογοκρισίας. Οι δραματουργοί, στην προσπάθειά τους να εκφράσουν τις νέες συνθήκες που ζουν, ερχόμενοι σε άμεση επαφή με αντιπροσωπευτικά δείγματα του είδους, την παράσταση των οποίων παρακολουθούν εντός ή εκτός της Ελλάδας (αφού αρκετοί απ' αυτούς ζουν ως πολιτικοί πρόσφυγες σε χώρες του εξωτερικού, κυρίως τη Γαλλία), διαμορφώνουν μια νέα ρητορική στη γραφή και μια διαφορετική θεματολογία στα έργα τους, εντελώς ξένη προς τα δεδομένα της αμέσως προηγούμενης περιόδου (ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 1992: 115-126). Ο αποτυχημένος αριστερός και ο απροσάρμοστος περιθωριακός, ο απογοητευμένος μικροαστός και ο τύπος του ελληνικού «λούμπεν-προλεταρίου», συσχετίζονται προς τον τύπο του περιθωριακού που εμφανίζεται στα έργα του «θεάτρου του παραλόγου». Τα κοινωνικά αδιέξοδα και οι ιδεολογικές αναστολές του πρώτου, επενδύονται με την υπαρξιακή αγωνία και την επικοινωνιακή αδυναμία του δευτέρου. Η ιδιωματική γλώσσα, δηλωτική κάποτε της επαρχιακής καταγωγής και του μορφωτικού του επιπέδου, μετατρέπεται σε αφατικό ή παραληρηματικό λόγο με τις συνεχείς επαναλήψεις, τα σκόπιμα γλωσσικά σφάλματα και την ακυριολεξία που χαρακτηρίζουν τα έργα των Σ. Μπέκετ, Ευγ. Ιονέσκο, Α. Αντάμοφ, κ.ά. (ROVENTA FRUMUSANI 1982: 313-326).

Σε μια εποχή κατά την οποία η ελληνική κοινωνία αντιμετωπίζει ακόμα πρωτογενείς ανάγκες, παρουσιάζονται οι αυτόχθονες ήρωες του είδους να εκφράζουν όχι πάντα πειστικά ούτε με επιτυχία, καταστάσεις

και βιώματα ξένα προς τις ανάγκες του κοινού στο οποίο απευθύνονται. Κατ' αυτό τον τρόπο δημιουργείται ένα καινούργιο είδος το οποίο, αν και σε μια πρώτη ματιά μπορεί να θεωρηθεί ότι στηρίζεται αποκλειστικά σε συγκεκριμένα έργα, υπό μορφή προτύπου, του ευρωπαϊκού (κυρίως) ρεπερτορίου, σε μια πιο εμπεριστατωμένη ανάλυση καταδείχνεται ότι δεν είναι παρά μια «εκδοχή» του παραλόγου, προσαρμοσμένη στην ελληνική πραγματικότητα (ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 1992: 115-126). Οι Έλληνες συγγραφείς κάτω από το κράτος των νέων αναγκών, προσπαθώντας να ξεπεράσουν τα όρια της παραδοσιακής ηθογραφίας, καταφεύγουν στο «παράλογο», γιατί μ' αυτό βρίσκουν δυνατότητες ανύπαρκτες στη μέχρι τότε παράδοση του ελληνικού θεάτρου. Ο κοινωνικός προβληματισμός και οι ιδεολογικές αναζητήσεις, οι ιστορικές συνθήκες και οι συνειδησιακές διεργασίες των δρώντων προσώπων, στα έργα του είδους, αντιστοιχούν παραστατικά κι εκφράζουν άμεσα τις ανάγκες και αναζητήσεις του κοινού στην ίδια χρονική περίοδο.

Το ελληνικό «θέατρο του παραλόγου» λοιπόν, στηριζόμενο βέβαια σε γνωστά πρότυπα του είδους, δημιουργεί μια καινούργια δραματουργία, η οποία τόσο θεματικά και ειδολογικά, όσο αισθητικά και μορφολογικά, ξεπερνά τα μέχρι τότε γνωστά παραδοσιακά της πλαίσια. Εμπλουτίζοντας τον προβληματισμό της με ζητούμενα που υπερβαίνουν κατά πολύ τις ανάγκες του περιορισμένου συνόλου στο οποίο απευθύνεται, αποκτά διαστάσεις παγκοσμιότητας, που την ενσωματώνουν αβίαστα στο σύνολο της σύγχρονης δραματουργίας.

7. Αλλά για να εμφανισθεί η θεατρική δημιουργία και να ενσωματωθεί στο σύνολο της πολιτιστικής δραστηριότητας μιας κοινωνίας, τόσο στην αυθεντική ξενόφερτη, όσο και στη μεταγενέστερη αναδημιουργημένη γηγενή εκδοχή της, για να επενεργήσουν γονιμοποιητικά τα πρότυπα και να προκαλέσουν την αναπαραγωγή τους με τον οποιοδήποτε και οσοδήποτε βαθμό πρωτοτυπίας, θα πρέπει να συντελεσθεί η επικοινωνία του κοινού με το έργο. Στην περίπτωση του θεάτρου αυτό συντελείται κατεξοχή με τη σκηνική μεταφορά και απόδοση του δραματικού κειμένου, χωρίς βέβαια να υποτιμάται ούτε να αποκλείεται εντελώς το ενδεχόμενο της γνωριμίας του κοινού με μια δραματουργία μέσω της ανάγνωσης. Ακόμα όμως κι αν κάτι τέτοιο συμβαίνει, με δεδομένο ότι η καταξίωση και η πραγμάτωση του στόχου που επιδιώκει το δραματικό έργο δεν είναι τόσο η ατομική του επικοινωνία με τη συνείδηση του

αναγνώστη, όσο η συλλογική πρόσληψη από το θεατή της παράστασης (PAVIS 1984: 24-41), η έρευνα της θεατρικής δραστηριότητας αποτελεί απαράβατο όρο για την κατανόηση της λειτουργίας του θεάτρου, όχι μόνο στη συγκριτολογική και κοινωνιολογική, αλλά στην ευρύτερη πολιτισμική του διάσταση. Στη συνέχεια της μελέτης μας λοιπόν θα επισημάνουμε την ύπαρξη των θεατρικών εκείνων σχημάτων και σκηνών διά των οποίων κάνει την εμφάνισή της η ξένη δραματουργία στην οποία αναφερθήκαμε, αλλά και τα πρώτα της βήματα η αυτόχθονη παραγωγή, και θα εντοπίσουμε το ρόλο και τη συνεισφορά τους στην επαφή και το διάλογο του ελληνικού με το ξένο θέατρο.

Αν προσεγγίσουμε το ζητούμενο αξιολογικά, καταγράφοντας την ποιοτική και ποσοτική συμμετοχή των επιμέρους συγκεκριμένων θεατρικών φορέων, τότε υποχρεωτικά η απαρίθμηση θα ξεκινήσει, αλλά και θα καταλήξει στο «Θέατρο Τέχνης» και τον ιδρυτή και εμψυχωτή του Κ. Κουν. Στο σχήμα αυτό και τον περιορισμένο αρχικά αλλ' ευρύτερο στη συνέχεια αριθμό φίλων και συνεργατών του (ηθοποιοί, συγγραφείς, σκηνογράφοι, σκηνοθέτες, διανοούμενοι), θα εντοπίσει ο ερευνητής την αφετηρία κάθε νεωτερικής προσπάθειας (*ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ* 1972) . Θα σταθεί ακόμα υποχρεωτικά στην επισήμανση όλων των στοιχείων εκείνων που προσέφερε η δημιουργική συνείδηση του ιδρυτή στη μακρόχρονη θητεία του στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο και θα παρατηρήσει τα ακόλουθα: Ξεκινώντας την αναγεννητική του πορεία από την περίοδο της Κατοχής (1942) αρχικά στο Θέατρο του Αμερικανικού Κολλεγίου Αθηνών και στη συνέχεια στην αυτόνομη θεατρική στέγη του «Ορφέα», ο Κ. Κουν γίνεται εισηγητής κάθε είδους θεατρικού νεωτερισμού, είτε αυτός αφορά στη σκηνοθεσία είτε στο ρεπερτόριο, είτε στην επικοινωνία με το κοινό. Από τη σκηνή του κάνουν για πρώτη φορά την παρουσία τους οι συγγραφείς του αμερικανικού θεάτρου (Τ. Ουίλιαμς, Α. Μίλερ, Θ. Ουάιλντερ, κ.ά.), ο Φ.Γκ. Λόρκα, αλλά και οι μεταγενέστεροι εκπρόσωποι του «θεάτρου του παραλόγου». Εκείνος είναι ακόμα που δίνει την ευκαιρία στους νέους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς να κάνουν την πρώτη τους εμφάνιση, παρουσιάζοντας έργα των Γ. Σεβαστίκογλου (*Αγγέλα*), Ι. Καμπανέλλη (*Η Αυλή των Θαυμάτων*), Δ. Κεχαΐδη (*Το Πανηγύρι*), κ.ά., αναδείχνοντας το «Θέατρο Τέχνης» σε κατεξοχή πρωτοποριακή σκηνή (ΚΟΚΟΡΗ 1989: 34-40).

Ένα παρόμοιο όμως ρόλο παίζουν και άλλες θεατρικές ομάδες, θίασοι και σκηνές, που καθορίζουν με την προσωπική τους συμβολή την

πορεία του νεοελληνικού θεάτρου στη μεταπολεμική περίοδο. Ενδεικτικά μπορεί ν' αναφερθεί η «Νέα Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου, που κάνει τα εγκαίνιά της το 1956 με την *Έβδομη Μέρα της Δημιουργίας* του Ι. Καμπανέλλη, και η «Δωδεκάτη Αυλαία» που ιδρύεται το 1959 και διαρκεί μέχρι το 1963, παρουσιάζοντας έργα νέων ελλήνων δραματουργών, όπως το *Κρατητήριο* και η *Επιστροφή του Ευεργέτη* του Β. Γκούφα, το *Προξενιό της Αντιγόνης* του Β. Ζιώγα, *Καβαλλάρηδες δίχως Άλογα* και *Κομιστής Ειδήσεων* του Β. Ανδρεόπουλου, κ.ά.

Ταυτόχρονη και σε κάποιες περιπτώσεις λίγο μεταγενέστερη, είναι επίσης η δημιουργία νέων θεατρικών αιθουσών που βρίσκονται στην περιφέρεια της πρωτεύουσας, σε δήμους που ανήκουν στην ευρύτερη ενότητα του αστικού χώρου της Αθήνας, ή ακόμα στη Θεσσαλονίκη, αλλά και σε άλλες επαρχιακές πόλεις. Αντιπροσωπευτικές είναι οι περιπτώσεις των θεάτρων «Νέα Ιωνία», «Στοά», «Ελεύθερο Θέατρο», «Θέατρο Πορεία», που εμφανίζονται παράλληλα με τις παραδοσιακές αίθουσες του εμπορικού θεάματος, στην πρωτεύουσα, το Κ.Θ.Β.Ε, και το «Θεατρικό Εργαστήρι Αμικάλ» στη συμπρωτεύουσα, το «Θεσσαλικό Θέατρο», ο «Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου», η «Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης», κ.ά. στην υπόλοιπη Ελλάδα. Στους καινούργιους αυτούς θεατρικούς χώρους, ιδιαίτερα στα περιφερειακά σχήματα της Αθήνας, που απευθύνονται σ' ένα νέο κοινό φοιτητών κυρίως και διανοουμένων, παρουσιάζεται μια νέα δραματουργία που ανταποκρίνεται στις ανάγκες και αναζητήσεις που είχαν διαμορφωθεί στην ελληνική κοινωνία στα μέσα της δεκαετίας του 1960. Από το γεγονός της ίδρυσής τους και μόνο στις συγκεκριμένες χωροταξικά περιοχές, προκύπτει το γεγονός ότι απευθύνονται και σε ένα διαφορετικό κοινό με διαφορετικές προσλαμβάνουσες και προσδοκίες, απ' ό,τι αυτό των κεντρικών αιθουσών του «εμπορικού» θεάματος.

Ως αποτέλεσμα της ύπαρξης αυτών των σχημάτων με τη διαφορετική αντίληψη για την παραγωγή αλλά και προβολή του καλλιτεχνικού προϊόντος που παρουσιάζουν (μικρές αίθουσες, συλλογικό πνεύμα δουλιάς, κοινές αισθητικές και ιδεολογικές ορίζουσες, αμεσότητα στην επικοινωνία με το κοινό), βαθμιαία δημιουργείται μια μεταστροφή στη νεοελληνική δραματουργία (ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ 1992: 209-220). Τα νεότερα ρεύματα του συγχρόνου θεάτρου (Μπρεχτ, «θέατρο παραλόγου») βρίσκουν το φυσικό χώρο της σκηνικής τους έκφρασης, ενώ παράλληλα οι νεότεροι δραματουργοί (Λ. Αναγνωστάκη, Κ. Μουρσελάς, Στρ. Καρράς, Γ.

Σκούρτης, Π. Μάτεσις, κ.ά.) αποκτούν τη δυνατότητα επικοινωνίας με το κοινό, ως φυσικό αποδέκτη της πνευματικής δημιουργίας τους.

Οι θεατές, από τη δική τους πλευρά, αποκτώντας τη δυνατότητα πρόσβασης στη σύγχρονη ελληνική και ξένη δραματουργία, συχνάζουν στα προαναφερμένα θέατρα, με αποτέλεσμα αυτά σταδιακά να χάνουν τον αρχικό περιθωριακό χαρακτήρα τους και ν' αναδείχνονται σε χώρους θεατρικής και ιδεολογικής πρωτοπορίας. Η αποδοχή ή απόρριψη, κατά συνέπεια, κάποιων από τα έργα που παρουσιάζονται εκεί, η ενσωμάτωσή τους στο ρεπερτόριο της νεοελληνικής σκηνής και η εξοικείωση του κοινού μ' αυτά, αλλά και η δημιουργική αφομοίωση και λειτουργική ένταξή τους υπό μορφή «προτύπων» στην πρωτότυπη συγγραφική παραγωγή, συντελείται αποφασιστικά με τη μεσολάβηση αυτών των θεατρικών σχημάτων, ο ρόλος των οποίων κρίνεται καθοριστικός για την περαιτέρω πορεία του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου.

8. Μακρυά από κάθε εξωραϊστική διάθεση και με αντικειμενική θεώρηση του ζητούμενου, μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι η νεοελληνική δραματουργία σ' ένα μεγάλο βαθμό στηρίζεται σε ξένα πρότυπα, ένας περιορισμένος αριθμός των οποίων έχει μόνο επισημανθεί. Παρ' όλη όμως αυτή την φαινομενικά αρνητική διαπίστωση και το ενδεχόμενο μιας οποιασδήποτε μελλοντικής διεύρυνσης ενός παρόμοιου δεδομένου, το στοιχείο της πρωτοτυπίας και της αυθεντικότητας δεν υποβαθμίζεται καθόλου. Πρωτοτυπία ίσως όχι τόσο θεαματική, ούτε οφθαλμοφανής, αυταπόδεικτη όμως και ουσιαστική σε μια συστηματική εκ του σύνεγγυς προσέγγιση, η οποία επισημαίνει τη γενικότερη κοινωνική, αισθητική και παιδαγωγική αποστολή και λειτουργία του θεάτρου, όχι τόσο ως δραματικό κείμενο, αλλά ως θεατρική παράσταση, άρα καλλιτεχνικό γεγονός και πολιτιστικό αγαθό προς κατανάλωση από το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Συγκεκριμένα λοιπόν έργα από το ξένο ρεπερτόριο εμφανίζονται πολλά ως «πρότυπα» και λειτουργούν ποικιλότροπα μέσα στο φάσμα της δραστηριότητας του νεοελληνικού θεάτρου. Εκείνα όμως που υιοθετούνται και ενσωματώνονται δημιουργικά σ' αυτό, είναι όσα αντιστοιχούν κι ανταποκρίνονται κατεξοχή στις προσδοκίες και τα ενδιαφέροντα του κοινού και των δημιουργών. Με τη δική τους μεσολάβηση και τις ψυχο-πνευματικές προσλαμβάνουσες των παραγωγών του θεάματος (συγγραφείς, σκηνοθέτες), με την καλλιτεχνική τους απόδοση ως σκηνικές δημιουργίες και την πρόσληψή τους από το κοινό, δημιουρ-

γείται μια νέα θεατρική πραγματικότητα. «Πρότυπα» από τη μια και «αναδημιουργίες» από την άλλη, χάνουν τα διακριτά τους όρια που τα στατικοποιούν σε μια μηχανιστική σχέση αναγωγής των μεν («αναδημιουργίες») στα δε («πρότυπα»), εντασσόμενα σ' ένα ευρύτερο πλέγμα δυναμικών επικαθορισμών των καλλιτεχνικών αναζητήσεων από τις κοινωνικές αναγκαιότητες, μέσα στο οποίο άλλοτε μονοδρομικά και άλλοτε αμφίδρομα, λειτουργεί ο πολιτιστικός διάλογος στη διαχρονική και πανανθρώπινη έκφρασή του: το θέατρο.

Βιβλιογραφία

ALTER (J.), «From Text to Performance: Semiotics of Theatrality», *Poetics Today* 2/3 (1981): 113-139.

AMOSSY (R.), «Towards a Rhetoric of the Stage: The Scenic Realisations of Verbal Cliches», *Poetics Today* 2/3 (1981): 3-29.

BOURDIEU (B.), «Eléments d'une théorie sociologique de la perception artistique», *Revue Internationale des Sciences Sociales* 20 (1968): 640-664.

ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ (Θ.), *Νεοελληνικό Θέατρο: Ιστορία, Δραματουργία*, Αθήνα: Κουλτούρα, 1987.

IDEM, *Ιστορία και Θεωρία στη Θεατρική Έρευνα*, Αθήνα: Τολίδης, 1992.

DARS (E.), *De l'Art dramatique à l'expression scénique*, Paris, Denoël, 1975.

DE MARINIS (M.), «Lo Spettacolo come testo I-II», *Versus* 21, 22 (1978, 1979): 66-104, 3-31.

DINU (M.), «Continuité et changement dans la stratégie des personnages dramaturgiques», *Cahiers de linguistique théorique et appliqué* 10 (1973): 5-26.

ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ 1942-1972 [συλλογικό], Αθήνα: έκδ. «Ελληνική Εταιρία Θεάτρου», 1972.

ΚΟΚΟΡΗ (Π.), «Ο Ρόλος του Καρόλου Κουν στη Διαμόρφωση της Ελληνικής Εκδοχής του Θεατρικού Μοντερνισμού», *Εκκύκλημα* 21 (1989): 34-40.

LUNARI (G.), «Théâtre et public», στον συλλογικό τόμο *Le Lieu théâtral dans la société moderne*, Paris: έκδ. του CNRS, 1978: 27-33.

MARINO (A.), *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris: RUF [«Écriture»], 1988.

ΠΟΥΧΝΕΡ (Β.), *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα: Εταιρεία Θεάτρου Κρήτης [«Κρητική Θεατρική Βιβλιοθήκη», Β'], 1988.

PAVIS (P.), «Du Texte à la mise en scène: l'histoire traversée», *Kodikas/Code* 7/12 (1984): 24-41.

IDEM, *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris: J. Corti, 1990.

PRADIER (J.M.), «Le Public et son corps: De quelques données paradoxales de la communication théâtrale», στο: *Actes du Ier Congrès Mondial de Sociologie du Théâtre*, Rome: Bylzoni, 1988: 47-66.

RIO (M.), «Le Dit et le vue», *Communications* 29 (1978): 57-69.

ROVENTA FRUMUSANI (D.), «The Articulation of the Semiotics Codes in the Theatre of the Absurd», στο: HESS-LÜTTICH (E.) [επιμ.] *Multinedial Communication*, τ. II, Tübingen: G. Narr, 1982: 313-326.

ΣΙΒΕΤΙΔΟΥ (Αφ.), «Απομίμηση και Αναδημιουργία: "Ντανταδες" και "Περιμένοντας τον Γκοντό"», *Εκκύκλημα* 18 (1988): 14-22.

IDEM, «Περί Γενεαλογίας του Νεοελληνικού Δράματος: "Αντιγόνη", "Φορτίο" και Ευγένιος Ιονέσκο», *Εκκύκλημα* 26 (1990): 31-35.

SCHOENMAKERS (H.), «The Tacit Majority in the Theatre», στο: HESS-LÜTTICH (E.) [επιμ.] *Multinedial Communication*, τ. II, Tübingen: G. Narr, 1982: 108-155.

IDEM, «Pity for Nobody: Idendificatory Processes with Fictional Characters during the Reception of Theatrical Products», *Revue International de Sociologie du Théâtre* 0 (1992): 33-43.

SERPIERI (Al.), [επιμ.] *Come comunica il teatro: Dal testo alla scena*, Milano: "Il Formichiere", 1978.

SHEVTSOVA (M.), «The Sociology of the Theatre. Part One: Problems and Perspectives», *New Theatre Quarterly* 5/17 (1989): 23-35.

IDEM, «Interaction-Interperetation "The Mahabharata" from a Socio-Cultural Perspective», στο: WILLIAMS (D.) [επιμ.], *Peter Brook and «The Mahabharata»*, London-New York: Routledge, 1990: 206-227.

TINDEMANS (C.) / COPPIETERS (E.) «The Theatre Public: a Semeotic Approach», στον συλλογικό τόμο *Das Theater und sein Publikum*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, [1977]: 80-88.

WIRTH (A.), «Artistic Interactions and Cultural Influences in Performance Arts: The USA and Europe», στο: *Actes du Ier Congrès Mondial de Sociologie du Théâtre*, Rome: Bulzoni, 1988: 123-130.

Resumé

Théodore GRAMMATAS, *Théâtre greque d'après-guerre: Circostances de reception et mécanismes d'assimilation du modèle étranger* (sur la version hellénique du «théâtre d'absurde»)

Le genre «théâtre d'absurde» fait son apparition sur la scéne hellénique à la fin des annés '50. Les auteurs grecs, opprimés par la censure du régime militaire, y trouvent

réfuge. Il s'agit d'un nouveau genre dramatique qui se place dans le courant du théâtre moderne, tout en restant fidèle aux besoins et les spécificités de la société hellénique. Du théâtre européen (surtout celui de Eug. Ionesco et S. Beckett) il adopte le discours irraisoné, la structure discontinue, les types marginaux. De la tradition dramatique indigène, il développe les dominantes idéologiques latentes et les héros des classes moyennes, protagonistes aux drames des mopurs de la dramaturgie antérieure. Or, il s'agit d'une forme théâtrale équivalente à celle du « théâtre d'absurde », qui représente, en même temps, de façon satisfaisante l'évolution du théâtre néo-hellénique de l'après-guerre.