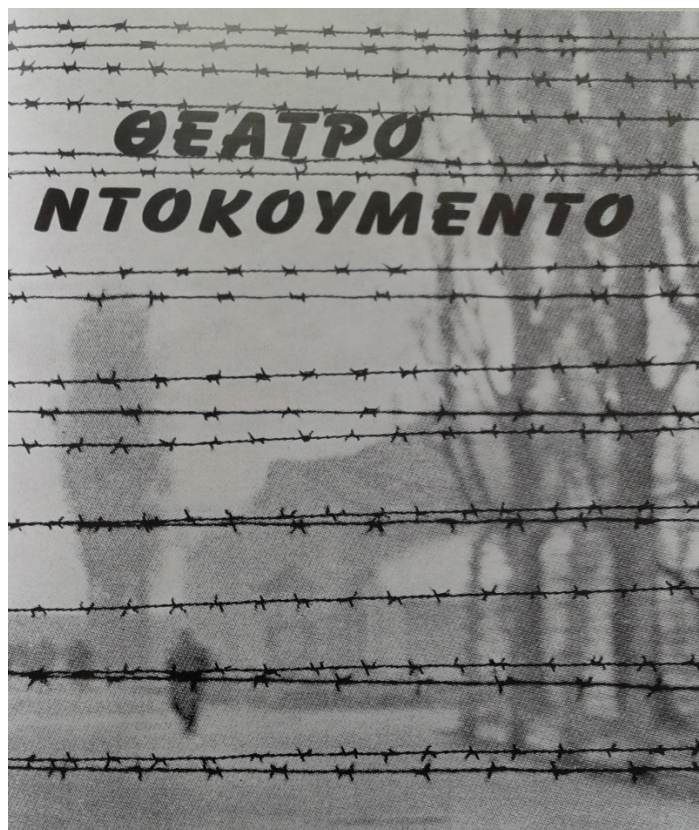


**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ



**«Στα ίχνη του θεάτρου-ντοκιμαντέρ: Η πρώτη εμφάνιση του
θεάτρου-ντοκουμέντο στο νεοελληνικό θέατρο»**

**ΚΡΗΤΙΚΟΥ ΑΙΜΙΛΙΑ-ΑΛΕΞΑΝΔΡΑ
Α.Μ.: 201209**

ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΣ 2017

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	3
Θέατρο-ντοκιμαντέρ: Μια συνοπτική ιστορική αναδρομή	5
Η πρώτη εμφάνιση του θεάτρου-ντοκιμαντέρ στο νεοελληνικό θέατρο: Πρόσληψη και εγχώρια παραγωγή	11
Υποδοχή του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο: Η γνωριμία με το νέο θεατρικό είδος στα μέσα της δεκαετίας του 1960.....	13
Δικτατορία (1967-1974): Η δεξίωση του θεάτρου-ντοκουμέντο από το νεοελληνικό θέατρο ωριμάζει και οδηγεί στα πρώτα δείγματα εντόπιας παραγωγής.....	24
Το θέατρο-ντοκουμέντο αποκτά σημαντική θέση στο ελληνικό θέατρο της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου (1974-1981)	41
Ανακεφαλαιώνοντας: Συμπεράσματα και σκέψεις.....	62
Βιβλιογραφία	68

Εισαγωγή

Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται στο ελληνικό θέατρο ένας σταθερά αυξανόμενος αριθμός σκηνικών εγχειρημάτων που ασχολούνται με κοινωνικά ζητήματα και θέματα της σύγχρονης επικαιρότητας, ενσωματώνοντας στο παραστασιακό κείμενο κάθε λογής πρωτογενές υλικό, καθώς και αρχειακά και προφορικά τεκμήρια· πρόκειται για σκηνικά εγχειρήματα που κινούνται στον χώρο που χαρακτηρίζεται γενικά ως θέατρο-ντοκιμαντέρ. Αρκεί μια πρόχειρη διαδικτυακή έρευνα για να αποκαλύψει ότι το πρώτο εξάμηνο του 2016 έχουν ήδη ανεβεί εννέα παραστάσεις¹ –και έχει προαναγγελθεί η παρουσίαση ακόμη περισσότερων–, ενώ τα δύο προηγούμενα χρόνια οι παραστάσεις αυτού του είδους κινούνται ποσοτικά στα ίδια επίπεδα.² Αναμφίβολα, ο πραγματικός

¹ Αναφέρουμε επιλεκτικά κάποιες από τις παραστάσεις που πραγματοποιήθηκαν το 2016, που αντικατοπτρίζουν την ποικιλία του είδους: Στην εσωτερική αυλή του Μεταξουργείου «Χρυσάλις» στη Γουμένισσα παρουσιάζεται το *Μετάξι: Ένα θεατρικό ντοκιμαντέρ για την μεταξοβιομηχανία «Χρυσάλις» Γουμένισσας* (σκην. Αναστασία Χατζηλιάδου), μια παράσταση θεάτρου-ντοκιμαντέρ ειδικού χώρου (site-specific). Στην Πειραματική Σκηνή -1 του Εθνικού Θεάτρου, παρουσιάζεται το *Civil 2* (σκην. Στέλλα Χριστοδουλοπούλου), μια παράσταση που συνδέει το θέατρο-ντοκιμαντέρ με το εικαστικό θέατρο, στο πλαίσιο ενός θεματικού φεστιβάλ για τον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο. Στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών, παρουσιάζεται *Ο Παίκτης, Εγώ*, μια παράσταση όπου, με βάση το θέατρο της αλήθειας ή θέατρο-ντοκουμέντο, δημιουργείται μία επί σκηνής αφήγηση με εικόνες και μαρτυρίες της πραγματικής ζωής για την εξάρτηση από τον τζόγο (σκην. Ιωάννα Βαλσαμίδου και Γιολάντα Μαρκοπούλου). Στο ξενοδοχείο Μπάγκειον λαμβάνει χώρα το *Dome Experience: Traces*, μια υβριδική φόρμα που μπορεί να χαρακτηριστεί ως εγκατάσταση-παράσταση ντοκιμαντέρ και προκύπτει από τη χρήση ετερόκλητων μέσων, αξιοποιώντας ένα μεγάλο πλούτο υλικού κατά τη διάρκεια της έρευνας: ηχητικές και γραπτές μαρτυρίες, video συνεντεύξεις, φωτογραφίες, προσωπικές αφηγήσεις και αντικείμενα. Εκτός από τα «εκθέματα», οι επισκέπτες του Μπαγκείου συναντούν και ανθρώπους στον πραγματικό τους ρόλο (σκην. Μάρθα Μπουζιούρη και Γιολάντα Μαρκοπούλου). Στον χώρο του Ιστορικού Αρχείου του Πολιτιστικού Ιδρύματος Ομίλου Πειραιώς (ΠΙΟΠ) παρουσιάζεται η παράσταση *Διακόσιες δέκα χιλιάδες οκάδες βαμβακιού - μια παράσταση στο Αρχείο*, η οποία δημιουργήθηκε εξολοκλήρου από τα ευρήματα της έρευνας που διεξήχθη στο υλικό του Ιστορικού Αρχείου (σκην. Ιόλη Ανδρεάδη).

² Πληροφοριακά αναφέρουμε ότι η διαδικτυακή έρευνα εντοπίζει 8 και 12 παραστάσεις για το 2014 και 2015 αντίστοιχα. Είναι φανερό ότι η παρουσία του θεάτρου-ντοκιμαντέρ στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο λαμβάνει σταδιακά ευρύτερες διαστάσεις· ακριβώς επειδή η τάση αυτή βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη, δεν είναι δυνατό να προβλέψουμε την εξέλιξή της ούτε να προβούμε σε ασφαλή συμπεράσματα, τα οποία αποτελούν αντικείμενο μελλοντικής έρευνας. Ωστόσο, πέρα από την παρατήρηση της χαρακτηριστικής τάσης, είμαστε ήδη σε θέση να επισημάνουμε τη σημαντική συμβολή δύο νέων σκηνοθετών, των Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη, οι οποίοι με τη συστηματική ενασχόλησή τους καταλαμβάνουν μια ιδιαίτερη θέση στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο-ντοκιμαντέρ, του οποίου θα μπορούσαν κάλλιστα να χαρακτηριστούν ως εισηγητές. Ήδη το 2008, ο Α. Αζάς παρουσιάζει, σε συνεργασία με το ΔΗΠΕΘΕ Σερρών, την παράσταση *Sugar Babes, Μια μουσικοθεατρική παράσταση από την πόλη των Σερρών*, με θεματικό άξονα την ιστορία του τοπικού εργοστασίου της Ελληνικής Βιομηχανίας Ζάχαρης που λειτουργεί ως αφορμή για μια παράσταση για την τοπική κοινωνία. Το 2010 εργάζεται ως βοηθός σκηνοθέτη στην παράσταση των Rimini Protokoll, *Ο Προμηθέας στην Αθήνα*, που παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του Ελληνικού Φεστιβάλ, όπου συνεργάζεται με τον Π. Τσινικόρη. Αποφασίζουν να συνεργαστούν με σκοπό τη δημιουργία παραστάσεων που ακολουθούν τις αρχές και τη μέθοδο εργασίας των Rimini Protokoll, οι οποίοι με το λεγόμενο «Θέατρο των Ειδικών» πρωτοπορούν στον χώρο του σύγχρονου θεάτρου-ντοκιμαντέρ. Το 2011, λοιπόν, παρουσιάζουν το *Ταξίδι με τρένο* στην ταράτσα του Μεγάρου ΟΣΕ στο Μεταξουργείο, όπου εργαζόμενοι του ΟΣΕ ξετυλίζουν ως αυτόπτες μάρτυρες την ιστορία της υποβάθμισης των ελληνικών σιδηροδρόμων. Το 2012, το Ελληνικό Φεστιβάλ τους αναθέτει τη δημιουργία ενός θεατρικού ντοκιμαντέρ για τον καλλιτεχνικό θεσμό του Φεστιβάλ της Επιδάουρου· το *Επίδαυρος-Ένα ντοκιμαντέρ* αφορά τόσο το ίδιο το φεστιβάλ όσο και την τοπική κοινωνία που το

αριθμός ξεπερνά σημαντικά την ενδεικτική αυτή αναφορά, χωρίς να συνυπολογίζουμε τις ξένες παραγωγές που παρουσιάζονται σε ελληνικές σκηνές. Η θεματική των παραστάσεων καλύπτει ένα ευρύ φάσμα το οποίο περιλαμβάνει ζητήματα που αφορούν τη σύγχρονη ελληνική κοινωνία της κρίσης, συνολικά αλλά και σε τοπικό επίπεδο, τη διαπραγμάτευση γεγονότων που σχετίζονται με την πρόσφατη ελληνική ιστορία, ευρύτερα κοινωνικά ζητήματα με επίκεντρο το άτομο, ακόμα και την ίδια τη διαδικασία συγκρότησης αρχαιικού υλικού. Συνολικά, οι παραστάσεις αυτές μοιράζονται την πρόθεση για ένα θέατρο κοινωνικού προβληματισμού και τοποθετούν τα τεκμήρια, κατά πλειοψηφία προερχόμενα από πρωτογενείς πηγές, στη βάση της σκηνικής πραγμάτωσής τους, ακολουθώντας εν πολλοίς παρόμοιους παραστασιακούς κώδικες. Εντούτοις, εντοπίζεται μία άκρως ενδιαφέρουσα απόκλιση η οποία αφορά την ειδολογική κατάταξη των σκηνικών αυτών εγχειρημάτων. Τόσο στις ενημερωτικές ανακοινώσεις των δημιουργών όσο και στην κριτική αποτίμησή τους στον Τύπο άλλοτε χαρακτηρίζονται ως θέατρο/παράσταση-ντοκουμέντο και θέατρο/παράσταση-ντοκιμαντέρ ή θεατρικό ντοκιμαντέρ, άλλοτε ως θέατρο αυτολεξεί (verbatim) ή θέατρο της πραγματικότητας. Κάποιος μπορεί εύλογα να αναρωτηθεί εάν πρόκειται για διαφορετικά θεατρικά είδη ή για διαφορετικές εκδοχές του ίδιου είδους. Με άλλα λόγια, τι είναι το θέατρο-ντοκιμαντέρ;

Οι παραπάνω παρατηρήσεις ορίζουν το πλαίσιο και τους άξονες της παρούσας εργασίας: αφενός, θα επιχειρήσουμε μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην εξέλιξη του θεατρικού είδους μέχρι τη σύγχρονη εποχή, σε μια προσπάθεια να αποσαφηνίσουμε την πληθώρα ειδολογικών χαρακτηρισμών, και αφετέρου, θα αποπειραθούμε μια καταγραφή της πρώτης εμφάνισης του θεάτρου-ντοκουμέντο στο νεοελληνικό θέατρο, αναζητώντας εν ολίγοις την 'προϊστορία' της δυναμικής τάσης που διαπιστώνουμε στη σύγχρονη ελληνική θεατρική σκηνή.

φιλοξενεί. Το 2013, με αφετηρία το μεταναστευτικό κύμα από την Ελλάδα στη Γερμανία σκηνοθετούν το *Τηλέμαχος: Should I stay or should I go?*, μια παράσταση-ντοκουμέντο για τις Οδύσσειες των σύγχρονων Ελλήνων (Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών). Το 2014, παρουσιάζουν σε Κωνσταντία και Θεσσαλονίκη την παράσταση *Utopia in progress*, μια συμπαραγωγή του γερμανικού Θεάτρου Νέων Κωνσταντίας και του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Με σημείο εκκίνησης τους αριστοφανικούς *Όρνιθες* αναδεικνύουν επί σκηνής τα στερεότυπα που χαρακτηρίζουν τις σχέσεις Ελλάδας και Γερμανίας. Το 2015 ο μεν Ανέστης Αζάς σκηνοθετεί το *Φαρμακονήσι ή το Δίκαιο του νερού*, μια παράσταση-θέατρο της πραγματικότητας για τη στάση της δικαιοσύνης απέναντι στους πρόσφυγες και τους μετανάστες, ενώ ο Πρόδρομος Τσινικόρης παρουσιάζει το *Στη μέση του δρόμου*, μια περιπατητική παράσταση στο κέντρο της Αθήνας που αφορούσε τους άστεγους της ελληνικής πρωτεύουσας (Ελληνικό Φεστιβάλ). Το 2016 δημιουργούν ένα ακόμα θεατρικό ντοκιμαντέρ: Ως θέατρο της πραγματικότητας, η *Καθαρή Πόλη* «ανιχνεύει και επαναπροσδιορίζει τα στερεότυπα, μέσα από τις προσωπικές μαρτυρίες εκείνων που είναι ειδικοί σε θέματα καθαριότητας: τις μετανάστριες καθαρίστριες της Αθήνας (<http://www.sgt.gr/gre/SPG1360/>).

Θέατρο-ντοκιμαντέρ: Μια συνοπτική ιστορική αναδρομή

Κληρονόμος του ιστορικού δράματος, το θέατρο-ντοκιμαντέρ γεννιέται στη Γερμανία τη δεκαετία του 1920, με εισηγητή τον σκηνοθέτη Έρβιν Πισκάτορ [Erwin Piscator].³ Εξετάζοντας αναδρομικά το θέαμα με τίτλο *Trotz alledem!* που σκηνοθέτησε το 1925, ο Πισκάτορ αποφαίνεται ότι αποτελεί το πρώτο δείγμα «μιας παραγωγής όπου το πολιτικό ντοκουμέντο συνιστά τη μοναδική βάση του κειμένου και της σκηνικής εργασίας»⁴. Δεν είναι, φυσικά, η πρώτη φορά που το θέατρο χρησιμοποιεί αυθεντικές πηγές ή αναφέρεται σε ιστορικά γεγονότα, ωστόσο ο τρόπος χρήσης των ντοκουμέντων πραγματοποιείται με έναν ποιοτικά διαφορετικό τρόπο σε σχέση με το παρελθόν, ώστε να δίνει σάρκα και οστά σε μία καινούργια θεατρική πρακτική, η οποία θα συνεχίσει να εξελίσσεται έως και σήμερα.

Το Κομμουνιστικό Κόμμα Γερμανίας αναθέτει στον Πισκάτορ τη δημιουργία μιας παράστασης με θέμα την ιστορία του κόμματος για να παρουσιαστεί κατά την έναρξη του 10ου Συνεδρίου του. Σε συνεργασία με τον συγγραφέα Φέλιξ Γκασμπάρα [Felix Gasbarra], ο σκηνοθέτης παρουσιάζει μια ανασκόπηση της ιστορίας της Γερμανίας από την αρχή του πολέμου μέχρι τη δολοφονία της Ρόζας Λούξεμπουργκ. Ουσιαστικά, πρόκειται για ένα μοντάζ από ομιλίες, προσκλητήρια, μπροσούρες, φωτογραφίες και αποκόμματα εφημερίδων, ενώ παράλληλα προβάλλονται ταινίες με επίκαιρα που δείχνουν τη φρικαλεότητα του πολέμου και τη Ρωσική Επανάσταση⁵. Με τον συνδυασμό των ντοκουμέντων, των προβολών και της ζωντανής παρουσίας των ηθοποιών στόχευε να αποκαλύψει τους μηχανισμούς της ιστορίας. Επιδίωκε να υπογραμμίσει τη σύνδεση της σκηνικής πράξης με τα ιστορικά γεγονότα, εισάγοντας μια διαλεκτική διάσταση: σκοπός δεν ήταν απλώς να παρουσιάσει την πραγματικότητα επί σκηνής, αλλά αντιθέτως να χρησιμοποιήσει την πραγματικότητα ως πλαίσιο των όσων διαδραματίζονταν στη σκηνή, εντάσσοντάς τα σε μια ιστορική προοπτική.⁶

³ «Όταν πρωτοεμφανίστηκε το θέατρο-ντοκιμαντέρ και ο Μπέρτολτ Μπρεχτ το βάφτισε το 1926—την ίδια χρονιά που ο Τζον Γκρίερσον [John Grierson] δημιούργησε τον όρο σε σχέση με το κινηματογραφικό ντοκιμαντέρ (Favorini 1995: xviii)— το έκανε με μια δέσμευση στην κοινωνική συμμετοχή και ορισμένες κοσμοϊστορικές φιλοδοξίες» (David Watt, «Local Knowledges, Memories, and Community: From Oral History to Performance» στο Susan C. Haedicke, Deirdre Heddon, Avraham Oz και E.J. Westlake (επιμ.), *Political performances: Theory and Practice*, Rodopi, Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη 2009, σ.191-3).

⁴ Thomas Irmer, «A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany», *TDR: The Drama Review*, 50/3 (2006), σ.18.

⁵ Jacqueline Jomaron, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας, 2ος τόμος: 1914-1940*, Studio University Press, Θεσσαλονίκη 2009, σ.32.

⁶ Timothy Youker, «The Destiny of Words»: *Documentary Theatre, The Avant-Garde, And the Politics of Form*, Διδακτορική διατριβή, Columbia University, 2012, σ.79 και 96.

Απώτερος στόχος του Πισκάτορ ήταν πάντα ένα θέατρο που θα αποτελούσε πολιτικό εργαλείο.

Την ίδια περίπου εποχή, εμφανίζεται στη Ρωσία το κίνημα των ζωντανών εφημερίδων, μία θεατρική μορφή που επίσης αντλεί από αυθεντικό υλικό, η οποία εντάσσεται στο πλαίσιο του προπαγανδιστικού θεάτρου (Αγκίτ-Προπ) που αναπτύσσεται στη διάρκεια του ρωσικού εμφύλιου πολέμου. Με στόχο τη διαφώτιση ενός εν πολλοίς αγράμματου κοινού, οι ερασιτεχνικές ομάδες της οργάνωσης Μπλε Φόρμα αναπτύσσουν μια βασική μορφή παράστασης που παρουσίαζε τις ειδήσεις της ημέρας και πολιτικές διακηρύξεις, χρησιμοποιώντας σατιρικά τραγούδια, σκετς, χορό και παντομίμα.⁷ Η πρακτική επεκτάθηκε και στις Ηνωμένες Πολιτείες, με το Federal Theatre Project,⁸ αλλά και στη Μεγάλη Βρετανία, όπου με πρωτεργάτες τον Γιούαν Μακόλ [Ewan MacColl] και την Τζόαν Λίτलगουντ [Joan Littlewood], το Union Theatre και στη συνέχεια το Theatre Workshop δημιούργησαν μια σειρά από ζωντανές εφημερίδες κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1940 και 1950.

Η δεύτερη φάση εξέλιξης του θεατρικού είδους συνδέεται με την έντονη πολιτικοποίηση της δεκαετίας του 1960 και σηματοδοτεί τη μετατόπιση από το ποιητικό δράμα και το θέατρο του παραλόγου· στη Γερμανία και πάλι, ο Πέτερ Βάις [Peter Weiss], ο Ρόλφ Χόχουτ [Rolf Hochhuth] και ο Χάιναρ Κίπχαρντ [Heinar Kipphardt] χρησιμοποιούν αυθεντικά ντοκουμέντα ως πηγή των θεατρικών έργων τους με σκοπό να αναδείξουν γεγονότα της πρόσφατης ιστορίας τα οποία αποσιωπήθηκαν, συγκαλύφθηκαν ή παραποιήθηκαν: η κατανόηση των ιστορικών γεγονότων διαμορφώνεται από την ερμηνεία των επί σκηνής παρουσιαζόμενων τεκμηρίων⁹. Απορρίπτουν το θέατρο της αμιγούς μυθοπλασίας, το οποίο καταδικάζουν ως ιδεαλιστικό και απολιτικό¹⁰. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Πισκάτορ σκηνοθετεί με μεγάλη επιτυχία τα έργα τους¹¹, ενώ την εποχή εκείνη καθιερώνεται και ο όρος θέατρο

⁷ Η ονομασία της οργάνωσης προέρχεται από τη φόρμα των εργατών. Ιδρύθηκε το 1923 από το Ινστιτούτο Δημοσιογραφίας της Μόσχας και περιλάμβανε περίπου 7.000 ερασιτεχνικές θεατρικές ομάδες. Μετά από περιοδεία ομάδων στη Γερμανία το 1927, η πρακτική της ζωντανής εφημερίδας εξαπλώθηκε και σε πολλές άλλες ευρωπαϊκές πόλεις. Βλ. Πλάτων Μαυρομούστακος, «Ο διαφωτιστής που χαμογελάει» στο *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ.67-76.

⁸ Watt, σ.191-3.

⁹ Imer, σ.17.

¹⁰ «Θέατρο ντοκουμέντο» στο Patrice Pavis, *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφ. Αγνή Στρομπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 222-3.

¹¹ Ρ. Χόχουτ (*Ο αντιπρόσωπος*, 1963), Χ. Κίπχαρντ (*Φάκελος Οπενχάιμερ* 1964) και Π. Βάις (*Η ανάκριση* 1965). Για μια συνοπτική παρουσίαση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο, βλ. Μαράκα, «Θέατρο-ντοκουμέντο» στο *Θέατρο και Δράμα: Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματολογία*, Πολύτροπον, Αθήνα 2005, σ.155-175.

ντοκουμέντο (theatre of fact). Μάλιστα, ο Βάις δίνει έναν ολοκληρωμένο ορισμό του είδους, αναφέροντας ότι το θέατρο-ντοκουμέντο είναι «ένα θεατρικό *ρεπορτάζ* [...] Το θέατρο-ντοκουμέντο αποφεύγει κάθε λογής πλασματικά στοιχεία. Χρησιμοποιεί αυθεντικό υλικό, το οποίο διοχετεύει από τη σκηνή, με αναλλοίωτο το περιεχόμενό του, αλλά μορφικά επεξεργασμένο»¹². Με άλλα λόγια, το θέατρο-ντοκουμέντο χρησιμοποιεί ως κείμενο αρχειακό υλικό και τεκμήρια (προφορικά, γραπτά, οπτικοακουστικά) προερχόμενα από αυθεντικές πηγές, τα οποία επιλέγονται και παρουσιάζονται επί σκηνής σύμφωνα με την κοινωνικοπολιτική άποψη του δραματουργού/ σκηνοθέτη. Διαθέτει δηλωμένο σκοπό αφύπνισης και κινητοποίησης και υπογραμμίζει με σαφήνεια την προέλευση του υλικού του. Ως βασικοί στόχοι εντοπίζονται η επαναξιολόγηση της εθνικής ή τοπικής ιστορίας, η ανάδειξη κοινοτήτων ή περιθωριοποιημένων ομάδων και της ιστορίας τους, η διερεύνηση σημαντικών ιστορικών και επίκαιρων γεγονότων και ζητημάτων, καθώς και η μετάδοση πληροφοριών με σκοπό τη διαμόρφωση κοινωνικής και πολιτικής συνείδησης¹³. Ζητούμενο, βεβαίως, είναι η κριτική στάση του θεατή, ο οποίος καλείται να επιστρατεύσει τη συνθετική του ικανότητα και την κρίση του για να εξάγει τα δικά του κάθε φορά συμπεράσματα με βάση την παράθεση των επί σκηνής τεκμηρίων. Σε ό,τι αφορά τις αισθητικές αρχές που διέπουν τέτοιου είδους παραστάσεις, χρησιμοποιούνται κατά κύριο λόγο μη νατουραλιστικές τεχνικές και στοιχεία του επικού θεάτρου, αν και το καθοριστικό στοιχείο δεν είναι οι τεχνικές αυτές καθαυτές, αλλά ο τρόπος με τον οποίο κάθε φορά εξυπηρετούν την αφήγηση και την πολιτική χρήση.

Στη Μεγάλη Βρετανία, ο Πίτερ Τσίζμαν [Peter Cheeseman] έχει ήδη ξεκινήσει από το 1962 να σκηνοθετεί στην επαρχιακή πόλη Στόουκ ον τρεντ μία σειρά συλλογικά δημιουργημένων παραστάσεων-ντοκιμαντέρ που ερευνούν ιστορικά θέματα, αλλά και ζητήματα της τοπικής κοινωνίας¹⁴. Κι ενώ αρχικά η βάση των παραστάσεων

¹² Αναλυτικότερα αναφέρει ότι ως βάση της παράστασης χρησιμοποιούνται «πρακτικά, φάκελοι, επιστολές, στατιστικοί πίνακες, δελτία χρηματιστηρίου, ισολογισμοί τραπεζών και βιομηχανικών εταιριών, κυβερνητικές δηλώσεις, ομιλίες, συνεντεύξεις, δηλώσεις γνωστών προσώπων, περιγραφές από εφημερίδες και το ραδιόφωνο, φωτογραφίες, ταινίες επικαίρων κι άλλες μαρτυρίες της εποχής μας», για να προσθέσει ότι το υλικό αυτό δεν παρατίθεται αταξινόμητο, αλλά γίνεται μια επιλογή με επίκεντρο ένα κοινωνικό ή πολιτικό θέμα. Η ποιότητα του θεάτρου-ντοκουμέντο εξαρτάται από αυτή την «κριτική επιλογή» και την «αρχή που με βάση της μοντάρουμε τα κομμάτια της πραγματικότητας» (Peter Weiss, «Θέατρο Ντοκουμέντο: Δεκατέσσερις Θεμελιακές θέσεις για την αποκάλυψη της αλήθειας, *Θέατρο*, 34-36 (1973), σ.60-64).

¹³ «documentary» στο Colin Chambers (επιμ.), *The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre*, Continuum, Λονδίνο 2002, σ.214-5.

¹⁴ Το ίδιο, σ.147.

περιορίζεται σε γραπτά ντοκουμέντα, τη συνήθη πρακτική του θεάτρου-ντοκιμαντέρ, σύντομα στρέφεται προς την παράδοση της προφορικής ιστορίας και ξεκινά να χρησιμοποιεί υλικό που προέρχεται από μαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις.¹⁵ Το 1971, παρουσιάζει το πρώτο θεατρικό έργο (*Hands Up—For You the War Is Ended*) που συντίθεται εξ ολοκλήρου από αποσπάσματα συνεντεύξεων με πρώην αιχμάλωτους πολέμου· εξού και η καθιέρωση του όρου θέατρο αυτολεξεί (*verbatim theatre*) που χρησιμοποιείται έως σήμερα για να χαρακτηρίσει το θεατρικό είδος στη Μεγάλη Βρετανία.¹⁶

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι με την πάροδο του χρόνου το θέατρο-ντοκιμαντέρ μεταμορφώνεται σε ό,τι αφορά στις τεχνικές που χρησιμοποιεί, αλλά δεν παύει να διατηρεί παρόμοιους στόχους και την έμφαση στην τεκμηρίωση. Η παράδοση που ξεκινά με τον Πισκάτορ και συνεχίζεται τη δεκαετία του 1960 αντικαθίσταται από ένα κάπως διαφορετικό μοντέλο, το οποίο βασίζεται περισσότερο στην παρουσίαση των διαφορετικών φωνών μέσω των τεχνικών της προφορικής ιστορίας. Συντελείται μία μετατόπιση από το γραπτό τεκμήριο στα προϊόντα των οπτικοακουστικών τεχνολογιών. Η φορητότητα των μέσων ηχογράφησης επέτρεψε τη δημιουργία του θεάτρου αυτολεξεί, σηματοδοτώντας και το πέρασμα από το θέατρο του ντοκουμέντου σε ένα θέατρο της επικαιρότητας¹⁷.

Από τη δεκαετία του 1990 και εξής παρατηρείται μια πληθώρα όρων που αποδίδονται σε διαφορετικές εκδοχές του θεατρικού είδους, αντικατοπτρίζοντας την πολυσύνθετη μορφή του ή την τοπική εξέλιξή του: θέατρο του μάρτυρα (*theatre of witness*), δικαστικό θέατρο (*tribunal theatre*)¹⁸, μη μυθοπλαστικό θέατρο (*nonfiction*), αυτοβιογραφικό θέατρο, θέατρο της μαρτυρίας (*testimony theatre*). Οι αλλαγές στα εκφραστικά μέσα, η επίδραση των νέων τεχνολογιών, η διαφοροποίηση που έχει συντελεστεί στην πρόσληψη της γνώσης και την αντίληψη της ιστορίας, καθώς και η ετερογένεια που πλέον χαρακτηρίζει τη σύγχρονη ζωή επηρεάζουν και το υλικό, τις

¹⁵ Watt, σ.200-201.

¹⁶ Ο όρος «*verbatim theatre*» χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά το 1987 από τον Ντέρεκ Πάτζετ [Derek Paget] στο άρθρο του «*Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques*».

¹⁷ Watt, σ.191-3.

¹⁸ Πρόκειται για έναν όρο που επίσης χρησιμοποιείται στη Μ. Βρετανία για να χαρακτηρίσει τα θεατρικά έργα που παρουσιάζει σταθερά το Tricycle Theatre στο Λονδίνο, τα οποία βασίζονται σε πρακτικά δικών ή επίσημων εξεταστικών επιτροπών που αφορούν ζητήματα διεθνούς και τοπικής εμβέλειας, και αναπαριστούν πιστά τη δομή και την ατμόσφαιρα της επίσημης διαδικασίας. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι στη Βρετανία το θέατρο-ντοκιμαντέρ αντλεί τόσο από την παράδοση του θεάτρου της κοινότητας και της προφορικής ιστορίας του Τσίζμαν, αλλά και από την παράδοση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντου (Βλ. περισσότερα στο Paget, «*New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times*», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 56/2 (2008), σ.129-141).

τεχνικές αλλά και τους στόχους του θεατρικού είδους. Η μαρτυρία και η ιδιότητα του μάρτυρα έχουν αποκτήσει μεγαλύτερη αξία, καθώς οι παλιότερες βεβαιότητες, αλλά και η πίστη στα ντοκουμέντα έχουν χάσει την ισχύ τους στις νεότερες κοινωνίες που κατακλύζονται από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Τα ντοκουμέντα έχουν καταστεί ευάλωτα απέναντι στη μεταμοντέρνα αμφιβολία και την έκρηξη και «διαχείριση» των πληροφοριών· αντίθετα, ο μάρτυρας υποστηρίζει την αυθεντικότητα και εξακολουθεί, ως τέτοιος, να μπορεί να εγγυηθεί μία αξιόπιστη θεώρηση, καθώς διαθέτει εμπειρία ‘από πρώτο χέρι’¹⁹. Η μετάβαση από τα ντοκουμέντα στη μαρτυρία και από την Ιστορία στην καθημερινότητα οδηγεί στη δημιουργία ενός ακόμα όρου για να αποτυπωθεί η πλέον πρόσφατη εκδοχή του θεάτρου-ντοκιμαντέρ: το θέατρο της πραγματικότητας (reality theatre ή theatre of the real)²⁰.

Το θέατρο-ντοκιμαντέρ επιδιώκει να αναδείξει την υποκειμενική αλήθεια ατόμων και ομάδων, τους οποίους καθιστά πρωταγωνιστές της σκηνής (ακόμα και με τη φυσική τους παρουσία εκεί) και αναπτύσσει έναν σκηνικό προβληματισμό που αναδεικνύει τις αντιφάσεις, τις ασυνέχειες, τα κενά, τις προκαταλήψεις του υλικού του. Πρόκειται για τον ίδιο *τρόπο* παράστασης που πλέον χαρακτηρίζεται κυρίως από: ενδιαφέρον για τα φαινόμενα του κοινωνικού παρόντος μέσα από την αναπόδραστη επίδραση των μέσων που έχουν μεταβάλει τον τρόπο που αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα και την κατασκευή της γνώσης, εξέταση της πολιτικής υπό το πρίσμα του ατόμου και της καθημερινότητας αποφεύγοντας τη γενίκευση και το αφηρημένο επίπεδο της ιδεολογίας (δεν διαθέτει εκπεφρασμένο πολιτικό στόχο, παρά αποσκοπεί να εγκαθιδρύσει έναν δημόσιο χώρο για τη διατύπωση εναλλακτικών εκδοχών του κυρίαρχου λόγου), πολυδιάστατη παρουσίαση με εκτεταμένη χρήση πολυμέσων, με στόχο την πολυπρισματική ανάδειξη των θεμάτων υπό εξέταση, καθώς και μια αισθητική που πριμοδοτεί την «αυθεντικότητα», επιδιώκοντας να δημιουργήσει την αίσθηση της στενής επαφής με την κοινωνική πραγματικότητα και τους ‘αληθινούς’ ανθρώπους.²¹

¹⁹ Paget, «The ‘Broken Tradition’ of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance» στο Alison Forsyth και Chris Megson (επιμ.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη 2009, σ.235-6.

²⁰ Βλ. αναλυτικότερα Carol Martin (επιμ.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, Μπέιζινστοκ 2010 και της ίδιας, *Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan, Μπέιζινστοκ 2013.

²¹ Meg Mumford, «Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity», *Contemporary Theatre Review*, 23/2 (2013), σ.153.

Το θέατρο-ντοκιμαντέρ έχει υποστεί σημαντικές μεταλλαγές από τη σύλληψή του έως σήμερα, ενώ η ποικιλομορφία που αποκτά καθ' όλη τη διαχρονική του πορεία είναι πράγματι εντυπωσιακή. Υπό αυτό το πρίσμα, ίσως θα ήταν πιο ακριβές να ισχυριστούμε ότι το θέατρο-ντοκιμαντέρ είναι περισσότερο *τρόπος* παρά *φόρμα*²² – με άλλα λόγια, μια θεατρική πρακτική παρά ένα τυποποιημένο θεατρικό είδος. Οι διαφορετικοί ορισμοί δεν αποτελούν τίποτ' άλλο παρά αναγνώριση αυτής της ενδιαφέρουσας μετάλλαξης με την πάροδο του χρόνου, ενώ οι ανά χώρα και εποχή εκδοχές του μάλλον επιβεβαιώνουν την αποτελεσματικότητά του. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Ντέρεκ Πάτζετ [Derek Paget], το θέατρο-ντοκιμαντέρ είναι πάντα εκεί, αλλά φαίνεται να παραμένει στη σκιά ώσπου να καταστεί αναγκαίο²³. Σε κάθε περίπτωση, είτε ως πρακτική είτε ως αυτόνομο είδος, αποτελεί αναγνωρίσιμο θεατρικό φαινόμενο που εντάσσεται στην παράδοση του ευρωπαϊκού πολιτικού θεάτρου και, ιδιαίτερα όσον αφορά το ελληνικό θέατρο, είναι εύκολο να ιχνηλατήσουμε την καταγωγή του από το γερμανικό θέατρο-ντοκουμέντο.

²² Alan Filewod, «The Documentary Body: Theatre Workshop to Banner Theatre» στο Forsyth και Megson, σ.60.

²³ Paget, «The 'Broken Tradition' of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance», σ.234.

Η πρώτη εμφάνιση του θεάτρου-ντοκιμαντέρ στο νεοελληνικό θέατρο: Πρόσληψη και εγχώρια παραγωγή

Η αξιοσημείωτη ενασχόληση των ελλήνων καλλιτεχνών με το θέατρο-ντοκιμαντέρ που παρατηρείται στις μέρες μας δεν αποτελεί μια τάση που εμφανίζεται για πρώτη φορά στη νεοελληνική θεατρική ζωή. Ήδη τη δεκαετία του 1970, το ελληνικό θέατρο όχι μόνο υποδέχτηκε και παρουσίασε στις σκηνές του το νεότευκτο τότε γερμανικό θέατρο-ντοκουμέντο, αλλά η πρόσληψή του μετουσιώθηκε σε μια αξιόλογη ιθαγενή εκδοχή που απαντούσε στα αιτήματα της εγχώριας θεατρικής σκηνής και βασιζόταν στα ευρύτερα κοινωνικοπολιτικά δεδομένα της εποχής. Οι έλληνες συγγραφείς αφομοίωσαν με δημιουργικό τρόπο το ξένο θεατρικό είδος και διατύπωσαν δραματουργικές προτάσεις που διαθέτουν κοινά στοιχεία με το γερμανικό πρότυπο, αλλά ταυτόχρονα εξέφραζαν και τις προσωπικές τους αισθητικές αντιλήψεις. Πέρα από το πεδίο της δραματικής παραγωγής, η πρόσληψη συνδέθηκε και με την καλλιτεχνική δράση των πρωτοποριακών θεατρικών σχημάτων που διατύπωναν αιτήματα που σχετίζονταν με μια ριζική ανανέωση του θεάτρου, που αφορούσε τόσο τον τρόπο επικοινωνίας με το κοινό όσο και την αλλαγή των όρων παραγωγής του θεάματος και της εργασίας των συντελεστών της σκηνικής πράξης.²⁴ Εν γένει, το θέατρο-ντοκουμέντο, ως φορέας πολιτικού λόγου, κατέκτησε ένα σημαντικό μερίδιο στο ελληνικό θέατρο την εποχή εκείνη λόγω των ιδιαίτερων κοινωνικοπολιτικών συνθηκών που επικράτησαν, αλλά και των γενικότερων όρων που ρύθμιζαν την εγχώρια θεατρική ζωή.

Ξεκινώντας, λοιπόν, από τα μέσα της δεκαετίας του 1960, θα αποπειραθούμε να σκιαγραφήσουμε την εισαγωγή και μετέπειτα παρουσία του θεάτρου-ντοκουμέντο στην ελληνική σκηνή έως το 1981, όταν παρουσιάζεται στη σκηνή το τελευταίο ελληνικό θεατρικό έργο του είδους. Το μωσαϊκό της πρόσληψης και δημιουργικής αφομοίωσης του θεάτρου-ντοκουμέντο συντίθεται από την ενημερωτική συμβολή του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου και των εκδόσεων σχετικών θεατρικών έργων που, καταρχάς, επέτρεψαν την εξοικείωση του καλλιτεχνικού κόσμου και του κοινού με το

²⁴ Βασικός οδηγός της παρούσας εργασίας είναι οι μελέτες της Λίλιας Μαράκας για την ελληνική δραματουργία στα πρότυπα του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο (Μαράκα 1993), καθώς και του Γρηγόρη Ιωαννίδη, ο οποίος έχει ασχοληθεί εκτενώς με το πρωτοποριακό θέατρο την εποχή που εξετάζουμε (Ιωαννίδης 2014, Ιωαννίδης 2015), στο πλαίσιο του οποίου εντάσσει και την εμφάνιση της εγχώριας εκδοχής του θεάτρου-ντοκουμέντο (Ιωαννίδης 2015). Ας σημειώσουμε προκαταβολικά ότι έργο αναφοράς για το ελληνικό θέατρο κατά τις δεκαετίες 1960 έως 1980 αποτέλεσε το βιβλίο του Πλ. Μαυρομούστακου (Μαυρομούστακος, 2005).

θεατρικό είδος, καθώς και από την κατεξοχήν θεατρική δραστηριότητα που αφορά εγχώριες παραστάσεις ξένων και ελληνικών θεατρικών έργων. Χωρίς να πρόκειται για μια αναλυτική και διεξοδική καταγραφή, το παρόν κεφάλαιο φιλοδοξεί να αποτυπώσει τα βασικά στοιχεία της σύνθετης διαδικασίας της πρώτης εμφάνισης του θεάτρου-ντοκουμέντο στο νεοελληνικό θέατρο.

Υποδοχή του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο: Η γνωριμία με το νέο θεατρικό είδος στα μέσα της δεκαετίας του 1960

Μετά από μια μακρά περίοδο κοινωνικοπολιτικής αναστάτωσης, η χώρα έχει πλέον επιστρέψει σε μια σχετική ομαλότητα, ώστε κατά τη δεκαετία του 1960 να δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για τη δημιουργία νέων όρων πολιτιστικής ζωής. Στο ελληνικό θεατρικό τοπίο σημαίνουσα θέση κατακτά το Εθνικό Θέατρο: πιστό στον πνευματικό του ρόλο, ακολουθεί μία πολιτική ρεπερτορίου που βασίζεται σε κλασικά έργα και διατηρεί έναν αμιγώς συντηρητικό προσανατολισμό, τόσο ιδεολογικά όσο και καλλιτεχνικά. Ωστόσο, η αρτιότητα και η υψηλή αισθητική των παραστάσεων του θέτει νέα πρότυπα για την ελληνική θεατρική σκηνή. Αντάξιο πόλο θεατρικής δραστηριότητας αποτελεί το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, που πρωτοστατεί στην ανάδειξη της πιο πρόσφατης παγκόσμιας και εγχώριας δραματουργικής γραφής, καθιερώνοντας παράλληλα έναν νέο σκηνικό τρόπο, μια σύνθετη αισθητική αντίληψη και προωθώντας ενεργά τον θεατρικό προβληματισμό.²⁵ Η ελληνική θεατρική σκηνή διαθέτει επίσης θιάσους κωμωδίας και επιθεώρησης, θεατρικά είδη με ιδιαίτερη απήχηση στο κοινό, ενώ παράλληλα κυριαρχούν πρωταγωνιστικοί θίασοι με μικτό συνήθως ρεπερτόριο, που περιλαμβάνει σοβαρή πρόζα του κλασικού και του παγκόσμιου θεάτρου, αλλά και, κυρίως, ανώδυνες κομεντί και βουλεβάρτο. Κριτικοί και άνθρωποι του θεάτρου υπογραμμίζουν την άνιση θεατρική πραγματικότητα που διαμορφώνεται από την επικράτηση προσωποπαγών θιάσων με μειωμένες καλλιτεχνικές ανησυχίες, τις οικονομικές δυσκολίες που ζημιώνουν την αισθητική των παραστάσεων και επιβάλλουν ένα ποιοτικά αμφιλεγόμενο ρεπερτόριο, καθώς και την έλλειψη θεατρικής παιδείας, κοινού και καλλιτεχνών,²⁶ και επισημαίνουν την ανάγκη

²⁵ Όπως συνοψίζει ο Νικηφόρος Παπανδρέου, το Θέατρο Τέχνης πρόσφερε «μια νέα αντίληψη για τη θεατρικότητα, ένα διαφορετικό σκηνικό ήθος, μια πρωτόγνωρης πυκνότητας ατμόσφαιρα μεταξύ σκηνής και πλατείας, που διαπλάθουν ένα ανήσυχο και απαιτητικό κοινό. Αποτέλεσε μια ολοκληρωμένη πρόταση πολιτικής ρεπερτορίου και αισθητικής συνοχής παραστάσεων και διαμόρφωσε ένα θεατρικό κοινό με νέες απαιτήσεις» (Νικηφόρος Παπανδρέου, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου» στο *1949-1967. Η ελληνική εικοσαετία, πρακτικά συμποσίου*, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ.186-87).

²⁶ Ο Γεράσιμος Σταύρου προβαίνει σε ανασκόπηση της θεατρικής χρονιάς του 1963 και σημειώνει, μεταξύ άλλων, ότι «το θέατρό μας αντιμετωπίζει ένα τρομερό οικονομικό αδιέξοδο κι από την άλλη, δεν καταφέρνει ν' ανταποκριθεί – ελάχιστες οι εξαιρέσεις – στις καλλιτεχνικές απαιτήσεις, κυρίως γιατί παρουσιάζει σοβαρά κενά σε στελέχη, απ' την κορυφή ως τη βάση» (Γεράσιμος Σταύρου, «Το χρονικό του θεάτρου: Η φετεινή χωρίς προηγούμενο κρίση κι οι παραστάσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 109 (1964), σ.103).

για την ανανέωση του ελληνικού θεάτρου, ώστε να συμβαδίζει με τις τρέχουσες πνευματικές και καλλιτεχνικές απαιτήσεις.²⁷

Την ίδια περίοδο, ωστόσο, δημιουργούνται αρκετοί νέοι θίασοι που κινούνται στο περιθώριο της κατεστημένης θεατρικής δραστηριότητας και εκφράζουν μια ενδιαφέρουσα αναζήτηση στο πεδίο της δραματοουργίας και της σκηνικής τέχνης.²⁸ Προτείνοντας έναν νέο ορισμό του θεατρικού χώρου, που δεν περιλαμβάνει απαραίτητα την παραδοσιακή θεατρική σκηνή, επιθυμούν να διερευνήσουν τις νέες τάσεις του παγκόσμιου θεάτρου, προωθώντας ταυτόχρονα το νέο ελληνικό έργο, να μετασχηματίσουν τη σχέση τους με το κοινό, επιδιώκοντας παράλληλα τη διεύρυνσή του με τις πρώτες απόπειρες για θεατρική αποκέντρωση.²⁹ Με τη Δωδέκατη Αυλαία, το Κυκλικό Θέατρο του Λεωνίδα Τριβιζά, το Θέατρο Πορεία του Αλέξη Δαμιανού, την Ελευθέρα Σκηνή του Γιώργου Εμιρζά, το θέατρο Νέας Ιωνίας του Γιώργου Μιχαηλίδη³⁰ και το Πειραματικό Θέατρο Τσέπης της Μαριέττας Ριάλδη³¹

²⁷ «Εννοούμε τη γενικότερη απήχηση στο δραματικό θέατρο ενός σύγχρονου προβληματισμού, που να εκφράζει τις πνευματικές ανησυχίες της εποχής μας, την κίνηση των ιδεών σε σχέση με τις ανακατατάξεις που ωριμάζουν στον τόπο μας. Αλλά για το δραματικό θέατρο, το θέμα της σχέσης του με την νεοελληνική κοινωνική και πνευματική πραγματικότητα είναι πρόβλημα όχι μόνο σημερινό. [...] Εξάλλου η διασπορά των καλλιτεχνικών δυνάμεων με τη δημιουργία πολλαπλών θιάσων θα μπορούσε να δικαιολογηθεί και να δικαιωθεί μόνο σε μια περίπτωση. Αν είχε σαν αποτέλεσμα μια ποικιλία και πολυμορφία καλλιτεχνικής αναζήτησης και έρευνας, αν θα οδηγούσε σε καλλιτεχνική άμιλλα κατά την οποία το κάθε θέατρο θα επιζητούσε να ενσαρκώσει το δικό του καλλιτεχνικό “πιστεύω”, μέσα από τα πιο διαφορετικά είδη του δράματος και της κωμωδίας από το παλαιό και σύγχρονο δραματολόγιο. Ωστόσο, το είδος που επικράτησε με την εκκίνηση της φετινής σαιζόν ήταν το εμπορικό είδος σε διάφορες παραλλαγές» (Δημήτρης Σπάθης, «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου: Σύντομος θεατρικός απολογισμός», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 130-132 (1965), σ. 525).

²⁸ Σύμφωνα με τον Ν. Παπανδρέου, οι νέες προσπάθειες εναλλακτικού θεάτρου που παρουσιάζονται εκείνη την περίοδο έχουν ως κοινό παρονομαστή την αντιμετώπιση της σκηνικής τέχνης και «ως χώρο ιδεολογικής παρέμβασης», ενώ στους στόχους τους εγγράφονται το «ρεπερτόριο κοινωνικού προβληματισμού, [το] σύγχρονο ελληνικό έργο και [η] αναζήτηση λαϊκού κοινού» (Παπανδρέου, σ. 177-178).

²⁹ Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967): Από τη μεριά των θιάσων*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ.474.

³⁰ Σύμφωνα με τον Πέτρο Μάρκαρη: «Σε τούτο λοιπόν τον χώρο στεγάζεται τώρα μια απ’ τις πιο σημαντικές προσπάθειες που έγιναν μεταπολεμικά στον τομέα του θεάτρου στην Ελλάδα. Είναι το πρώτο σταθερό βήμα προς την αποκέντρωση, τη μεταφύτευση του θεάτρου στους μεγάλους συνοικισμούς. Ένα εγχείρημα που γίνεται με ξεκάθαρους στόχους και συγκεκριμένες προοπτικές». Πράγματι, πέρα από τις θεατρικές παραστάσεις, οργανώνονται συζητήσεις, προσφέρεται δωρεάν το πρόγραμμα της παράστασης που περιέχει «ολόκληρα έργα, δείγματα γραφής από άλλα έργα του συγγραφέα, βιογραφικά σημειώματα και στοιχεία για το έργο, ένα ολοκληρωμένο ντοκουμέντο για κάθε παράσταση», ενώ παράλληλα παρουσιάζεται και έκθεση φωτογραφίας (Πέτρος Μάρκαρης, «Νέα Ιωνία: Πρώτος Σταθμός για το Συνοικιακό Θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 135 (1966), σ. 311-313). Το Θέατρο της Νέας Ιωνίας ιδρύθηκε το 1965 με πρωτοβουλία του Γιώργου Μιχαηλίδη και τη στήριξη των τοπικών δημοτικών αρχών και διέκοψε τη λειτουργία του μετά από απαγόρευση της χούντας το 1967, εντούτοις ο ιδρυτής του θα συνεχίσει να διαδραματίζει έναν άκρως σημαντικό ρόλο στην εγχώρια καλλιτεχνική ζωή για μεγάλο χρονικό διάστημα. Μάλιστα, όπως θα δούμε στη συνέχεια, θα δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέατρο-ντοκουμέντο, το οποίο θα ενταχθεί στις μετέπειτα θεατρικές αναζητήσεις του.

³¹ Ανάμεσα στα ιδρυτικά μέλη της Πειραματικής Σκηνής του Δημήτρη Κολλάτου, η Μαριέττα Ριάλδη θα αναλάβει τη συνέχιση της προσπάθειας όταν εκείνος αποχωρήσει. Μετά την εξασφάλιση μόνιμης στέγης, το Πειραματικό Θέατρο Τσέπης, όπως θα μετονομαστεί, θα αποκτήσει σταθερή και

διαμορφώνεται ένας χώρος πειραματισμού που αφορά τη θεατρική πράξη και την έκφραση νεωτεριστικών τάσεων.³² Θα πρέπει, βεβαίως, να σημειώσουμε ότι κάποιες από αυτές τις προσπάθειες αποδεικνύονται βραχύβιες με μέτρια επιτυχία, ωστόσο προσδίδουν έναν αέρα ανανέωσης στο ελληνικό θεατρικό τοπίο, αναδεικνύοντας ζητήματα της θεατρικής τέχνης και του ρόλου του θεάτρου τα οποία θα απαντηθούν τα επόμενα χρόνια.³³

Αυτό είναι συνοπτικά το θεατρικό πλαίσιο μέσα στο οποίο θα συντελεστεί η εισαγωγή του θεάτρου-ντοκουμέντο που γεννιέται την ίδια περίοδο στη Γερμανία. Μέχρι την επιβολή της δικτατορίας το 1967, πραγματοποιείται η γνωριμία με το νέο θεατρικό είδος και τα βασικά χαρακτηριστικά του μέσω της τακτικής ενημέρωσης που παρέχουν οι εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής, ενώ οι πρώτες παραστάσεις ξένων έργων, που συνδέονται με τη συγκεκριμένη δραματουργική γραφή, ενισχύουν το ενδιαφέρον των ελλήνων θεατών και καλλιτεχνών.

Στις αρχές του 1963, λοιπόν, το ελληνικό κοινό πληροφορείται, ταυτόχρονα με την υπόλοιπη Ευρώπη, ότι «η Δυτ. Γερμανία συνταράσσεται από ένα θεατρικό έργο, που χαρακτηρίζεται ως το συγκλονιστικότερο των τελευταίων δεκαετιών. Πρόκειται για τον “Αντιπρόσωπο” του νέου συγγραφέως Ρολφ Χόχουτ, έναν πραγματικό κόλαφο κατά των Καθολικών, που ανέβηκε στις 20 Φεβρουαρίου σε θέατρο του Δυτικού Βερολίνου». Έμφαση δίνεται στο γεγονός ότι «βασίζεται επάνω σε πραγματικά ντοκουμέντα», ενώ σημειώνεται ότι οι χαρακτήρες του έργου αποτελούν υπαρκτά πρόσωπα.³⁴ Ο ανταποκριτής του *Βήματος* στη Βιέννη, Π. Πόντιος, αναφερόμενος στις αντιδράσεις που προκάλεσε το έργο, υπογραμμίζει ότι ο Χόχουτ φρόντισε να δημοσιεύσει σε παράρτημα τα επίσημα ντοκουμέντα που αποτέλεσαν την αφορμή για τη συγγραφή του έργου και «τεκμηρίωσαν ιστορικά και τις απόψεις του».³⁵ Στην

ενδιαφέρουσα παρουσία στην εγχώρια θεατρική ζωή, όπως θα δούμε και στη συνέχεια (Δ. Α. Βαρούτσης, «Εναλλασσόμενο δραματολόγιο και στο “Πειραματικό Θέατρο”»: Κλασικά, σύγχρονα και πρωτοποριακά έργα, ελληνικά μονόπρακτα και “ποιητικά βραδυνά”, *Το Βήμα*, 25/01/1963, σ.2). Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Άλκης Θρύλος: «Η κα Ριάλδη έχει έναν σκοπό, έναν στόχο· το συγκρότημά της έχει προσωπικότητα. Η κα Ριάλδη έχει την ευγενική φιλοδοξία να εξυπηρετήσει την πρωτοποριακή θεατρική Τέχνη, και μάλιστα, όταν μπορεί, με ελληνικά έργα» (Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό Θέατρο*, τομ. ΙΑ΄, 1967-1969, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σ.50-51).

³² Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 115-17.

³³ Ιωαννίδης, σ. 416-17.

³⁴ «Θεατρικά, μουσικά και κινηματογραφικά ειδήσεις: Θίαςος Αντιγόνης Βαλάκου τον χειμώνα εισ τας Αθήνας», *Το Βήμα της Κυριακής*, 10/3/1963, σ. 2.

³⁵ Π. Πόντιος, «“Ο Αντιπρόσωπος του Θεού επί της Γης”»: Το δράμα ενός Γερμανού διαμαρτυρομένου που συγκλονίζει την Καθολικήν Ευρώπην: Ο Ρούντολφ Χόχουτ και το έργο του», *Το Βήμα*, 21/4/1963, σ.10.

κριτική του για τη γερμανική παράσταση, ο συνεργάτης του περιοδικού *Θέατρο*³⁶ Σπύρος Παγιατάκης αναφέρεται εκτενέστερα και στον καλλιτεχνικό διευθυντή της Λαϊκής Σκηνής και σκηνοθέτη της παράστασης, τον Έρ. Πισκάτορ, ενώ σχολιάζει ότι το θεατρικό έργο «βασιζόμενο σε αδιάσειστα επιχειρήματα» και ο σκηνοθέτης «που συνέδεσε το όνομά του με το χαρακτηρισμό “πολιτικό θέατρο”» αποτελούν την εγγύηση για «ένα σημαντικό θεατρικό γεγονός».³⁷

Το πολύκροτο έργο του Χόχουτ δεν αργεί να βρει το δρόμο του προς την ελληνική σκηνή. Ήδη τον Οκτώβριο του 1963, ανακοινώνεται ότι η Νέα Σκηνή του Κωστή Λειβαδέα³⁸ θα παρουσιάσει «κατ’ αποκλειστικότητα για την Ελλάδα» το «γνωστό» πλέον θεατρικό έργο του γερμανού συγγραφέα.³⁹ Στο διάστημα μέχρι την πρώτη παράσταση, που δίνεται στις 21 Φεβρουαρίου 1964, οι εφημερίδες συνεχίζουν την τακτική ανταπόκριση από τις επεισοδιακές παραστάσεις ανά την Ευρώπη και την υποδοχή του⁴⁰ παράλληλα με την ενημέρωση σχετικά με τις απόψεις του συγγραφέα,

³⁶ Το πρώτο τεύχος κυκλοφόρησε τον Δεκέμβριο του 1961. Η κυκλοφορία του περιοδικού διακόπτεται με την επιβολή της δικτατορίας, καθώς ο Κώστας Νίτσος, όπως και άλλοι εκδότες, δεν θέλησε να εργάζεται υπό καθεστώς προληπτικής λογοκρισίας. Επανεκδίδεται το 1973 έως το 1981 που παύει οριστικά η κυκλοφορία του. Το περιοδικό συνέβαλε καθοριστικά στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου, καθώς διαδραμάτισε ουσιαστικό ρόλο στην παιδεία των συντελεστών του και του θεατρόφιλου κοινού. Με τα λόγια του ίδιου του εκδότη του, επιδίωξη του περιοδικού «[...] στάθηκε κι ο συστηματικός διαφωτισμός πάνω στα θεατρικά καθέκαστα κ’ η δημιουργία ενημερωμένης Κοινής Γνώμης [...] Μαζί με την προσπάθεια, που θα καταβάλλει φέτος, να βρίσκεται κοντά πολύ κοντά, στην ελληνική ιδιαίτερα, αλλά και στην παγκόσμια επικαιρότητα, θα δώσει πολλά βασικά θεατρικά κείμενα που υπηρετούν τη “μόνιμη επικαιρότητα”. Πιστεύει πως, μ’ αυτό τον τρόπο, βάζει, για πρώτη φορά, γερές βάσεις για μια αληθινή και ολοκληρωμένη θεατρική Παιδεία» ([Κώστας Νίτσος], «Αστερίσκοι: Βασικά θεατρικά κείμενα», *Θέατρο*, 7 (1963), σ.8.) Καθ’ όλη τη διάρκεια της κυκλοφορίας του, το *Θέατρο* φρόντιζε για την αδιάλειπτη ενημέρωση του ελληνικού κοινού και των καλλιτεχνών όσον αφορά την παγκόσμια θεατρική δραστηριότητα, καθώς και τις νεότερες θεωρητικές προσεγγίσεις του θεατρικού φαινομένου. Πέρα από τη συστηματική παρουσίαση ενημερωτικών άρθρων από συνεργάτες που διέμεναν στο εξωτερικό και τη δημοσίευση δοκιμών των πλέον σημαντικών καλλιτεχνών του παγκόσμιου θεάτρου –τα οποία συχνά μεταφράζονταν για πρώτη φορά στα ελληνικά–, το περιοδικό φιλοξένησε στις σελίδες του ολόκληρα θεατρικά έργα από το ελληνικό αλλά και το παγκόσμιο ρεπερτόριο, εμπλουτίζοντας συνεχώς τον προβληματισμό για τη σύγχρονη θεατρική πρακτική (Μαυρομούστακος, σ.166-67 και Ιωαννίδης, σ. 424-25).

³⁷ Σπύρος Παγιατάκης, «Ρομ. Ρολλάν: Ροβεσπιέρος, Χόχουτ: Ο Αντιπρόσωπος με σκηνοθεσία Πισκάτορ», *Θέατρο*, 9 (1963), σ.78-79.

³⁸ Το 1953 ο Κωστής Λειβαδέας ιδρύει τη Νέα Σκηνή που συνεχίζει τη λειτουργία της έως το 1964. Με έμφαση στην αρχαία τραγωδία, ο θιασάρχης, σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής παρουσίασε 12 τραγωδίες ενώ ασχολήθηκε και με διασκευές μυθιστορημάτων και διηγημάτων, μεταξύ των οποίων ξεχωρίζει η σκηνική παρουσίαση του μυθιστορήματος του Ντ. Χ. Λόρενς, *Ο εραστής της Λαίδης Τσάτερλι* (Κώστας Γ. Παπαγεωργίου, «Κωστής Λειβαδέας (1923-2005)» στο Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20ού αιώνα*, Τόπος, Αθήνα 2013, σ.227-230).

³⁹ «“Ο αντιπρόσωπος” του Χόχουτ στην “Νέα Σκηνή” του Κωστή Λειβαδέα», *Το Βήμα*, 29/10/1963, σ. 2.

⁴⁰ «Από της αναβιβάσεώς του εις το θέατρον “Ατενέ”, την παρελθούσαν Δευτέραν, το έργον του Διαμαρτυρομένου αυτού συγγραφέως, ηλικίας 32 ετών, γίνεται καθημερινώς αφορμή επεισοδίων εις την αίθουσαν του θεάτρου, τα οποία έφθασαν, χθες, εις το αποκορύφωμά των: 30 και πλέον διαδηλωταί εξεδιώχθησαν εκ της αιθούσης, η παράστασις διεκόπει οκτώ φορές και δύο εκ των θεατών ώρμησαν εναντίον του ηθοποιού, ο οποίος ερμηνεύει τον ρόλον του Πάπα Πίου του 12^{ου}. Άλλοι εκραύγαζον: “Είναι σκανδαλώδες, απρεπές!”» («Ένα κατηγορητήριο κατά του Πάπα Πίου 12^{ου}: Στηλιτεύεται ως

τη θεματική του έργου και τις λεπτομέρειες της ελληνικής παράστασης που βρίσκεται στο στάδιο της προετοιμασίας.⁴¹ Η εκτενής δημοσιότητα εξάπτει, καθώς φαίνεται, το ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού που σπεύδει, σύμφωνα με το δημοσίευμα,⁴² να παρακολουθήσει στη σκηνή «το έργο που εκλόνισε το Βατικανό και συνεκλόνησε ολόκληρο τον κόσμο», το οποίο παίζεται σε 40 πόλεις «και συγχρόνως και στην Αθήνα».⁴³

Η υποδοχή της παράστασης από την κριτική είναι σχετικά επιφυλακτική, καθώς παρόλα τα θετικά στοιχεία που εντοπίζονται, εκφράζονται αντιρρήσεις για τη «θεατρικότητα» των έργων με θέση – ο όρος θέατρο-ντοκουμέντο δεν έχει ακόμα ενταχθεί στο εγχώριο λεξιλόγιο. Ο Άγγελος Τερζάκης γράφει ότι αντιμετωπίζει με επιφυλακτικότητα «τα έργα Τέχνης που προκαλούν διαμάχες καθαρά ιδεολογικού ή ηθικού περιεχομένου», καθώς η αισθητική έρχεται σε δεύτερη μοίρα και «η επιτυχία τους παίρνει χαρακτήρα εξωκαλλιτεχνικό» που συνήθως εξαρτάται από τη σχέση με την επικαιρότητα. Προσθέτει, εντούτοις, ότι «ο λόγος του Χόχουτ είναι δραματικός, νευρώδης», αν και τελικά «το σύνολο [...] είναι η σχηματική εικονογράφηση μιας ηθικής διαμάχης». Όσο για τη σκηνική παρουσίαση, το ίδιο το θέμα του έργου, σύμφωνα με τον κριτικό, απαιτεί από τον σκηνοθέτη «αυστηρότητα και αυτοθυσία, με την έννοια της αποφυγής του εξωτερικά εντυπωσιακού». Η λιτότητα στην υποκριτική των ηθοποιών υπακούει σε αυτή την επιταγή μεν, αλλά φαίνεται ότι ο Κ. Λειβαδέας κατέφυγε στον εντυπωσιασμό σε ό,τι αφορά το οπτικό και το ακουστικό μέρος της

εγκαταλείπας τους Εβραίους εις την Χιτλερικήν μανίαν – Επεισόδια και ταραχαί εις τας παραστάσεις», *Το Βήμα*, 14/12/1963, σ.3 και «Αιματηρά συμπλοκή θεατρών: κατά την προβολή του “Αντιπρόσωπου” στο Παρίσι», *Το Βήμα*, 1/1/1964, σ.2). Άρθρο για τα παρισινά επεισόδια και στα *Νέα* («Ξύλο για τον Αντιπρόσωπο: “Ζήτω ο Πάπας! Ζήτω ο Χίτλερ!”», εφώναζαν φανατικοί Καθολικοί», 12/12/1963, *Τα Νέα*, σ.2), αλλά και δηλώσεις του ίδιου του συγγραφέα που βρέθηκε στο παρισινό θέατρο για να παρακολουθήσει την παράσταση («Νέο έργο του Χόχουτ: Κοινωνική κριτική της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας», *Τα Νέα*, 17/12/1963, σ.2). Για τις παραστάσεις στη Βιέννη: Jean Roman [Le Monde], «“Ο αντιπρόσωπος” στη Βιέννη: Μεμονωμένα επεισόδια αλλά ευμενής, γενικά, υποδοχή», *Το Βήμα*, 29/1/1964, σ.2.

⁴¹ Ε.ψ., «Από το Άουσβιτς στο Στέπνεϋ Γκρήν: Έργο του Μπέρναρντ Κοπς από την “Αθηναϊκή Σκηνή”, “Ο αντιπρόσωπος” του Χόχουτ από τη “Νέα Σκηνή”», *Το Βήμα*, 4/12/1963, σ.2 και «Ρολφ Χόχουτ “Ο Αντιπρόσωπος” θα ανεβασθή την προσεχή βδομάδα», *Τα Νέα*, 14/2/1964, σ.2. «Ο Χόχουτ στηρίζει το έργο του σε ντοκουμέντα. Εμελέτησε πολλά έγγραφα αναφερόμενα στο θέμα του, πριν το γράψη. [...] Πέρα όμως από τη αξία του σαν ντοκουμέντο, έχει, καθώς λένε, και αξία σαν έργο θεατρικό, με τις συγκρούσεις που παρουσιάζει στη σκηνή και που διεγείρουν και συγκρατούν το ενδιαφέρον του απλού θεατή» (Φάνης Κλεάνθης, «Αύριο ο “Αντιπρόσωπος”»: Το πολύκροτο έργο του Χόχουτ στην Αθήνα», *Τα Νέα*, 21/2/1964, σ.2).

⁴² Σύμφωνα με δημοσίευμα της εφημερίδας *Τα Νέα*, η προπώληση των εισιτηρίων είναι μεγάλη και έχει ξεκινήσει ήδη δέκα μέρες πριν την πρώτη παράσταση του έργου («Έρχονται εφέτος το “Βαχτάγκωφ” και τα Λαϊκά Γεωργιανά Μπαλλέτα: Αναμένεται ο Άρθουρ Μίλλερ σε λίγες βδομάδες στην Αθήνα – Την ερχόμενη βδομάδα ο “Αντιπρόσωπος”», *Τα Νέα*, 11/2/1964, σ.2).

⁴³ Διαφημιστική καταχώριση στην εφημερίδα *Το Βήμα* που δημοσιεύεται στις 26/2/1964.

παράστασης: ο εσταυρωμένος στην οροφή με τους χρωματιστούς φωτισμούς, αλλά και οι διάφοροι ύμνοι που ακούγονται είναι εξωτερικά σύμβολα που γρήγορα εξαντλούνται. Αντιρρήσεις εκφράζονται και για τη μετάφραση, λόγω της περιττής χρήσης της καθαρεύουσας.⁴⁴ Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και η κριτική του Βάσου Βαρίκα, ο οποίος εκφράζει παρόμοιες ενστάσεις για τα οπτικά και ακουστικά εφέ αλλά και για τη μετάφραση. Σε ό,τι αφορά το έργο, αναφέρει ότι πρόκειται για ένα θεατρογράφημα πολεμικής – ο συγγραφέας, παρότι διαθέτει «διαλεκτικές ικανότητες» στοχοποιεί τον Πάπα και υποβαθμίζει το ηθικό πρόβλημα που σαφώς αναδεικνύει το έργο. Συγκεκριμένα αναφέρει: «το πάθος κατά του Καθολικισμού, που παίρνει τη μορφή προσωπικής αντιδικίας, και η εμφανής δημαγωγική διάθεση του συγγραφέα, περιορίζει απελπιστικά τους ορίζοντές του».⁴⁵ Και ο Άλκης Θρύλος υπογραμμίζει ότι πρόκειται για ένα έργο με θέση που φέρει έκδηλα όλες τις αδυναμίες των έργων αυτού του τύπου «όπου κυριαρχεί ο τόνος του κηρύγματος, ο φανατισμός, η προκατάληψη». Αναφέρει, μάλιστα, ότι ο συγγραφέας «διαλαλεί» τις πεποιθήσεις του «φθάνοντας και στις ακρότητες, που παύουν να είναι πιστευτές». Παρόλ' αυτά δηλώνει ότι το θεατρικό έργο δεν στερείται θεατρικότητας και δραματικότητας, κατορθώνοντας να διατηρεί τον θεατή σε εγρήγορση καθ' όλη τη διάρκεια της παράστασης. Διαπιστώνει και αυτός κάποιες ανισότητες στην υποκριτική, αλλά επαινεί τη σκηνογραφία του Μάριου Αγγελόπουλου.⁴⁶

Ο ελληνικός Τύπος συνεχίζει να καλύπτει με αμείωτο ενδιαφέρον την «περιπετειώδη» διαδρομή του εν λόγω θεατρικού έργου αλλά και τη μετέπειτα πορεία του γερμανού συγγραφέα⁴⁷, ενώ παράλληλα ανακαλύπτει τον Πέτερ Βάις και τον Χάιναρ Κίτχαρντ. Κατά την επίσκεψή του στο Λονδίνο, ο Κώστας Σταματίου μεταφέρει τον ενθουσιασμό του Πίτερ Χολ για το άγνωστο τότε έργο του Βάις. Αναφέρει μάλιστα την πληροφορία ότι ο Κ. Κουν έχει εξασφαλίσει τα δικαιώματα για να παρουσιάσει το έργο και στην Ελλάδα.⁴⁸ Και ο Π. Πόντιος, στο άρθρο του για το ρεπερτόριο των βιεννέζικων θεάτρων την τρέχουσα χειμερινή σεζόν, αναφέρεται

⁴⁴ Άγγελος Τερζάκης, «Η ευθύνη των μεγάλων και των μικρών: Ο “Αντιπρόσωπος” του Χόχουτ στη “Νέα Σκηνή”», *Το Βήμα*, 29/2/1964, σ.2.

⁴⁵ Βάσος Βαρίκας, «“Ο αντιπρόσωπος”», *Τα Νέα*, 7/3/1964, σ.2.

⁴⁶ Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ι', 1964-1966, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σ.50-53.

⁴⁷ «Δεν θα παιχθή ποτέ στη Ρώμη; Η αστυνομία απηγόρευσε την παράσταση και ο θίασος εκήρυξε απεργία πείνας και ύπνου», *Τα Νέα*, 15/2/1965, σ.2 και «Νέο έργο από τον Ρ. Χόχουτ», *Το Βήμα*, 9/2/1965, σ.2.

⁴⁸ Κώστας Σταματίου, «Η νέα δραματουργία: Τίτλος έργου: 26 ΛΕΞΕΙΣ!: Η δολοφονία του Μαρά δοσμένη απ' τον Σαντ», *Τα Νέα*, 22/6/1964, σ.2.

«[σ]το διαβόητο έργο [...] που πρωτοανέβηκε πριν από λίγο καιρό στο “Σιλλερτεάτερ” του Βερολίνου για να αιφνιδιάση κοινό και κριτικούς με το εντυπωσιακό πρωτοποριακό του πνεύμα και την εντελώς νέα του σκηνική τεχνική».⁴⁹ Παράλληλα, δηλώνει ότι ο Βάις ετοιμάζει ένα νέο έργο το οποίο περιέχει αυθεντικό υλικό. Μάλιστα, ο συντάκτης αναφέρει ότι «για να “ντοκουμεντάρη” αυτό το νέο έργο του», ο συγγραφέας «παρακολούθησε όλη τη δίκη των δημίων του Άουσβιτς».⁵⁰ Από την άλλη, από το Παρίσι φθάνουν ειδήσεις για την πρόθεση του Ζαν Βιλάρ να ανεβάσει το θεατρικό έργο του Κίπχαρντ, το οποίο βασίζεται στη δίκη του Ρόμπερτ Οπενχάιμερ, και ήδη παρουσιάζεται στη Γερμανία σε σκηνοθεσία Ερ. Πισκάτορ⁵¹ – πρόκειται για ένα έργο εμπνευσμένο «από τ’ αυθεντικά ντοκουμέντα της πραγματικής δίκης που [...] αποτελούνται από 990 σελίδες γραφομηχανής».⁵² Με αφορμή την εν λόγω παράσταση, ο Μ. Μαυρομμάτης συνομιλεί με τον γάλλο σκηνοθέτη. Στη συνέντευξη που δημοσιεύει *Το Βήμα*, ο Βιλάρ μιλάει για τις δυνατότητες που προσφέρει το νέο αυτό θεατρικό είδος: «παρουσιάζοντας ένα γεγονός με τρόπο περιληπτικό και δραματικό μπορούμε να φθάσουμε στο σημείο να δώσουμε ένα θέαμα ενδιαφέρον και ταυτόχρονα ένα πρόβλημα που να απευθύνεται στην συνείδηση των ανθρώπων». Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα εισαγωγικά σχόλια του δημοσιογράφου, που αναδεικνύουν τη σταθερή διαμάχη όσον αφορά τη θεατρικότητά του που συνοδεύει το θεατρικό είδος από τη σύλληψή του: αφού δηλώσει ότι «η “Περίπτωση Οπενχάιμερ” δεν είναι θεατρικό έργο», καθότι αποτελείται από τμήματα των πρακτικών της ανάκρισης του Οπενχάιμερ, παραθέτει την άποψη ενός γάλλου θεατρικού κριτικού ο οποίος αναφέρει ότι η συγκεκριμένη παράσταση θέτει το εξής ερώτημα: «οδηγούμεθα άραγε στην κατάργηση του θεάτρου με την τυπική του έννοια ή μήπως το θέατρο από την φύση της συγκρότησής του προϋποθέτει τη απαίτηση να είναι πάντοτε “θέατρο”, δηλαδή να στηρίζεται σε κείμενα γραμμένα για να γίνουν θεατρικά και σε ηθοποιούς που παίζουν για να πραγματοποιήσουν την αυταπάτη της θεατρικής παραστάσεως;» Την απάντηση δίνει εύστοχα ο ίδιος ο Ζαν Βιλάρ, λέγοντας ότι «το θέατρο-ντοκουμέντο μπορεί να υπάρχει πλάι στα άλλα θέατρα».⁵³

⁴⁹ Πόντιος, «Τα θέατρα της Βιέννης ετοιμάζονται: Συντηρητισμός και πρωτοπορία», *Το Βήμα*, 21/10/1964, σ.2.

⁵⁰ Κ.[ώστας] Στ.[αματίου], «Ο Πήτερ Βάις ξαφνιάζει το Λονδίνο: Ένα περίεργο “τρελλό” δράμα», *Τα Νέα*, 30/11/1964, σ.2.

⁵¹ Μ. Μαυρομμάτης, «Το θέατρο στο Παρίσι: Μορφωτικές προσπάθειες κι ελκυστικοί νεωτερισμοί», *Το Βήμα*, 29/10/1964, σ.2.

⁵² «Ο Ζαν Βιλάρ Οπενχάιμερ: σ’ ένα έργο γερμανού συγγραφέως, βασισμένο σε 990 σελίδες ντοκουμέντα!», *Τα Νέα*, 16/9/1964, σ.2.

⁵³ Μαυρομμάτης, «Ζαν Βιλάρ: Ο Οπενχάιμερ και το θέατρο», *Το Βήμα της Κυριακής*, 14/2/1965, σ.6.

Το 1965 έχει πλέον αναγνωριστεί η ξεκάθαρη πολιτική τάση του γερμανόφωνου θεάτρου της εποχής, με το ευδιάκριτο χαρακτηριστικό της χρήσης δημοσιευμένων ιστορικών ντοκουμέντων: πρόκειται για «ένα παράξενο θέατρο που πάει αγκαζέ με την Ιστορία».⁵⁴ Κάθε πληροφορία για κάποια παράσταση ή ένα νέο έργο που ανήκει στο θέατρο-ντοκουμέντο συμπληρώνεται από μια αναφορά στο ξεχωριστό αυτό είδος και τα χαρακτηριστικά του. Για παράδειγμα, όταν ο Π. Πόντιος γράφει για την πρώτη παρουσίαση του νέου έργου του Κίπχαρντ στη Βιέννη, φροντίζει να σημειώσει ότι: «Το τεκμηριωμένο θέατρο είναι η νέα τάση της σύγχρονης γερμανικής δραματουργίας. [...] Εφόσον η Ιστορία δεν κατορθώνει να διδάσκει τους ανθρώπους, έρχεται σε βοήθειά της το θέατρο».⁵⁵ Παρομοίως, ο Μ. Μαυρομμάτης γράφει για την παρουσίαση της *Ανάκρισης* του Βάις στο Παρίσι, την οποία εντάσσει στο «θέατρο που ανασυνθέτει και με λεπτομερείς συγκολλήσεις κατορθώνει να αναδημιουργήσει την πραγματικότητα», για να υπογραμμίσει στη συνέχεια τη σημασία του νέου θεατρικού είδους που βασίζεται στις δύο βασικές του λειτουργίες «να προσφέρει δηλαδή την καθολικότητα των ανθρώπινων και ιστορικών προβλημάτων και την έρευνα στην μορφή και την αισθητική οργάνωση της τέχνης».⁵⁶ Και, βεβαίως, η συζήτηση περί του νέου θεατρικού είδους, του «θεατρικού ντοκυμανταίρ» εστιάζει και στις αντιρρήσεις: μήπως δεν είναι «τίποτε άλλο από μια τροποποιημένη έκδοση ενός παλαιού είδους του θεάτρου πάνω σε σύγχρονα γεγονότα ή κοινού ενδιαφέροντος προβλήματα;», αλλά και «το υλικό είναι πάντοτε σημαντικότερο από την μεταχείριση που υφίσταται. Και ως εκ τούτου ο ρόλος του συγγραφέως περιορίζεται στον ρόλο ενός “ρεπόρτερ”, ενώ τίθεται και το ζήτημα της αντικειμενικότητας: «οι συγγραφείς μπορεί να μοχθούν να φανούν αμερόληπτοι αλλά πάντοτε υποχρεώνονται σε μεροληψία – και κατά συνέπεια και το κοινό».⁵⁷ Παράλληλα, καταφθάνουν ειδήσεις σχετικά με την υιοθέτηση του είδους εκτός Γερμανίας: για παράδειγμα, στην Αγγλία τον Οκτώβρη του 1966 βρίσκονται σε διαφορετικά στάδια προετοιμασίας πέντε έργα τύπου

⁵⁴ Πόντιος, «Οι πολιτικοί προσανατολισμοί του Γερμανικού Θεάτρου: Νέοι συγγραφείς, νέα έργα, τρέφονται από ιστορικά ντοκουμέντα», *Το Βήμα*, 9/11/1965, σ.2.

⁵⁵ Πόντιος, «Ιωήλ Μπραντ: Η πρεμιέρα του νέου έργου του Χ. Κίπχαρντ στη Βιέννη», *Το Βήμα*, 9/4/1966, σ.2.

⁵⁶ Μαυρομμάτης, «Η “Ανάκριση” του Πέτερ Βάις: Η ανθρώπινη ευθύνη και οι δήμιοι του Άουσβιτς», *Το Βήμα*, 23/4/1966, σ.2.

⁵⁷ Ανταπόκριση από τη Βόννη: Το άρθρο φιλοξενεί τις απόψεις του Ερνεστ Πίσκο («Φαινόμενο των τελευταίων ετών: Το “θεατρικό ντοκυμανταίρ” ανθεί στην Δυτική Γερμανία», *Το Βήμα*, 2/11/1966, σ.2).

«ντοκυμανταίρ», ενώ ο καλλιτεχνικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου στο Λονδίνο, αναφέρεται σε αυτά ως «Θέατρο του Γεγονότος».⁵⁸

Όταν, λοιπόν, κάνει πρεμιέρα *Η καταδίωξη και δολοφονία του Ζαν-Πωλ Μαρά* όπως παίχθηκε απ' το θεατρικό όμιλο του Ασύλου του Σαραντόν με την διεύθυνση του Κυρίου Ντε Σαντ στο Θέατρο Τέχνης, δεν πρόκειται απλώς για ένα σημαντικό σύγχρονο θεατρικό έργο, αλλά για το θεατρικό έργο ενός συγγραφέα που ασχολείται με το νέο πολιτικό θέατρο το οποίο εκείνη την εποχή ανθίζει στη Γερμανία και παρουσιάζεται ανά την Ευρώπη. Στην κριτική του για την παράσταση ο Στάθης Δρομάζος αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πρέπει όμως να σημειώσουμε ότι αυτή τη στιγμή μια χορεία Γερμανών δραματουργών έχει κατακλύσει τις ευρωπαϊκές σκηνές με το πολιτικό της θέατρο. [...] ξαναφέρνουν το θέατρο στα προβλήματα που το έκαναν μεγάλο. Οι συγκρούσεις ανάμεσα στις αντιφατικές δυνάμεις των ταξικών κοινωνιών και η “μοίρα” του ανθρώπου μέσα στις συγκρούσεις αυτές είναι η “ιδεολογία” του νέου πολιτικού θεάτρου».⁵⁹ Πιστός στην αποστολή του να εξοικειώνει το ελληνικό κοινό με την πλέον πρωτοποριακή σύγχρονη δραματουργία, ο Κ. Κουν παρουσιάζει στη σκηνή το έργο του Βάις, σε μια παράσταση που απέσπασε διθυραμβικές κριτικές και σημείωσε μεγάλη επιτυχία.⁶⁰

Το συγκεκριμένο έργο, αν και πολιτικό, δεν συμπεριλαμβάνεται στα στενά όρια του θεάτρου-ντοκουμέντο. Την εποχή της αθηναϊκής παράστασής του, όμως, ο Βάις έχει ήδη γνωρίσει μία ακόμη επιτυχία με την *Ανάκριση*. Σε συνέντευξη που δημοσιεύεται στις αρχές του χρόνου στο περιοδικό *Θέατρο*, η συζήτηση του Κ. Σταματίου με τον συγγραφέα δεν περιορίζεται στην παράσταση που ετοιμάζει ο Κουν, αλλά επεκτείνεται και στο πιο πρόσφατο έργο του που «την ίδια βραδιά ανεβάστηκε ή “αναγνώστηκε” σε είκοσι περίπου θέατρα της Ευρώπης, γεγονός μοναδικό στην ιστορία της σκηνικής τέχνης»⁶¹. Η επιτυχημένη παράσταση του Θεάτρου Τέχνης δημιουργεί ένα γενικότερο ενδιαφέρον για τον συγγραφέα και το έργο του, συνεισφέροντας στη γνωριμία με το θέατρο-ντοκουμέντο που συμμετέχει στη συζήτηση με αφορμή την *Ανάκριση*. Το κύρος και η αρτιότητα της καλλιτεχνικής

⁵⁸ «Μετά την επιτυχία που σημείωσε στη Γερμανία: Το “θέατρο-ντοκυμανταίρ” εισέβαλε στην Βρετανία: Έργα πολιτικής υφής, με στόχο τις Ην. Πολιτείες», *Το Βήμα*, 27/10/1966, σ.2.

⁵⁹ Στάθης Ιω. Δρομάζος, *Ξένο θέατρο: Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1987, σ.24-31.

⁶⁰ Η πρώτη παράσταση δίνεται στις 12 Απριλίου του 1966. Παίζεται σε επανάληψη την επόμενη χειμερινή περίοδο 1966-1967 από τις 13 Οκτωβρίου 1967. Για αναλυτική παραστασιογραφία και κριτικογραφία, βλέπε Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν: Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ.293-95.

⁶¹ Σταματίου, «Το δίκιο είναι με τον Μαρά: Ο Πέτερ Βάις για το έργο του», *Θέατρο*, 24 (1966), σ.48-50.

εργασίας του Θεάτρου Τέχνης συμβάλλει στην καθιέρωση του γερμανού συγγραφέα που συνδέεται κατεξοχήν με το αναδυόμενο θεατρικό είδος και υπό αυτό το πρίσμα, επηρεάζει θετικά την υποδοχή του από το ελληνικό θέατρο της εποχής.

Στο πλαίσιο της σκιαγράφησης της πρόσληψης του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο, θα πρέπει ίσως να αναφέρουμε μία ακόμη παράσταση, παρόλο που επίσης δεν εντάσσεται στη συγκεκριμένη ειδολογική κατηγορία: τον Οκτώβρη του 1966, η Ελληνική Σκηνή της Άννας Συνοδινού και ο σκηνοθέτης Αλέξης Σολομός παρουσιάζουν τη σκηνική διασκευή του έργου του Λ. Τολστόι, *Πόλεμος και Ειρήνη*, από τον Πισκάτορ. Ο Αλ. Σολομός, ο οποίος μάλιστα μαθήτευσε στο Δραματικό Εργαστήρι του γερμανού σκηνοθέτη στην Αμερική τη δεκαετία του 1950, χαρακτηρίζει τον Πισκάτορ ως «θεατρικό δημοσιογράφο», υποστηρίζοντας ότι επιθυμούσε να δημιουργεί στη σκηνή «μια μορφή ειδησεογραφίας» με στόχο την «κριτική, την νουθεσία, την αποκάλυψη», καθώς το ενδιαφέρον του στρεφόταν κυρίως στα σύγχρονα προβλήματα.⁶² Ο Δ. Σπάθης στην κριτική του για την παράσταση κάνει ειδική μνεία στη μακροχρόνια συμβολή του μεγάλου γερμανού σκηνοθέτη «για ένα πραγματικά πρωτοποριακό θέατρο που πρέπει να ζει και να τρέφεται με τα προβλήματα, τις ιδεολογικές και κοινωνικές ζυμώσεις της εποχής του», υπογραμμίζοντας ότι το έργο αυτό, ως «σύλληψη και καλλιτεχνική ενσάρκωση» ανήκει στο πρωτοποριακό είδους του «επικού-πολιτικού θεάτρου, που είναι προϊόν μακρόχρονης και επίπονης διεργασίας κατά την οποία ωρίμασαν και καταστάλαξαν οι πρωτοποριακές αναζητήσεις του δημιουργού του».⁶³ Οι σκηνικές καινοτομίες, αλλά κυρίως η σταθερή προσήλωση του δασκάλου τού Μπρεχτ σε ένα κοινωνικά προσανατολισμένο θέατρο παρουσιάζονται σταθερά μέσα από τις σελίδες του περιοδικού *Θέατρο*,⁶⁴ ενώ από το 1963 και εξής το όνομά του συνδέεται με το θέατρο-ντοκουμέντο, καθώς με τις παραστάσεις που σκηνοθετεί στο Βερολίνο συμβάλλει στην καθιέρωση των νεοεμφανιζόμενων συγγραφέων: «Τόσο ο Χόχουτ όσο κι ο Βάις είναι ανακαλύψεις του

⁶² Κ. Πάρλας, «Ένας κλασικός –ο Τολστόι– και ένας σύγχρονος –ο Πισκάτορ– συναντώνται σε ένα αντιπολεμικό έργο “Πόλεμος και Ειρήνη”: Ο Αλέξης Σολομός, η Άννα Συνοδινού και οι συνεργάτες της μιλούν για την πρεμιέρα της προσεχούς εβδομάδος», *Το Βήμα*, 1/10/1966, σ.2.

⁶³ Σπάθης, «Οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 143-144 (1966), σ.516.

⁶⁴ Το 1962 δημοσιεύεται συνέντευξη του Πισκάτορ στον Κλοντ Πλανσόν, διευθυντή του Θεάτρου των Εθνών (Claude Planson, «Ο Έρβιν Πισκάτορ μιλάει για τους πρωτοποριακούς και τη “Λαϊκή Σκηνή” του, *Θέατρο*, 1962, σ. 70-71), ενώ το 1963 ο Σπύρος Παγιατάκης γράφει κριτική για την παράσταση του *Αντιπροσώπου* του Χόχουτ σε σκηνοθεσία του Πισκάτορ, όπως είδαμε παραπάνω. Βλ. και Erwin Piscator, «Από την τέχνη στην πολιτική: Ο στόχος σε βάρος της αισθητικής», *Θέατρο*, 21 (1965), σ. 11-17 και του ιδίου, «Επανάσταση στο θέατρο: Τεχνικά μέσα και αρχιτεκτονική», *Θέατρο*, 26 (1966), σ. 13-23.

κορυφαίου Γερμανού σκηνοθέτη Έρβιν Πισκάτορ, που συνεχίζει γόνιμα την προπολεμική του παράδοση “μεγάλου θεάτρου για τις μάζες” στη “Λαϊκή Σκηνή”, που διευθύνει στο Βερολίνο». ⁶⁵ Υπό μία έννοια, λοιπόν, το νεοεμφανιζόμενο θεατρικό είδος εισάγεται στο νεοελληνικό θέατρο με τα εχέγγυα ενός από τους σημαντικότερους θιασώτες του πολιτικού θεάτρου στην Ευρώπη.

Συμπερασματικά, κατά την περίοδο μέχρι την επιβολή της δικτατορίας πραγματοποιείται το πρώτο στάδιο της πρόσληψης του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο από το ελληνικό θέατρο. Χάρη στη συνεχή παρακολούθηση της πανευρωπαϊκής απήχησης της νέας δραματουργικής γραφής που αναπτύσσεται στη Γερμανία, οι άνθρωποι του θεάτρου και το θεατρόφιλο κοινό εξοικειώνονται με το νέο αυτό θεατρικό είδος που στρέφεται στην πρόσφατη ιστορία και τροφοδοτείται από ντοκουμέντα. Οι πρώτες ελληνικές παραστάσεις συνδέονται με μια προσπάθεια εκ μέρους κάποιων θιάσων να στραφούν προς ένα ποιοτικό ρεπερτόριο. Ο Δημήτρης Σπάθης χαιρετίζει την επιλογή αυτή: «οι παραστάσεις αυτές έμμεσα ή άμεσα προωθούν στο προσκήνιο ουσιαστικές πλευρές από τον βαθύτερο σύγχρονο καλλιτεχνικό και ιδεολογικό προβληματισμό. Είναι μια σοβαρή ένδειξη πως οι θιάσοι συνειδητοποιούν την ανάγκη μιας αλλαγής στην περιοχή της θεατρικής τέχνης, θέλουν να ανταποκριθούν στα αιτήματα και στις ανησυχίες του κοινού και της εποχής μας». ⁶⁶ Θα πρέπει, βεβαίως, να σημειώσουμε ότι η σκηνική παρουσίαση ενός θεατρικού έργου δεν καθιερώνει αυτόματα έναν συγγραφέα –πόσω μάλλον ένα καινούργιο θεατρικό είδος– στη συνείδηση του κοινού και του πνευματικού κόσμου. Εν προκειμένω, το κύρος του Θεάτρου Τέχνης, η αισθητική και η αρτιότητα των παραστάσεων του θέτουν σημαντικά θεμέλια για την προσέλκυση του ενδιαφέροντος και τη μετέπειτα πορεία ενός έργου ή συγγραφέα στην ελληνική σκηνή. Κι αν σε αυτή τη φάση εστιάζουμε κυρίως σε καλλιτεχνικά κριτήρια και συγκεκριμένους όρους που ρυθμίζουν την ελληνική θεατρική ζωή, η πρόσληψη του θεάτρου-ντοκουμέντο θα πάρει αναπόφευκτα νέα τροπή με τη βίαιη κατάλυση της δημοκρατίας από τη χούντα των συνταγματαρχών.

⁶⁵ Στ.[αματίου], «Ο Πήτερ Βάις ξαφνιάζει το Λονδίνο: Ένα περίεργο “τρελλό” δράμα», *Τα Νέα*, 30/11/1964, σ.2, του ιδίου, «Ένας μεγάλος σκηνοθέτης πέθανε – Έρβιν Πισκάτορ ο “στρατευμένος”»: Μια ζωή αφιερωμένη στο θέατρο για το Λαό», *Τα Νέα*, 05/04/1966, σ.2 και Κώστας Νικολάου, «Έρβιν Πισκάτορ: Ο “οργισμένος” του θεάτρου της Γερμανίας», *Το Βήμα της Κυριακής*, 10/04/1966, σ.8.

⁶⁶ Σπάθης, «Οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 142 (1966), σ. 328.

Δικτατορία (1967-1974): Η δεξίωση του θεάτρου-ντοκουμέντο από το νεοελληνικό θέατρο ωριμάζει και οδηγεί στα πρώτα δείγματα εντόπιας παραγωγής

Τα ξημερώματα της 21ης Απριλίου του 1967 επιβλήθηκε στη χώρα στρατιωτικό πραξικόπημα μετά από μια παρατεταμένη περίοδο πολιτικής αστάθειας που εκδηλώθηκε με την αδυναμία σχηματισμού κυβέρνησης. Με πρόσχημα τον κομμουνιστικό κίνδυνο και προβάλλοντας την εθνική αναγκαιότητα για ομαλότητα, μία ομάδα στρατιωτικών με επικεφαλής τον συνταγματάρχη Γεώργιο Παπαδόπουλο επέβαλε ολοκληρωτικό καθεστώς, θέτοντας σε ισχύ τον στρατιωτικό νόμο και αναστέλλοντας άρθρα του συντάγματος που αφορούσαν τις δημοκρατικές ελευθερίες και τα ανθρώπινα δικαιώματα. Συλλήψεις κομμουνιστών, συνεχής επιτήρηση, βασανιστήρια και σκληρές ανακριτικές μέθοδοι, δίκες και καθημερινός εκφοβισμός των πολιτών συνέθεταν τον μηχανισμό τρομοκρατίας που επέβαλε η χούντα στη διάρκεια της επταετίας που διατηρήθηκε στην εξουσία. Οι πρακτικές βίας και αυταρχισμού αιτιολογούνταν με βάση το σαθρό επιχείρημα ότι η χώρα βρισκόταν σε κατάσταση εκτάκτου ανάγκης.

Σε μια εποχή κοσμοϊστορικών γεγονότων όπως το παγκόσμιο κίνημα εναντίον του Πολέμου του Βιετνάμ, η κουβανική επανάσταση, τα κινήματα ανεξαρτησίας στην Αφρική και τη Λατινική Αμερική, η σοβιετική εισβολή στην Τσεχοσλοβακία, παράλληλα με τους αγώνες της νεολαίας εναντίον κάθε είδους αυθαιρεσίας και της ανατροπής του κατεστημένου, η Ελλάδα υποχρεώθηκε σε εσωστρέφεια υπό ένα καθεστώς βίας, αποκομμένη από κάθε διαφορετική άποψη και ιδεολογία που δεν υπάκουε στο τρίπτυχο «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών». Η πνευματική και πολιτιστική ζωή στηριζόταν στην υπεράσπιση των διαχρονικών αξιών του ελληνορθόδοξου πολιτισμού, προωθώντας την περιβόητη συνέχεια από την αρχαιότητα έως τη σύγχρονη εποχή μέσω του Βυζαντίου, απέναντι σε φθοροποιούς πολιτιστικές τάσεις και επιρροές. Μάλιστα, η εμμονή αυτή στην προβολή της ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού επισφραγιζόταν με την οργάνωση μαζικών εορτασμών σε τακτά χρονικά διαστήματα, όπως οι εκδηλώσεις της Πολεμικής Αρετής των Ελλήνων στο Παναθηναϊκό Στάδιο. Διατηρώντας μια σταθερά αντιδραστική στάση, προέκριναν απαρέγκλιτα τον σεβασμό για την πατρίδα, τη θρησκεία και την οικογένεια, απορρίπτοντας καθετί νεωτεριστικό

και επιβάλλοντας έναν ακραίο συντηρητισμό σε κάθε μορφή κοινωνικοπολιτικής και πνευματικής δραστηριότητας.⁶⁷

Ως αναμενόταν, η δικτατορία έθεσε τον Τύπο και τον χώρο του πολιτισμού υπό έναν ασφυκτικό κλοιό ελέγχου και απαγορεύσεων – πέρα από τις διαρθρωτικές παρεμβάσεις και τις διώξεις αντιφρονούντων.⁶⁸ Δημιουργήθηκε κατάλογος απαγορευμένων βιβλίων, τα οποία αποσύρθηκαν από το εμπόριο, και επιβλήθηκε αμέσως η προληπτική λογοκρισία για οτιδήποτε επρόκειτο να δημοσιευθεί. Απαγορευόταν κάθε αναφορά σε στρατιωτικά καθεστώτα, τον φασισμό και τους Ναζί, επαναστάσεις, ανατρεπτικές ή κομμουνιστικές ιδέες ή την άσκηση κριτικής στις Ηνωμένες Πολιτείες, την Εκκλησία και φυσικά την κυβέρνηση. Με εγκύκλιο που στάλθηκε στους θιασάρχες θεσπιζόταν η προληπτική λογοκρισία και αναλάμβανε έργο η Επιτροπή Ελέγχου θεατρικών έργων. Κάθε θεατρικός επιχειρηματίας ήταν υποχρεωμένος να καταθέτει το κείμενο της παράστασης στην Επιτροπή Ελέγχου, ενώ αναφέρονταν αναλυτικά οι απαγορεύσεις που ίσχυαν για τα θεατρικά έργα. Πέρα από τις απαραίτητες περικοπές, ακολουθούσε έλεγχος κατά τη διάρκεια ολόκληρης της προετοιμασίας της παράστασης ή και κατά τη μετέπειτα παρουσίαση στο κοινό.⁶⁹ Εφόσον δεν γίνονταν σεβαστές οι υποδείξεις της Επιτροπής, ήταν δυνατό να επιβληθεί κλείσιμο του θεάτρου και απαγόρευση της συνέχισης των παραστάσεων.⁷⁰

Κατά το πρώτο διάστημα του καθεστώτος, ο πνευματικός κόσμος αντέδρασε με αμηχανία και επέλεξε τη σιωπή, αντιδρώντας στην πνευματική οπισθοδρόμηση που επέβαλε το απολυταρχικό καθεστώς και την έλλειψη ελευθερίας έκφρασης. Εντούτοις, μετά από σχεδόν δύο χρόνια, άρχισε να γίνεται φανερό ότι μια τέτοια στάση έχανε τη βαρύτητά της καθώς άφηνε το περιθώριο για την επικράτηση της καθεστωτικής προπαγάνδας χωρίς την παραμικρή άσκηση κριτικής και επηρέαζε αρνητικά την

⁶⁷ Για το ελληνικό θέατρο κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, βλ. και Gonda van Steen, *State of Emergency: Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2015 και Κωνσταντίνα Γεωργακάκη, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία: Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)*, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2015 (παρότι πιο εξειδικευμένο, το βιβλίο της Κ. Γεωργακάκη περιέχει μια σύντομη επισκόπηση του θεάτρου της εποχής καθώς και πληροφορίες για τις λογοκριτικές μεθόδους).

⁶⁸ Οι πρώτες παρεμβάσεις των συνταγματαρχών στο θέατρο σχετίζονταν με την επιβολή της λογοκρισίας, τη διάλυση του Σ.Ε.Η, την αλλαγή προσώπων στη διοίκηση των κρατικών θεάτρων και τη δημιουργία, το 1970, του Οργανισμού Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος (Ο.Κ.Θ.Ε.) με πρόεδρο τον στρατηγό Β. Παζινό (Γεωργακάκη, σ.23).

⁶⁹ Το 1971, ο θίασος Νέα Πορεία δεν έλαβε άδεια για να πραγματοποιήσει περιοδεία του έργου *Οι 300 της Πηνελόπης*, παρόλο που είχε ήδη παρουσιαστεί στην Αθήνα («Νέα Πορεία: όχι, στο λάθος της αδράνειας», *Θεατρικά*, 4 (1972), σ.6-10).

⁷⁰ Για συγκεκριμένα παραδείγματα λογοκρισίας που υπέστησαν διάφορα επιθεωρησιακά κείμενα κατά την επταετία, βλ. Γεωργακάκη, σ.39-49.

καλλιτεχνική ανάπτυξη. Εκμεταλλευόμενη την κατάργηση της προληπτικής λογοκρισίας το 1969, στο πλαίσιο της «ελεγχόμενης φιλελευθεροποίησης» που εξήγγειλε το αυταρχικό καθεστώς, ώστε να κατευναστεί η κριτική από το εξωτερικό και να ισχυροποιηθούν τα ερείσματα στις λαϊκές τάξεις, μία ομάδα συγγραφέων προχώρησε στην έκδοση μιας συλλογής πεζών, ποιημάτων και δοκιμίων με φανερά αντιδικτατορικό χαρακτήρα. Τα *Δεκαοχτώ Κείμενα* (Κέδρος, Ιούλιος 1970) εκφράζουν δημόσια τη διαμαρτυρία των διανοούμενων απέναντι στη δικτατορία και σηματοδοτούν τη διάθεση συσπείρωσης και συλλογικής αντίδρασης των δημοκρατικών πολιτών απέναντι στο καθεστώς ανελευθερίας.⁷¹ Η επακόλουθη εντυπωσιακή εκδοτική παραγωγή έπαιξε μείζονα ρόλο στην ενίσχυση της αντικαθεστωτικής συνείδησης – έως τα τέλη του 1971 ιδρύθηκαν 150 νέοι εκδοτικοί οίκοι και τυπώθηκαν 2.000 νέα βιβλία με σαφές πολιτικό περιεχόμενο.⁷² Θα πρέπει, ωστόσο, να προσθέσουμε ότι στη θέση της προληπτικής λογοκρισίας θεσπίστηκε ο νόμος περί Τύπου με απολύτως ξεκάθαρες διατάξεις, ώστε επέβαλε ουσιαστικά την αυτολογοκρισία. Το καθεστώς μπορούσε ανά πάσα στιγμή, επικαλούμενο τον ασαφή σχετικό νόμο, να συνεχίσει να εκφοβίζει, να επιβάλλει πρόστιμα και να διώκει εκδότες, συγγραφείς και καλλιτέχνες.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960, το ελληνικό θέατρο έχει επινοήσει τρόπους διαφυγής από τις απαγορεύσεις και τις προσπάθειες για παρεμπόδιση της λειτουργίας του και αποτελεί ένα συνασπισμένο μέτωπο αντίστασης απέναντι στο δικτατορικό καθεστώς. Η διεύρυνση του κοινωνικού και πολιτικού ρόλου του θεάτρου εκφράζεται ρητά στις προθέσεις της πλειοψηφίας των νέων θεατρικών σχημάτων που εμφανίζονται την εποχή εκείνη,⁷³ συνεχίζοντας αφενός, τη δυναμική για πειραματισμό που είχε ξεκινήσει τα αμέσως προηγούμενα χρόνια και αφετέρου, αφομοιώνοντας την επίδραση που αφορά την ανατρεπτική διάθεση της νεολαίας απέναντι στο κατεστημένο που, έστω με δυσκολία, φθάνει από τον υπόλοιπο κόσμο.⁷⁴ Πέρα από την πολιτική εστίαση,

⁷¹ Ακολούθησαν ανάλογες πρωτοβουλίες στη συνέχεια: *Νέα Κείμενα* και *Νέα Κείμενα 2* (Κέδρος, 1971), καθώς και *Κατάθεση '73* και *Κατάθεση '74* από τις εκδόσεις Μπουκουμάνη (Gonda van Steen, σ.97-106). Βλέπε και Dimitris Asimakoulas, «Framing Brecht and the Greek Student Movement (1972-1973)», *Meta*, 54 (2009), σ. 233-247, [Ημερομηνία πρόσβασης 26/11/2016] από <https://www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n2/037678ar.html>

⁷² Κωστής Κορνέτης, «Οι δύο γενιές της Αντίστασης», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 13/11/2016, [Ημερομηνία πρόσβασης 26/11/2016] από <http://www.efsyn.gr/arthro/oi-dyo-genies-tis-antistasis>

⁷³ Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ.132-33 και 139-141.

⁷⁴ Ιωαννίδης, «Το ελληνικό θέατρο “της ρήξης”»: Οι πρώτες προσπάθειες του νεανικού θεάτρου και του πειραματικού δραματικού λόγου κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και της πρώτης Μεταπολίτευσης (1967-1981)», στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου*

ο εντυπωσιακός αριθμός των πρωτοποριακών νεανικών θιάσων της εποχής ανταποκρίνεται στα αιτήματα ριζικής ανανέωσης της θεατρικής πράξης, που έχουν ήδη διατυπωθεί στο εξωτερικό κατά τη δεκαετία του 1960. Η γνωριμία του ελληνικού θεάτρου με καλλιτέχνες της διεθνούς πρωτοπορίας, όπως ο θιάσος Λίβινγκ Θιάτερ της Τζούντιθ Μαλίνα και του Τζούλιαν Μπεκ, ο Γκροτόφσκι, ο θιάσος Λα Μάμα, ο Πήτερ Μπουκ, και ο Ρόμπερτ Γουίλσον, αναπόφευκτα θέτει νέα δεδομένα όσον αφορά την έννοια της πρωτοπορίας. Οι αλλαγές αφορούν τον ίδιο το ρόλο του καλλιτέχνη στο πλαίσιο της κοινωνίας, τη μετατόπιση της εστίασης στην παράσταση αντί για το θεατρικό έργο και τη συνακόλουθη μεταβολή της καθιερωμένης θεατρικής ιεραρχίας, καθώς και την επιδίωξη για νέους τρόπους ουσιαστικότερης επικοινωνίας με το κοινό.⁷⁵ Σε αυτό το πλαίσιο που ορίζουν οι ιδιαίτερες πολιτικές και καλλιτεχνικές αξιώσεις της εποχής, το ελληνικό θέατρο γνωρίζει μια άνευ προηγουμένου ανάπτυξη της νεανικής θεατρικής δράσης: το Ανοιχτό Θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη, το Ελεύθερο Θέατρο, το Ζωντανό Θέατρο, το Θεατρικό Εργαστήριο Δ. Κωνσταντινίδη, το Θέατρο Έρευνας Δ. Ποταμίτη, ο Θιάσος '70, ο Θιάσος Νέων Καλλιτεχνών, η Νέα Πορεία, το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, η Πειραματική Σκηνή Ντίνου Κουμπάτη, το Θέατρο Στοά της Λήδας Πρωτοψάλτη και του Θανάση Παπαγεωργίου εντάσσονται στον μακρύ κατάλογο των νεανικών θιάσων που δραστηριοποιούνται στα τέλη της δεκαετίας του 1960, αποτελώντας, παρόλες τις διαφορές, το πρωτοποριακό σκέλος του ελληνικού θεάτρου που αντιτάσσεται στο κατεστημένο και επιδιώκει την εκ βάθρων αναθεώρηση της θεατρικής πρακτικής.⁷⁶

Σε αυτό το άκρως ζωντανό και δυναμικό θεατρικό πεδίο θα συναντήσουμε και πάλι το θέατρο-ντοκουμέντο, που κατά την περίοδο της δικτατορίας θα δώσει και τους πρώτους «εγχώριους» καρπούς. Σε όλο αυτό το χρονικό διάστημα, ο ελληνικός Τύπος συνεχίζει να παρακολουθεί με αμείωτο ενδιαφέρον κάθε νέο θεατρικό έργο που παρουσιάζεται σε κάποια σκηνή στο εξωτερικό⁷⁷ ή να φιλοξενεί συνεντεύξεις των

Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014), τ. Δ', Αθήνα 2015, σ.172.

⁷⁵ Ιωαννίδης, «Η έννοια της Πρωτοπορίας στη διάρκεια της Δικτατορίας», στο Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα 2014, σ.253-54.

⁷⁶ Το ίδιο, σ.258.

⁷⁷ Βρετανός δημοσιογράφος επισκέπτεται το Λένινγκραντ και γράφει για την «εισβολή και στη Ρωσία της τεχνοτροπίας “θέατρο-ντοκουμέντο”, που εκαλλιέργησαν στη Δύση κυρίως οι Γερμανοί δραματουργοί» («Μετά τον Χόχουτ: Το “θέατρο-ντοκουμέντο” εισάγεται και στη σοβιετική σκηνή», *Τα Νέα*, 11/9/1969, σ.2). Ανταπόκριση από το Ντίσελντορφ όπου παρουσιάζεται το νέο έργο του Βάις για τον Τρότσκι (Claudio Pozzoli, «Ο Τρότσκι στην εξορία»: Το νέο έργο του Πέτερ Βάις και τα ερωτήματα που θέτει», *Το Βήμα*, 24/2/1970, σ.4). Ο Ρ. Χόχουτ διατηρεί μια σταθερή θέση στις στήλες

συγγραφέων⁷⁸, παράλληλα με τις έντονες συζητήσεις που προκαλεί η εμφάνιση αυτού του καινούργιου θεατρικού είδους⁷⁹. Ως επιστέγασμα, το περιοδικό *Θέατρο*, σταθερά προσηλωμένο στην παιδευτική αποστολή του, δημοσιεύει ένα πολυσέλιδο αφιέρωμα με πλούσιο φωτογραφικό υλικό. Το αφιέρωμα ξεκινά με το «μανιφέστο» του θεάτρου-ντοκουμέντο που τιτλοφορείται «Θέατρο ντοκουμέντο: Δεκατέσσερις θεμελιακές θέσεις για την αποκάλυψη της αλήθειας» του Π. Βάις, ο οποίος παρουσιάζεται από το περιοδικό ως «ένας από τους πιο μεγάλους σύγχρονους-μεταμπρεχτικούς δραματουργούς με ξεκάθαρα προοδευτική-επαναστατική κοινωνικοπολιτική τοποθέτηση». Η δημοσίευση αυτή συνοδεύεται από ιδιόχειρη αφιέρωση του συγγραφέα, ειδικά για τους αναγνώστες του περιοδικού.⁸⁰ Ακολουθεί ένα άρθρο της θεατρολόγου Λ. Μαράκα, όπου αποτυπώνονται τα χαρακτηριστικά του θεατρικού είδους και παρατίθενται τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα, ενώ παράλληλα επιχειρείται μια πρώτη αξιολόγηση με φόντο τη διαμάχη που συνοδεύει το θέατρο-ντοκουμέντο που καλείται να συνδυάσει την ιστορική αντικειμενικότητα με την αισθητική αξία.⁸¹ Από αυτό το αφιέρωμα δεν θα μπορούσε, βεβαίως, να απουσιάζει ο Ερ. Πισκάτορ. Περιλαμβάνονται δύο κείμενά του για τον *Αντιπρόσωπο* του Ρ. Χόχουτ και την *Ανάκριση* του Π. Βάις, όπου υπερασπίζεται τη σημασία του νέου αυτού πολιτικού

των αθηναϊκών εφημερίδων με ανταποκρίσεις για τις παραστάσεις των νέων έργων του σε διάφορες πόλεις της Γερμανίας («Οι “Γκουερίλλας” του Χόχουτ δεν άρεσαν στους Βιεννέζους: Το κοινό της πρεμιέρας αποδοκίμασε το έργο», *Τα Νέα*, 29/12/1970, σ.2, «Αρκετή πλήξη και μερικά σφυρίγματα για τους “Αντάρτες”: Το νέο έργο του Ρολφ Χόχουτ παρουσιάστηκε στην Στουτγκάρδη», *Το Βήμα*, 19/5/1970, σ.4). Σε συνέντευξή του, ο Πατρίς Σερό μιλάει μεταξύ άλλων για το έργο του Ντορστ *Τόλλερ* που σκηνοθέτησε στο Παρίσι («Πατρίς Σερό, ένας σκηνοθέτης για τον οποίο μιλά όλη η Ευρώπη: Ανέβασε το έργο του Ντορστ “Τόλλερ” με το Λαϊκό Θέατρο», *Τα Νέα*, 25/1/1973, σ.2).

⁷⁸ «“Βιετνάμ-Η.Π.Α.”: Νέο έργο του Βάις: Θ’ ακούεται η φωνή του Τσώρτσιλ και μουσική της Άπω Ανατολής», *Τα Νέα*, 13/9/1967, σ.2, Πόντιος, «Θέατρο και σύγχρονη ιστορία: Οι “Στρατιώτες” του Ρολφ Χόχουτ: Μια συζήτηση με τον συγγραφέα και τον σκηνοθέτη του έργου», *Το Βήμα της Κυριακής*, 31/3/1968, σ.8, «Ρολφ Χόχουτ: Έχω αποδείξεις για όσα λέω στους “Στρατιώτες”: Ο γερμανός δραματουργός περνά τώρα στην αντεπίθεση» *Τα Νέα*, 9/1/1969, σ.2 και «Η ελευθερία στην τέχνη: Μια συνομιλία με τον Πέτερ Βάις», *Το Βήμα*, 1/3/1970, σ.1-2.

⁷⁹ Ο Π. Πόντιος προχωρά σε μια «πρώτη γενική κρίση» του έργου του Βάις, αλλά και του θεάτρου-ντοκουμέντο με αφορμή την έκδοση των *Απάντων* του γερμανού συγγραφέα. Γράφει χαρακτηριστικά «χάνεται ή εκφυλίζεται η κύρια αποστολή του θεάτρου, να συγκλονίσει τον άνθρωπο με την διοχεύευσή του ανθρωπίνου πάθους. Συμπερασματικά: Όταν το Θέατρο και η Ιστοριογραφία ανταλλάσσουν τους ρόλους και τους νόμους τους μπερδεύονται οι θεατές και οι αναγνώστες και γίνονται σκεπτικοί, δύσπιστοι, αδιάφοροι. Την μεγάλη ζημιά την υφίσταται στις περιπτώσεις αυτές το ίδιο το Θέατρο, η ίδια η Ιστοριογραφία», αντιπαραβάλλοντας μάλιστα τη δραματουργία των Μπρεχτ και Γκρας, όπου «Η “μέθεξις” είναι εξασφαλισμένη» (Πόντιος, «Δεν συγκινεί το “θέατρο ντοκουμέντο”;: Μπρεχτ, Χόχουτ, Γκρας, Βάις», *Το Βήμα*, 13/9/1970, σ.4). Άλλο άρθρο αναφέρεται στα νέα έργα που ανεβαίνουν στη γερμανική σκηνή, τα οποία στην πλειοψηφία τους ανήκουν στο πολιτικό θέατρο και προκαλούν «οξυτάτες συζητήσεις και αντεγκλήσεις» πριν ακόμα πραγματοποιηθεί η πρεμιέρα τους. Μεταξύ αυτών, αναφέρονται έργα των Χόχουτ και Βάις («Το πολιτικό θέατρο ανθίζει στη Γερμανία: Αντεγκλήσεις και θόρυβος για τα νέα θεατρικά έργα», *Τα Νέα*, 11/8/1970, σ.2).

⁸⁰ Weiss, ό.π.

⁸¹ Μαράκα, «Θέατρο ιστορικής αλήθειας: Δραματουργία του ντοκουμέντου», ό.π., σ. 65-72.

θεάτρου, αναφέροντας χαρακτηριστικά σε ένα σημείο «Εξαιτίας αυτού του έργου [Ο αντιπρόσωπος] αξίζει να κάνεις θέατρο. Μ' αυτό το έργο αποχτά το θέατρο ξανά μια αποστολή, αποχτά αξία και γίνεται αναγκαίο»,⁸² ενώ ακολουθεί ένα κείμενο του Χ. Κίπχαρντ, όπου εκθέτει τις απόψεις του για το θέατρο που υπηρετεί.⁸³ Υπό μία έννοια, το αναλυτικό αυτό αφιέρωμα «επισφραγίζει» την ολοκλήρωση της διαδικασίας γνωριμίας του ελληνικού κοινού με το θεατρικό είδος.

Εξίσου σημαντική υπήρξε η εκδοτική δραστηριότητα που αφορά θεατρικά έργα ξένων εκπροσώπων του θεάτρου-ντοκουμέντο μετά την άρση της προληπτικής λογοκρισίας. Το 1970 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Κείμενα *Η ανάκριση* του Βάις, σε μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη, καθώς και η μελέτη του *Σημειώσεις για την πολιτιστική ζωή στο Βιετνάμ* σε μετάφραση Σ. Καμπουρίδη (εκδόσεις Νέοι Στόχοι). Ένα χρόνο αργότερα, ακολουθεί η έκδοση ενός ακόμα έργου του Βάις (*Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας*, μτφρ. Θ.Δ. Φραγκόπουλος, εκδόσεις Ερμείας), ενώ στο περιοδικό *δημιουργίες* δημοσιεύεται ο *Φάκελος Οπενχάιμερ* του Κίπχαρντ, με τον χαρακτηριστικό υπότιτλο «θεατρικό ντοκουμέντο», σε μετάφραση του Θ. Δ. Φραγκόπουλου.⁸⁴ Η αδιάλειπτη ενημέρωση από τον περιοδικό και ημερήσιο Τύπο παράλληλα με τις εκδόσεις⁸⁵ που αρχίζουν να πραγματοποιούνται, αλλά και οι εκδηλώσεις που διοργανώνονται από το Ινστιτούτο Γκαίτε στην Αθήνα –μάλιστα το 1970 επισκέπτεται τη χώρα ο συγγραφέας Τάνκερντ Ντορστ⁸⁶– συμβάλλουν στην εξοικείωση όχι μόνο

⁸² Erwin Piscator, «Επικό πολιτικό θέατρο: Ντοκουμέντο και τέχνη ενωμένα αδιάσπαστα στο έργο του Χόχουτ», ό.π., σ.73-75 και του ιδίου, «Η αλήθεια των γεγονότων, ο θεατής βγάζει απόφαση: Ο Πισκάτορ υπερασπίζεται την “Ανάκριση” του Βάις», ό.π., σ.76-77. Στη συνέχεια δημοσιεύεται μια διάλεξη του Γκίντερ Ρίλε, ενός γερμανού θεατρικού κριτικού, ο οποίος πραγματοποιεί ανασκόπηση του γερμανικού θεάτρου κατά την πενταετία 1960-65, με ειδική μνεία στο θέατρο-ντοκουμέντο (Günther Rühle, «Δραματουργία της ενοχής: Ξεπέρασμα του ναζιστικού παρελθόντος», ό.π., σ.78-84).

⁸³ Heinar Kipphardt, «Η ιστορική πραγματικότητα δε χωράει πια στο ατομικό δράμα», ό.π., σ. 85-86. Το αφιέρωμα ολοκληρώνεται με το σημείωμα του Λουίτζι Νόνο που αναφέρεται στη μουσική που συνέθεσε για την παράσταση της *Ανάκρισης* (Luigi Nono, «Μουσική συνειδητοποίησης: Ούτε θεατρική, ούτε διαμαρτυρία», ό.π., σ.87).

⁸⁴ Χάιναρ Κίπχαρντ, «Φάκελος Οπενχάιμερ: θεατρικό ντοκουμέντο», *δημιουργίες*, 10 (1971), σ. 71-108.

⁸⁵ Βεβαίως, οι κυκλοφορίες ξένων έργων που ανήκουν στο θέατρο-ντοκουμέντο συνεχίζονται και τα επόμενα χρόνια παράλληλα με την ανάπτυξη μιας εγχώριας εκδοχής, όπως θα δούμε παρακάτω. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις εξής: από τις εκδόσεις Δωδώνη κυκλοφορούν *Οι στρατιώτες* του Ρ. Χόχουτ σε μετάφραση Πίτσας Μουρνάζου (1974), τα έργα του Π. Βάις, *Ο Τρότσκι εξόριστος* σε μετάφραση Μαρί-Πωλ Παπάρτα και *Η δολοφονία του Μαρά*, σε μετάφραση Μ. Πλωρίτη (1977). Επίσης, *Η Χιλή θα νικήσει* του Χουάν Φοντόν, «το γνωστό από τις παραστάσεις στην Αθήνα θεατρικό έργο», κυκλοφορεί σε μετάφραση Ελπίδας Μπραουδάκη («Πλούσια η εφετινή παραγωγή βιβλίου: Δεσπόζουν βέβαια τα πολιτικά», *Το Βήμα της Κυριακής*, 31/8/1975, σ.4). Το 1977, οι εκδόσεις Κάλβος παρουσιάζουν το έργο του Τ. Ντορστ, *Τόλερ*, σε μετάφραση Δημοσθένη Κούρτοβικ.

⁸⁶ Προσκεκλημένος του Ινστιτούτου Γκαίτε, ο Ντορστ επισκέπτεται την Αθήνα και σε εκδήλωση που πραγματοποιείται τον Δεκέμβριο του 1970 διαβάσει και σχολιάζει το έργο του *Τόλλερ* («Γερμανός συγγραφέας στην Αθήνα», *Το Βήμα*, 21/11/1970, σ.4). Έχει προηγηθεί μια διάλεξη του καθηγητή του Πανεπιστημίου του Δυτικού Βερολίνου, Ε. Λαίμμερτ σχετικά με τον Π. Βάις («Μια ενδιαφέρουσα

του θεατρόφιλου κοινού, αλλά και των ίδιων των καλλιτεχνών με το νέο αυτό θεατρικό είδος, που απαντά στο επίκαιρο αίτημα για πολιτικοποίηση και ανανέωση της ελληνικής θεατρικής σκηνής.

Και τα πρώτα δείγματα αφομοίωσης της επιρροής του πολιτικού αυτού θεάτρου δεν πρόκειται να αργήσουν. Μία από τις σημαντικότερες εκπροσώπους του εγχώριου πρωτοποριακού θεάτρου, η Μαριέττα Ριάλδη θα παραμείνει σταθερά προσηλωμένη στην ανανέωση της θεατρικής τέχνης και στον κοινωνικοπολιτικό ρόλο του θεάτρου και, διόλου τυχαία, θα γίνει η πρώτη σκηνοθέτης που θα υιοθετήσει την τεχνική του θεάτρου-ντοκουμέντο στη σκηνική εργασία της. Με το Πειραματικό Θέατρο που αποκτά μόνιμη στέγη στην οδό Ακαδημίας, η Μ. Ριάλδη ενδιαφέρεται τόσο για την ανάδειξη νέων ελλήνων συγγραφέων όσο και για τη διερεύνηση των νέων εκφραστικών τάσεων του σύγχρονου θεάτρου. Εκπεφρασμένος στόχος της είναι ο «πειραματισμός στη σκηνοθεσία, με αντικειμενικό σκοπό να επιτευχθή μια αμεσώτερη επικοινωνία του κοινού με την σκηνή».⁸⁷ Υπό αυτό το πρίσμα, πειραματίζεται και με τη θεατρική γραφή, προχωρώντας πέρα από την παραδοσιακή θεατρική φόρμα, ήδη με το πρώτο της έργο, τον *Γυρισμό*.⁸⁸ Ταυτόχρονα, όμως, θεωρεί ότι το θέατρο δεν μπορεί να επιμένει στον ψυχαγωγικό του ρόλο, αδιαφορώντας για την πραγματικότητα. Ενημερωμένη για την απήχηση του θεάτρου-ντοκουμέντο την εποχή εκείνη, υπογραμμίζει ότι: «το Θέατρο πρέπει να γίνη τόσο εύχρηστο όπως η εφημερίδα και να υποβάλει κάτι το σημαντικό και όχι απλή συγκίνηση».⁸⁹

διάλεξη στο “Γκαίτε”: Η ζωή και το έργο του Πέτερ Βάις», *Το Βήμα*, 24/5/1968, σ.2), ενώ θα ακολουθήσει τα επόμενα χρόνια, όταν πλέον το θέατρο-ντοκουμέντο έχει εδραιωθεί στην ελληνική θεατρική ζωή, μια σειρά διαλέξεων για το γερμανικό θέατρο, όπου ξεχωριστή θέση κατέχει το θέατρο-ντοκουμέντο (Βασίλης Πλάτανος, «Το σύγχρονο γερμανικό θέατρο: Μπέρτολτ Μπρεχτ και πολιτικό δράμα: Τα έργα των Ντορστ, Βάις, Μύντσερ και Χόχουτ», *Τα Νέα*, 14/2/1974, σ.2 και του ίδιου, «Το σύγχρονο γερμανικό θέατρο: Πισκάτορ, Μπρεχτ, Χόχουτ: Θέατρο, πολιτική και ηθική», *Τα Νέα*, 15/2/1974, σ.2).

⁸⁷ Γ. Κοντογιάννης, «Αρχίζει η χειμερινή εξόρμηση του “Πειραματικού θεάτρου”», *Το Βήμα*, 5/9/1969, σ.4.

⁸⁸ Η πρεμιέρα του έργου πραγματοποιείται στις 18/12/1968. Η ίδια σχολιάζει για τη συγγραφική της απόπειρα: «Δεν είναι ένα έργο με υπόθεση αλλά ένα μοντάζ με σκηνές που αντικατοπτρίζουν μια κεντρική ιδέα. [...] Επίσης, σε ορισμένες σκηνές θα προβάλλονται και σλάιτς» (Κ.Δ. Λιναρδάτος, «Θεατρικές προσπάθειες: Τετάρτη αρχίζει το Πειραματικό: “Γυρισμός” της Ριάλδη», *Τα Νέα*, 13/12/1968, σ.2). Και ο κριτικός Β. Βαρίκας επιβεβαιώνει τη διαφορετική δραματουργική φόρμα που εισαγάγει η Ριάλδη: «Σαν σκηνική μορφή ο “Γυρισμός” απομακρύνεται αισθητά από τη συνήθη θεατρική γραφή. Αποσπασματικές εικόνες, ελλειπτικές σκηνές “λυρικά” διαλείμματα “ανεξάρτητοι” μονόλογοι κι αφηγηματικές παρεμβολές διαδέχονται η μια την άλλη, χωρίς καμιά “λογική” ή άλλη άμεσα αισθητή σύνδεση μεταξύ τους» (βλέπε σχετική κριτική στο Βαρίκας, *Κριτική θεάτρου: Επιλογή 1961-1971*, χ.ε., Αθήνα 1972, σ.307-10).

⁸⁹ Λιναρδάτος, « “Πειραματικό Θέατρο”: τόπο στο ελληνικό έργο: Να μην περιφρονούμε τους συγγραφείς μας, *Τα Νέα*, 9/10/1969, σ.2.

Έτσι, η συγγραφέας και σκηνοθέτης στρέφεται προς το νέο θεατρικό είδος που διαθέτει ξεκάθαρη πολιτική στόχευση και ταυτόχρονα της επιτρέπει να υλοποιήσει τις επιδιώξεις της για ανανέωση της σκηνικής πρακτικής, και παρουσιάζει *Τα Παιδιά* στις 21 Νοεμβρίου του 1969.⁹⁰ Ο Άλκης Θρύλος υποσημειώνει την «ιδιότυπη μορφή» του έργου, το οποίο αποτελείται από «μια σειρά στιγμιότυπα που διαδέχονται το ένα το άλλο φύρδην μίγδην, από πολλά εμβόλιμα χορευτικά, από ξέφρενη κίνηση, από σκηνές που, ενώ αποβλέπουν να αναπαραστήσουν επεισόδια της πρόσφατης Ιστορίας, δεν ακολουθούν καμιά χρονολογική σειρά [...] από ένα ελάχιστο λόγο τον οποίο απαγγέλουν κατ' εξαίρεση οι ηθοποιοί και τις πιο πολλές φορές μαγνητοφωνημένες ταινίες και βροντόχα μεγάφωνα». Εκφράζει τις αντιρρήσεις του για την επιφανειακή μεταχείριση του θέματος από τη συγγραφέα και σκηνοθέτιδα, χαρακτηρίζοντας το έργο ως «μανιφέστο» και σχολιάζοντας ότι ο πόλεμος αποτελεί ένα «μέγιστο πρόβλημα» που δεν λύνεται «με φωνασκίες, σλόγκαν, ρητορικότητες και κορόνες», σημειώνοντας παρόλ' αυτά, ότι η παράσταση είναι ανώτερη του έργου.⁹¹ Στην πιο κατατοπιστική κριτική του ο Β. Βαρίκας προχωρά σε κάποιες ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για την σκηνική εργασία της Ριάλδη. Καταρχάς, δεν αναφέρεται σε θεατρικό έργο αλλά σε «σκηνικό δημιούργημα»: μάλιστα, αναφέρει ότι είναι «ανύπαρκτο σαν κείμενο, σαν θεατρικός λόγος», αλλά εντυπωσιάζει «σαν σύνολο θεατρικής έκφρασης». Η «αισθητή διάσταση μεταξύ λόγου και θεάματος» τον οδηγεί να παρατηρήσει ότι η Ριάλδη «πρώτα συλλαμβάνει την εικόνα, την κίνηση, τον ρυθμό, την όλη σκηνική έκφραση και κατόπιν ‘παρεμβάλλει’ το λόγο για να ολοκληρώσει την εντύπωση, που φιλοδοξεί να υποβάλει» – εξού και το αρχικό του σχόλιο ότι η Ριάλδη, η οποία και γράφει και πρωταγωνιστεί, διακρίνεται κυρίως ως σκηνοθέτης.⁹² Μπορούμε με ασφάλεια να υποθέσουμε ότι *Τα παιδιά* αποτελούν ένα «καθαρά “παραστασιακό κείμενο”», που στηρίζει ένα σκηνικό θέαμα, ως μέρος μιας σύνθεσης που χρησιμοποιεί όλα τα σκηνικά μέσα για την ολοκλήρωσή της, όπως σχολιάζει ο Γρηγόρης Ιωαννίδης στο αναλυτικό σημείωμά του που προηγείται της έκδοσης ολόκληρου του κειμένου.⁹³

⁹⁰ «Στο δεύτερο μήνα μπαίνουν οι παραστάσεις των τριών ελληνικών μονοπράκτων... Τα έργα είναι Έκπληξη του Χ. Τσικληρόπουλου, Λύτρωση του Ντίνου Ταξιάρχη και Σχεδίες της Μαρίας Λαμπαδαρίδου», *Το Βήμα*, 18/11/1969, σ.4.

⁹¹ Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, τ. Β', 1970-1971: Παράρτημα με κριτικές Γρηγορίου Ξενόπουλου και Πέτρου Χάρη (1929- 1968)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981, σ.7-9.

⁹² Βαρίκας, «“Τα παιδιά”, *Τα Νέα*, 5/12/1969, σ.2.

⁹³ Ιωαννίδης, «“Τα παιδιά” της Μαριέττας Ριάλδη: Το πρώτο (:) “θέατρο-ντοκουμέντο” του ελληνικού θεάτρου», *Παράβασις*, 13/2 (2015), σ.563-92.

Παράλληλα, ο Βαρίκας διαβλέπει στην παράσταση την προσπάθεια της Ριάλδη να συμπορευτεί με «ανάλογες τάσεις, που κυριαρχούν ιδιαίτερα μεταξύ των νέων τα τελευταία χρόνια στο ξένο θέατρο “πρωτοπορίας”». Η μία τάση αφορά την εισαγωγή του πολιτικού θεάτρου, για το οποίο εκφράζει αμφιβολίες ως προς την αισθητική αξία και τη χρησιμότητα: «ούτε οι κραυγές διαμαρτυρίας και τα συνθήματα, γνωστά άλλωστε από το “παλαιό” προπαγανδιστικό θέατρο, ούτε η ωμή προβολή της “πραγματικότητας”, η “μαρτυρία” από σκηνής» επιδρούν σε μεγάλο βαθμό στον θεατή, όταν μάλιστα ο Τύπος και το «κινηματογραφικό και τηλεοπτικό «ντοκουμανταίρ» επιτελούν με πιο εντυπωσιακό τρόπο τον ίδιο στόχο. Σε αυτό το σημείο, φαίνεται να συμφωνεί με τον Θρύλο ότι αυτού του είδους το θέατρο προωθεί μια επιφανειακή αντιμετώπιση, όταν στόχος της τέχνης γενικότερα είναι η ανάλυση σε βάθος, να προχωρά «πέραν και κάτω από την επιφάνεια». Η δεύτερη τάση που εντοπίζει ο Βαρίκας αφορά την κατάργηση της ιεράρχησης και του διακριτού ρόλου των συντελεστών της παράστασης, ώστε να προβάλλεται «το αποτέλεσμα σαν καρπός ομαδικής, απρόσωπης καταβολής». Συνολικά, ο κριτικός, παρόλες τις ενστάσεις που διατυπώνει, αποτιμά θετικά το εγχείρημα της Ριάλδη και προσβλέπει στη συνέχιση του έργου του Πειραματικού Θεάτρου.⁹⁴ Κρίνοντας με αυστηρούς όρους, *Τα παιδιά* δεν είναι αντιπροσωπευτικό δείγμα του θεάτρου-ντοκουμέντο, λαμβάνοντας υπόψη το γερμανικό πρότυπο. Πρόκειται μάλλον για μια ανοιχτή δραματουργία, καθόλα νεωτερική την εποχή εκείνη, που χρησιμοποιεί διαφορετικές πηγές, αντλώντας στοιχεία από την περιρρέουσα πραγματικότητα ώστε να αναδείξει επί σκηνής τη σύγχρονη πολιτική κατάσταση.⁹⁵ Ωστόσο, δεν παύει να συνιστά μια ισχυρή ένδειξη της πρόσληψης του πρόσφατου θεατρικού είδους από το ελληνικό θέατρο και της αφομοίωσης του στην εγχώρια θεατρική πρακτική.

Υπό το ίδιο πρίσμα, θα πρέπει να ερμηνεύσουμε και το «βάπτισμα» ως θέατρο-ντοκουμέντο του θεατρικού έργου του Ιάκωβου Καμπανέλλη που παρουσιάζεται τον Οκτώβρη του 1970 στο Πειραματικό Θέατρο σε σκηνοθεσία του ίδιου⁹⁶. Σε συνέντευξή της η Ριάλδη αναφέρει χαρακτηριστικά ότι ο συγγραφέας επιθυμεί «ν’ ακολουθήση την εποχή, δίνοντας πρωτοποριακά έργα και γράφοντας θέατρο σε νέα μορφή» και πιο συγκεκριμένα ότι το έργο «είναι ένα ντοκουμέντο εμπνευσμένο από

⁹⁴ Βαρίκας, ο.π.

⁹⁵ Ιωαννίδης, «“Τα παιδιά” της Μαριέτας Ριάλδη», σ.568-69.

⁹⁶ «Ανοίγουν άλλα τρία χειμερινά θέατρα: Την άλλη Τετάρτη και το έργο Καμπανέλλη», *Τα Νέα*, 29/9/1970, σ.2.

έργο του Κάφκα. Επομένως, ο Καμπανέλλης θα δώσει φέτος θέατρο-ντοκουμέντο».⁹⁷ Ωστόσο, το θεατρικό έργο του Καμπανέλλη δεν διαθέτει κανένα από τα χαρακτηριστικά του είδους, οπότε δεν μπορούμε παρά να εικάσουμε ότι η όποια συσχέτιση βασίζεται στη δηλωμένη πολιτική στόχευση,⁹⁸ τις γνωστές προσωπικές εμπειρίες του συγγραφέα που αναδεικνύουν μια σύνδεση με πραγματικές καταστάσεις καθώς και στην καινούργια φόρμα που εισαγάγει.

Πιο συγκεκριμένα, *Η αποικία των τιμωρημένων*⁹⁹ αποτελεί μια διασκευή του ομώνυμου διηγήματος του Φραντς Κάφκα: η καφκική έμπνευσης μηχανή εκτέλεσης βρίσκεται στο επίκεντρο μιας ολόκληρης τουριστικής επιχείρησης που έχει μετατρέψει σε ατραξιόν την «τελετή» θανάτωσης ενόχων που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια θεατών, χωρίς κανείς να αναρωτιέται για το έγκλημά τους – ούτε καν οι ίδιοι οι μελλοθάνατοι. Ο Καμπανέλλης δανείζεται τον θεματικό άξονα και αντλεί από τα προσωπικά του βιώματα για να μιλήσει ουσιαστικά για «τον εθισμό στο τρομακτικό, τη σημερινή ωμότητα και την καθημερινοποίησή της». Χρησιμοποιώντας ως «ρεαλιστικό» υπόβαθρο τα γερμανικά στρατόπεδα συγκέντρωσης, ο συγγραφέας αναφέρεται στις πρακτικές της δικτατορίας των συνταγματαρχών και αναδεικνύει τη φρίκη που κρύβεται πίσω από την αδιάφορη ρουτίνα και επαναληπτικότητα της τελετουργικής εκτέλεσης. Πέρα από την πολιτική στόχευση, το εν λόγω θεατρικό έργο αποτελεί μια απόπειρα του συγγραφέα να ανανεώσει τη δραματουργία του, απομακρυνόμενος από τις γνωστές τεχνικές γραφής του: εδώ συναντούμε μια διαφορετική δομή του θεατρικού λόγου που ενσωματώνει και άλλα κείμενα, όπως η ορθόδοξη νεκρώσιμη ακολουθία, το *Άσμα Ασμάτων* και παιδικά τραγούδια,¹⁰⁰ και μια σκηνική εικόνα που μετατοπίζεται από το ελληνικό τοπίο και δεν περιέχει άμεσες αναφορές σε φαινόμενα της ελληνικής ζωής. Ο Β. Βαρίκας υπογραμμίζει ότι ο συγγραφέας οδηγεί τα πρόσωπα και τις καταστάσεις που περιγράφει «ως την υπερβολή

⁹⁷ Λιναρδάτος, «Η Ριάλδη θέλει να παίξει μέσα στον Άγιο Διονύσιο: Θα οργανώσει παραστάσεις σε εργοστάσια», *Τα Νέα*, 26/6/1970, σ.2.

⁹⁸ «Το έργο του Κάφκα είναι η βάση. Για μένα, έργα όπως αυτά του Κάφκα ή του Ντοστογιέφσκυ ή του Μπαλζάκ, δεν είναι απλή φιλολογία, αλλά επεισόδια της παγκόσμιας ιστορίας. Το υλικό από τον Κάφκα το παίρνω σαν ντοκουμέντο [...] Και το καινούργιο μου έργο είναι πολιτικό» (Γ. Κοντογιάννης, «Ι. Καμπανέλλης: Επάνοδος στο θεατρικό προσκήνιο», *Το Βήμα*, 27/6/1970, σ.4).

⁹⁹ Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Η αποικία των τιμωρημένων (Από το ομώνυμο διήγημα του Φραντς Κάφκα), Αυτός και το πανταλόνι του (Μονόπρακτο)*, εκδόσεις αβγ, Αθήνα 1970. Το θεατρικό έργο δημοσιεύεται στη σειρά των Απάντων του συγγραφέα που εκδίδει ο Κέδρος (τόμος θ', 2014).

¹⁰⁰ «Βασίζεται στο ομώνυμο έργο του Κάφκα που χρησιμεύει στον συγγραφέα σαν αφετηρία για να προεκταθεί σε πραγματικές καταστάσεις. [...] με την “Αποικία των τιμωρημένων” δίνει νέα μορφή στην δομή του θεατρικού λόγου και στην σκηνική ανάπτυξη του θέματος» («“Αποικία των τιμωρημένων” στο Πειραματικό», *Τα Νέα*, 2/6/1970, σ.2).

του γκροτέσκο. Πλησιάζοντας έτσι το “παράλογο” του σύγχρονου θεάτρου».¹⁰¹ Σε αυτό θα πρέπει να διαγνώσουμε όχι μόνο ένα τέχνασμα για αποφυγή μια πιθανής λογοκριτικής επέμβασης, αλλά και μια διάθεση πειραματισμού του συγγραφέα.¹⁰² Συνοψίζοντας, είναι σαφές ότι η νέα δραματουργική απόπειρα του Ιάκωβου Καμπανέλλη δεν συμπεριλαμβάνεται στο σώμα των εγχώριων δραματικών έργων που εμπνέονται από το θέατρο-ντοκουμέντο, εντούτοις δείχνει ότι το ελληνικό θέατρο της εποχής βρίσκει τεράστιο ενδιαφέρον και έρεισμα στο νέο είδος πολιτικού θεάτρου, ακόμα κι αν δεν έχει αποσαφηνίσει επαρκώς τα ιδιαίτερα γνωρίσματά του, καθώς η διαδικασία εξοικείωσης βρίσκεται σε εξέλιξη. Θα ακολουθήσουν σύντομα πιο «ορθόδοξες» εγχώριες απόπειρες.

Ο επόμενος σημαντικός σταθμός στη διαδικασία πρόσληψης του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο είναι η παράσταση του *Άσματος για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας* του Π. Βάις από το Θέατρο Στοά¹⁰³ το 1973. Εν μέσω της δικτατορίας, ο Θανάσης Παπαγεωργίου και η Ελένη Καρπέτα ιδρύουν τον θίασο Στοά που στεγάζεται στο ισόγειο μιας πολυκατοικίας στου Ζωγράφου. Με στόχο ένα θέατρο που ψυχαγωγεί αλλά ταυτόχρονα προσφέρει και «δικαίωση πνευματική», τολμούν την αποκέντρωση, τάσσονται ενάντια στη βεντετοκρατία και το εμπορικό κέρδος και στοχεύουν να παρουσιάζουν ποιοτικό ρεπερτόριο μέσω της συλλογικής καλλιτεχνικής προσφοράς.¹⁰⁴

Όσον αφορά την επιλογή του έργου που αφορά την πορτογαλική πολιτική στις αποικίες της στην Αγκόλα και τη Μοζαμβίκη, ο σκηνοθέτης Θανάσης Παπαγεωργίου αναφέρει ότι εντυπωσιάστηκε από αυτή την «ειρωνική καταγραφή της πορείας μιας διεφθαρμένης και φαύλης εξουσίας που διαλύεται από την επανάσταση του λαού», με τις σαφείς προεκτάσεις του στην ελληνική πολιτική κατάσταση να οδηγούν στην απόφαση για το ανέβασμά του. Εξίσου σημαντικό ρόλο έπαιξε η πρόκληση που έθετε η ενασχόληση με ένα άγνωστο θεατρικό είδος: «αυτή η συλλογή ντοκουμέντων-

¹⁰¹ Βαρίκας, «Αποικία τιμωρημένων», *Τα Νέα*, 15/10/1970, σ.2.

¹⁰² Μαυρομούστακος, «Τα όρια της σκηνής και η μεθόριος της γραφής» στο Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο, τομ. Θ': Η γειτονιά των αγγέλων. Η αποικία των τιμωρημένων. Οι δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά*, Κέδρος, Αθήνα 2014, σ.22-23.

¹⁰³ Το Θέατρο Στοά (1971) αποτελεί τη συνέχεια του θιάσου Βήματα, που ιδρύθηκε από τους Θανάση Παπαγεωργίου, Λήδα Πρωτοψάλτη και Τάκη Καλόπουλο και λειτούργησε από το 1969 ως το 1970 στην Κοκκινιά.

¹⁰⁴ «Νέες θεατρικές ομάδες», ό.π., σ.177 και Γεωργακάκη, «Στη ΣΤΟΑ της δικτατορίας» στο Αθ. Μπλέσιος (επιμ.), *Πρακτικά Διημερίδας Το Θέατρο Στοά: 36 χρόνια προσφοράς. Η συμβολή του στην εξέλιξη του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Έκδοση Πανεπιστημίου Πελοποννήσου, Ναύπλιο 2011, σ.30-47.

ομιλιών, δημοσιευμάτων, διαταγών, διαφημίσεων, ανταποκρίσεων, κηρυγμάτων» απαιτούσε μία διαφορετική προσέγγιση «τόσο σε σκηνοθετικό όσο και σε ερμηνευτικό επίπεδο».¹⁰⁵ Ήταν αναμενόμενο το έργο του Βάις να μην γλιτώσει από την επέμβαση της χουντικής λογοκρισίας. Παρόλο που υπέστη περικοπές –η αρμόδια επιτροπή κρίσης θεατρικών έργων διέγραψε εξήντα στίχους του κειμένου–, ο γερμανός συγγραφέας του έδωσε την άδεια να παιχτεί.¹⁰⁶

Η πρώτη παράσταση πραγματοποιείται στις 27 Φεβρουαρίου 1973.¹⁰⁷ Ο Αλκ. Μαργαρίτης σημειώνει ότι ο Βάις συνθέτει ένα κολλάζ πραγματικών στοιχείων για να καταγγείλει την πορτογαλική αποικιοκρατική πολιτική. Σχολιάζει, εντούτοις, ότι «ένα σε τέτοιο σημείο στρατευμένο θέατρο δεν είναι δυνατόν να αποφύγει το κήρυγμα και τη ρητορεία. Είναι περισσότερο μια καταγγελία βάσει στοιχείων, μια διαμαρτυρία, μια επαναστατική προκήρυξη και πολύ λιγότερο θέατρο». Το ρητορικό ύφος θέτει ζητήματα απαγγελίας από τους ηθοποιούς, ενώ η εναλλαγή των ρόλων, η οποία δεν ήταν ευδιάκριτη, δημιουργεί σύγχυση – σχολιάζει ότι ίσως ήταν αναγκαία η φωτιστική υπογράμμιση. Άκρως ευσυνείδητη χαρακτηρίζει τη σκηνοθεσία του «πειράματος» από τον Θ. Παπαγεωργίου, και εκφράζεται θετικά για τον ζήλο των ηθοποιών, τη σκηνογραφία και τη μουσική της παράστασης.¹⁰⁸ Πιο θετική είναι η αποτίμηση της παράστασης από τον Μπάμπη Κλάρα. Ο κριτικός γράφει ότι ο θίασος μεταλλάσσει το θεατρικό έργο του Βάις, «μια ενημερωτική μαρτυρία και μια καταπελτική καταγγελία της αποικιοκρατίας», σε ζωντανό θέατρο, καθώς «αναταράσσει θεατρικά το κοινό, κινεί την αφύπνιση του ενδιαφέροντός του και αποσπά την ικανοποίησή του», χάρη στις «ευρηματικές σκηνικές αποδόσεις» που πετυχαίνει η σκηνοθεσία του Θ. Παπαγεωργίου και την ουσιαστική συμβολή των συνεργατών του που συνθέτουν «μια ζωντανή παράσταση συνόλου».¹⁰⁹ Και η Ειρήνη Καλκάνη επαινεί τη «λιτή και καλοδουλεμένη παράσταση» του έργου του Βάις, που αποτελεί έναν «ιδιότυπο συνδυασμό ποίησης και δοκουμέντου». Υπογραμμίζει κι εκείνη με τη σειρά της ότι

¹⁰⁵ Θανάσης Παπαγεωργίου, *40 χρόνια Θέατρο Στοά*, Θεατρική Εταιρία Στοά, Αθήνα 2011, σ.61.

¹⁰⁶ «Το “Σκιάχτρο” του Βάις στο θέατρο “Στοά”», *Το Βήμα*, 25/1/1973, σ.4. και «Η λογοκρισία περιέκοψε έργο του Πέτερ Βάις», *Τα Νέα*, 25/9/1972, σ.2. Το τελευταίο δημοσίευμα αναφέρει επίσης ότι η Στοά είχε εξασφαλίσει τα δικαιώματα για την παρουσίαση και της *Ανάκρισης*. Η ίδια είδηση έχει δημοσιευτεί και παλιότερα, αναφέροντας συγκεκριμένα ότι ο θίασος της Στοάς προγραμματίζε να παρουσιάσει την *Ανάκριση* κατά τη θεατρική περίοδο 1973-74 («Εργα Πέτερ Βάις από τον θίασο “Στοά”», *Τα Νέα*, 11/7/1972, σ.2).

¹⁰⁷ «Πέτερ Βάις “Σκιάχτρο” απόψε στη “Στοά”», *Τα Νέα*, 27/2/1973, σ.2.

¹⁰⁸ Αλκ. Μαργαρίτης, «Πέτερ Βάις “Το σκιάχτρο” στο θέατρο “Στοά”», *Τα Νέα*, 21/3/1973, σ.2.

¹⁰⁹ Μπάμπης Κλάρας, «Το σκιάχτρο» στο *30 χρόνια Θέατρο Στοά*, Θεατρική Εταιρία Στοά, Αθήνα 2001, σ. 48.

πρόκειται για μια εργασία συνόλου, «κι αυτό το σύνολο είχε μελετηθεί, είχε τον ρυθμό του, την ανάσα του, την δικαίωσή του».¹¹⁰ Τέλος, ο Κώστας Γεωργουσόπουλος χαρακτηρίζει ενσυνείδητη την προσπάθεια εκ μέρους του σκηνοθέτη, αλλά εκφράζει αντιρρήσεις για την κίνηση, τη μουσική και την υποκριτική. Ωστόσο, καταλήγοντας δηλώνει ότι «η προσφορά του [θιάσου] είναι ευπρόσδεκτη και η παράστασή του δεν αλλοιώνει τις προθέσεις του έργου»,¹¹¹ εφόσον ο βασικός σκοπός είναι να παρουσιάσει το συγκεκριμένο είδος θεάτρου στο ελληνικό κοινό. Συνολικά, οι έλληνες κριτικοί εκφράζονται θετικά για την παράσταση, η οποία πράγματι συγκαταλέγεται στις επιτυχίες του θιάσου.¹¹²

Οι κριτικές, όμως, πέρα από τις πληροφορίες που δίνουν για την παράσταση, αποτελούν μια άκρως σημαντική πηγή για την πρόσληψη του θεάτρου-ντοκουμέντο, όπως έχει διαμορφωθεί έως το 1973. Ενδεικτικό είναι καταρχάς ότι ο Π. Βάις έχει πλέον καταστεί γνωστός στο ελληνικό θέατρο για τα θεατρικά έργα του (σημαντική η συμβολή της επιτυχημένης παράστασης *Μαρά/Σαντ* από το Θέατρο Τέχνης, οι εκδόσεις που έχουν πραγματοποιηθεί και η ενημέρωση από τον Τύπο ή άλλες πηγές), τα οποία ανήκουν στο ιδιαίτερο θεατρικό είδος που δημιουργήθηκε την περασμένη δεκαετία στη Γερμανία και υπηρετήθηκε από τον ίδιο αλλά και άλλους συγγραφείς, όπως ο Χόχουτ και ο Κίπχαρντ· σχετικές πληροφορίες συναντούμε σε όλα τα κείμενα των κριτικών. Ένα άλλο χαρακτηριστικό στοιχείο είναι η σύνδεση του συγγραφέα με τον Μπρεχτ και το επικό θέατρο. Αφενός υπογραμμίζεται η επιρροή που έχει δεχτεί ο Βάις από τον Μπρεχτ και αφετέρου σημειώνεται ότι το έργο του αποτελεί προέκταση του επικού θεάτρου.¹¹³ Η ίδια άποψη εκφράζεται και από τον μεταφραστή του έργου, Θ. Δ. Φραγκόπουλο: «[τα έργα του Βάις] φωτίζουν το θέμα τους μέσα από μίαν οπτική γωνία που δίνει στο λεγόμενο επικό θέατρο μιαν εντελώς διαφορετική διάσταση απ' εκείνη

¹¹⁰ Ειρήνη Καλκάνη, «“Σκιάχτρο”: Τα πάθη ενός λαού ή πολιτική επιθεωρήσεως ποπ» στο *30 χρόνια Θέατρο Στοά*, ό.π., σ.49-50.

¹¹¹ Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο “Στοά”: Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτάνιας του Πέτερ Βάις», *Το Βήμα*, 16/3/1973, σ.4.

¹¹² Παρουσιάζεται σε επανάληψη την επόμενη θεατρική περίοδο (πρώτη παράσταση 21/9/1973) και ξανά το 1975 (πρώτη παράσταση 1/3/1975) [*30 χρόνια Θέατρο Στοά*, ό.π., σ. 32].

¹¹³ Η Καλκάνη γράφει ότι ο Βάις «ακολουθεί τρόπους Μπρεχτικών», ο Μαργαρίτης σημειώνει ότι ο Βάις ασχολήθηκε με το θέατρο «κάτω από την επίδραση του Μπρεχτ και του επικού θεάτρου», ενώ ο Κλάρας προχωρά ένα βήμα πιο πέρα γράφοντας συγκεκριμένα ότι «ο συγγραφέας ακολουθεί την ιστορηματική μέθοδο του Μπρεχτ. Με παραλλαγές όμως και επεκτάσεις» και τεκμηριώνοντας την άποψή του ως εξής: «Τα πρόσωπα είναι περισσότερο τυπικοί εκφραστές καταστάσεων και λιγώτερο προσωπικές υποστάσεις. Τα στοιχεία που τεκμηριώνουν την μαρτυρία και την καταγγελία πληθαίνουν και παίρνουν τον χαρακτήρα ειδησεογραφικών αποκαλύψεων. Και οι ατομικές υπάρξεις συσσωματώνονται σε ανθρώπινες κατηγορίες».

που μας είχε συνηθίσει το είδος αυτό»¹¹⁴. Φαίνεται, λοιπόν, ότι η πεποίθηση αυτή ήταν αρκετά εκτεταμένη, καθώς ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, στην κριτική του για την παράσταση του θιάσου Στοά, υπογραμμίζει με έμφαση την απόσταση που χωρίζει το θέατρο-ντοκουμέντο από το επικό θέατρο και θεωρεί απολύτως λανθασμένη την αναγωγή του θεατρικού είδους στην μπρεχτική παράδοση, καταλήγοντας ορθώς στη δήλωση ότι «αν θέλουμε να βρούμε οπωσδήποτε πρόγονο θα πρέπει να ανατρέξουμε στο “Προλεταριακό θέατρο” του Πισκάτορ».¹¹⁵ Για να κατανοήσουμε αυτή τη συσχέτιση, μάλλον θα πρέπει να πραγματοποιήσουμε μια μικρή παρέκβαση στην παρουσία του Μπρεχτ στο νεοελληνικό θέατρο.

Το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει για πρώτη φορά έργο του Μπρεχτ στην ελληνική σκηνή το 1957. Πρόκειται για τον *Κύκλο με την κιμωλία*: την επόμενη χρονιά θα ακολουθήσει *Ο καλός άνθρωπος του Σετσουάν*, και πάλι σε σκηνοθεσία Κουν. Εντούτοις, η παρουσία του Μπρεχτ θα εδραιωθεί, λαμβάνοντας μάλιστα εντυπωσιακές διαστάσεις, μόνο μετά την επιβολή του στρατιωτικού πραξικοπήματος το 1967. Πέρα από τον σημαντικό αριθμό των σκηνικών παρουσιάσεων των θεατρικών του έργων¹¹⁶, αυξάνεται κατακόρυφα και η μετάφραση, έκδοση ή δημοσίευση των έργων του, των ποιημάτων του καθώς και μελετών που αφορούν συνολικά το έργο και την προσωπικότητά του.¹¹⁷ Μέσα στο καθεστώς ανελευθερίας, οι έλληνες καλλιτέχνες και

¹¹⁴ Από το πρόγραμμα της παράστασης (Πέτερ Βάις, Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας, Θέατρο Στοά, Χειμερινή περίοδος 1972-73.)

¹¹⁵ Ο Γεωργουσόπουλος εκφράζει επίσης σοβαρές ενστάσεις για την καλλιτεχνική αξία του είδους, καθώς δεν προσφέρει ψυχαγωγία, δεν διαθέτει θεατρικότητα και στοχεύει απλώς στην καταγγελία: ««Το “άσμα” είναι η δεύτερη απόπειρά του να συνδυάσει το λεγόμενο θέατρο-Ντοκουμέντο με το θέατρο-Διαμαρτυρία. [...] Το θέατρο-διαμαρτυρία δεν ψυχαγωγεί. Φοβόμαστε εξ άλλου πως δεν είναι καν θέατρο. Ο όρος υπάρχει εδώ για να δηλώνει τον τόπο. Όπου εκτίθενται τα ντοκουμέντα που γίνονται αντικείμενα καταγγελίας. Κάποια υποτυπώδης θεατρική δομή δεν είναι παρά το εξωτερικό δάνειο. Τα ντοκουμέντα μοιράζονται σε φωνές και η διαλογική μορφή δεν έχει ούτε δραματικό ούτε αφηγηματικό χαρακτήρα. Ο συγγραφέας δεν στέκεται απέναντι από τα γεγονότα, όπως στο κλασικό θέατρο, ούτε τα παρουσιάζει με σκοπό να καταλήξει μαζί με το θεατή σε μια θέση που λογικά είναι αναμφισβήτητη, όπως στο επικό θέατρο. Ο συγγραφέας εδώ έχει μιαν άποψη, μια γνώμη ή μια ιδεολογία και την εξαπολύει εναντίον του κοινού. Σκοπός του να το θυμώσει, να το εξεγείρει. Το “θέατρο” γίνεται βήμα, όπλο, ζωντανή και μαχητική εφημερίδα, κύριο άρθρο, πλακάτ. Δεν ξέρουμε κατά πόσο μια τέτοια εκδήλωση είναι τέχνη. Είμαστε πρόθυμοι να το δεχτούμε. Είναι μια τέχνη, έστω μια τεχνική. Πάντως δεν είναι θέατρο, ούτε με τον Αριστοτελικό ούτε με τον Μπρεχτικό ορισμό». (Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο “Στοά”»: Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας του Πέτερ Βάις», ο.π.).

¹¹⁶ Στον απολογισμό του για το 1975, ο Γεωργουσόπουλος γράφει χαρακτηριστικά «η μπρεχτομανία συνεχίστηκε με συνέπεια τον κόρο» (Γεωργουσόπουλος, «Συνεχίστηκε η κρίση, ίσως να επιδεινωθεί», *Το Βήμα της Κυριακής*, 04/01/1976, σ.10).

¹¹⁷ Κατά την τετραετία 1970-1974 καταγράφονται: 20 μεταφράσεις θεατρικών έργων, 13 εκδόσεις και δημοσιεύσεις ποιημάτων (σε συλλογές και περιοδικά), 103 άρθρα και μελέτες ελλήνων και ξένων για τον Μπρεχτ και για το έργο του και 12 παραστάσεις (Μάρκαρης, «Ταύτιση και παρεξήγηση: Ο “βίος του Μπρεχτ” στην Ελλάδα», *Σύγχρονα Θέματα*, 71-72 (1999), σ.56). Ο Μάρκαρης αντλεί τα στοιχεία από τη βιβλιογραφία του Μυγδάλη, όπου καταγράφονται μεταφράσεις, μελέτες, κριτικές και προγράμματα παραστάσεων καθώς και άρθρα σχετικά με τον γερμανό θεατράνθρωπο που εμφανίστηκαν στην Ελλάδα μεταξύ 1931-1977 (συνολικά 503 καταχωρίσεις). Για αναλυτικότερες πληροφορίες, βλέπε

διανοούμενοι ανακαλύπτουν τον αριστερό συγγραφέα και βρίσκουν στο έργο του, που βρίθει πολιτικών προεκτάσεων, την ιδανική δίοδο πολιτικής έκφρασης και αντίστασης. Μάλιστα, ο αφαιρετικός και παραβολικός χαρακτήρας της μπρεχτικής δραματουργίας επιτρέπει στο ελληνικό θέατρο να ξεπεράσει τον σκόπελο της χουντικής λογοκρισίας. Στο πλαίσιο του αυταρχικού καθεστώτος, όπου ο πολιτικός λόγος απαγορευόταν και διώκονταν, η παρακολούθηση μιας παράστασης αποτελούσε πολιτική πράξη, η ανάγνωση ενός έργου πολιτικού περιεχομένου καλλιεργούσε την κριτική σκέψη και την επαγρύπνηση, ενισχύοντας το αντιστασιακό φρόνημα και την κινητοποίηση για ανατροπή του καθεστώτος, ιδιαίτερα στις τάξεις της νεολαίας της εποχής.¹¹⁸

Ξαναπιάνοντας το νήμα με το θέατρο-ντοκουμέντο, διαπιστώνουμε ότι η σαρωτική παρουσία του Μπρεχτ συμπίπτει με την εισαγωγή του θεάτρου-ντοκουμέντο. Η κοινή καταγωγή και η ξεκάθαρη πολιτική στόχευση φαίνεται ότι οδηγεί σε μια καταρχήν από κοινού αντιμετώπιση των γερμανών δραματουργών και την απλουστευτική κατάταξη των συγγραφέων του νέου πολιτικού θεάτρου που εμφανίζεται στη Γερμανία ως συνεχιστών του επικού θεάτρου που εισήγαγε ο Μπρεχτ. Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι, παρά τη γενική ενημέρωση για το νέο θεατρικό είδος και τους εκπροσώπους του που πραγματοποιείται κυρίως από τον Τύπο της εποχής, οι παραστάσεις είναι ελάχιστες μέχρι το 1973, ενώ η πιο αναλυτική παρουσίαση σχετικών θεατρικών έργων και των ιδιαίτερων γνωρισμάτων του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο, καθώς και η εμφάνιση αντιπροσωπευτικών δειγμάτων εγχώριας παραγωγής κλιμακώνεται αυτό το χρονικό διάστημα και καθιερώνεται τα αμέσως επόμενα χρόνια, όπως θα δούμε παρακάτω.

Πράγματι, το 1973 αποτελεί ορόσημο για την εδραίωση του θεάτρου-ντοκουμέντο στην Ελλάδα. Λίγα χρόνια μετά την πρώτη «σκηνική» απόπειρα της Μαριέττας Ριάλδη κυκλοφορεί το πρώτο ελληνικό θεατρικό έργο που ανήκει στο είδος. Πρόκειται για τη *Δίκη των Εξ* του Βασίλη Βασιλικού.¹¹⁹ Ο αυτοεξόριστος συγγραφέας

Λάμπρος Μυγδάλης, *Ελληνική Βιβλιογραφία Μπέρτολτ Μπρεχτ (1931-1977)*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1977.

¹¹⁸ Η έντονη πολιτικοποίηση της δεκαετίας του 1960 έφερε στο προσκήνιο ξανά τον Μπρεχτ σε ολόκληρη την Ευρώπη στο πλαίσιο των συζητήσεων περί του πολιτικού ρόλου της τέχνης και συγκεκριμένα της στρατευμένης τέχνης, ωστόσο η έκρηξη του ενδιαφέροντος που παρατηρείται στην Ελλάδα οφείλεται κυρίως στην επικράτηση του δικτατορικού καθεστώτος (Μάρκαρης, «Ταύτιση και παρεξήγηση: Ο “βίος του Μπρεχτ” στην Ελλάδα», σ.56-57). Βλέπε και Μάρκαρης, «Η άλλη όψη του 1968», [Ημερομηνία πρόσβασης 26/11/2016] από <http://www.goethe.de/ges/pro/ori68/el3056669.htm> και Asimakoulas, σ.233-247 για την επιρροή της μετάφρασης των πολιτικών κειμένων του Μπρεχτ στο φοιτητικό κίνημα στην Ελλάδα.

¹¹⁹ Βασίλης Βασιλικός, *Η Δίκη των Έξ (Από τα εστενογραφημένα Πρακτικά): Θεατρικό έργο σε δύο πράξεις, με ένα πρόλογο και ένα επίλογο*, Δωδώνη, Αθήνα 1973.

βασίζει το θεατρικό του έργο στα πρακτικά της δίκης που πραγματοποιήθηκε τον Νοέμβριο του 1922 με σκοπό την απόδοση ευθυνών για τη Μικρασιατική Καταστροφή. Η δίκη ολοκληρώθηκε με την καταδίκη σε θάνατο έξι πολιτικών και στρατιωτικών που θεωρήθηκαν πρωταίτιοι. Κάθε λέξη του κειμένου προέρχεται από τα εστενογραφημένα πρακτικά, όπως δηλώνεται χαρακτηριστικά και με τον υπότιτλο του έργου, χωρίς καμία γλωσσική επεξεργασία, τα δραματικά πρόσωπα ταυτίζονται με τα ιστορικά και η δομή της δίκης διατηρείται αυτούσια. Μόνη επέμβαση συνιστά το αναγκαίο «μοντάζ» που ορίζουν οι χρονικοί περιορισμοί της σκηνικής πράξης. Η συμπύκνωση, «χωρίς προσθήκες ή αλλαγές» αναπόφευκτα βασίζεται σε επιλογή, αν και πραγματοποιείται σύμφωνα με την εκπεφρασμένη πρόθεση του συγγραφέα για αντικειμενικότητα. Πρόκειται, λοιπόν, για το πρώτο δείγμα μιας εγχώριας δραματικής παραγωγής που ακολουθεί πιστά το γερμανικό πρότυπο.¹²⁰ Η Λίλα Μαράκα, στην κριτική της που δημοσιεύεται στο *Θέατρο*, αναφέρει ότι το θεατρικό έργο του Βασιλικού αποτελεί πράγματι μια ενδιαφέρουσα απόπειρα στο πεδίο του θεάτρου-ντοκουμέντο, εντούτοις εντοπίζει ένα σημαντικό μειονέκτημα. Η επιλογή ενός ιστορικού θέματος, ανεξαρτήτως της σπουδαιότητάς του ως ιστορικού γεγονότος, δικαιώνεται σε σχέση με τη σημασία του για το κοινωνικό παρόν και την επίτευξη της διαφώτισης του κοινού. Εν προκειμένω, η απλή αναπαράσταση της δίκης, χωρίς την ανάδειξη του ιστορικού πλαισίου και των πολύπλοκων πολιτικών και ιδεολογικών αιτίων που συνδέονται με σημαντικά εθνικά ζητήματα, δεν επιτρέπει στον θεατή να κρίνει και να συνειδητοποιήσει το πρόβλημα που τίθεται και τις επιπτώσεις του στη σύγχρονη πραγματικότητα. Αυτόν ακριβώς τον στόχο θεωρεί ότι δεν κατορθώνει να υπηρετήσει ο συγγραφέας, ο οποίος επιφυλάσσει μια επιφανειακή αντιμετώπιση ενός μείζονος στιγμιότυπου της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας.¹²¹ Ανεξάρτητα με τις όποιες ατέλειες ή αντιρρήσεις, το δραματουργικό πόνημα του Βασιλικού σηματοδοτεί την ωρίμαση της

¹²⁰ Το 1971 ο Βασίλης Βασιλικός έγραψε ένα ακόμα θεατρικό έργο που ανήκει στο θέατρο-ντοκουμέντο, το οποίο ωστόσο εκδόθηκε μόλις το 1984 σε κοινή έκδοση με τη *Δίκη των Εξ*. «Το “Λαχείο” είναι ένα έργο καμωμένο αποκλειστικά από τα πρακτικά μιας σειράς δικών όπως δημοσιεύτηκαν στις εφημερίδες της εποχής (1970), “Θεσσαλονίκη” και “βήμα”. Σαν συρραφέας (και όχι συγγραφέας) έπαιξα και εδώ όπως και στη “Δίκη των Εξ”, το ρόλο του οξυγονοκολλητή. Δεν μου ανήκει ούτε ένα διαζευτικό, ούτε μια λέξη του κειμένου. Τα πρόσωπα είναι τα ίδια της υπόθεσης Λαμπράκη. Ο χρόνος της δίκης αρχές 1970 και ο τόπος τα δικαστήρια της Θεσσαλονίκης. (Δυτ. Βερολίνο 10 Μαρτίου 1971). Βασιλικός, *Θέατρο του Ντοκουμέντου: Το λαχείο (Θεατρικό έργο από τα δημοσιευμένα στις εφημερίδες πρακτικά μιας σειράς δικών.) – Η δίκη των Εξ (από τα εστενογραφημένα πρακτικά)*, Δωρικός, Αθήνα 1984.

¹²¹ Μαράκα, «Βασίλη Βασιλικού: *Η Δίκη των Εξ*» στο *Δράμα και παράσταση: μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο: ανάλεκτα*, Πολυτροπον, Αθήνα 2006, σ.217-232. Το άρθρο πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Θέατρο* το 1974 (τ. 38-39). Βλέπε επίσης της ίδιας, «Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία», *Σύγκριση*, 5 (1993), σ.40-41.

δεξίωσης του θεάτρου-ντοκουμέντο από το ελληνικό θέατρο, αποδεικνύοντας ότι η αφομοίωσή του απαντά στο επείγον αίτημα για ένα πολιτικό θέατρο που αντιστέκεται στα εθνικιστικά ιδεολογήματα που επιβάλλει το αυταρχικό καθεστώς. Ας σημειωθεί ότι ο Βασιλικός είχε συμπεριληφθεί στη «μαύρη λίστα» της χούντας των συνταγματαρχών¹²², οπότε η έκδοση και μόνο ενός τέτοιου έργου, που αφορά μια «άβολη» σελίδα της ελληνικής ιστορίας, συνιστά πράξη αντίστασης.

Ανακεφαλαιώνοντας, διαπιστώνουμε ότι η περίοδος της δικτατορίας αποτελεί ένα ιδιαιτέρως ενδιαφέρον και γόνιμο κεφάλαιο στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, όσο κι αν αυτό μοιάζει παράδοξο. Το καθεστώς ανελευθερίας με τις διώξεις και την επιβολή λογοκρισίας αλλά και η ευρύτερη πολιτιστική επιβράδυνση που επιβλήθηκε από το δικτατορικό καθεστώς με την εμμονή στο ελληνοχριστιανικό ιδεολόγημα θα ανακόψουν προσωρινά την ομαλή λειτουργία της θεατρικής ζωής και τις αναζητήσεις που είχαν λίγο νωρίτερα ξεκινήσει στο ελληνικό θέατρο σχετικά με ζητήματα ανανέωσης της θεατρικής πράξης που ήδη διατυπώνονταν στο ευρωπαϊκό θέατρο. Από τα τέλη του 1969, ωστόσο, η συσπείρωση των δημοκρατικών πολιτών επιτρέπουν την ανάπτυξη ενός ολοένα αναπτυσσόμενου κινήματος αντίστασης που θα κορυφωθεί με την εξέγερση του Πολυτεχνείου και την ανατροπή του δικτατορικού καθεστώτος. Το ελληνικό θέατρο θα δημιουργήσει εστίες αντίστασης αναλαμβάνοντας ξεκάθαρο πολιτικό ρόλο και, αφομοιώνοντας παράλληλα τα καλλιτεχνικά αιτήματα που φτάνουν από το εξωτερικό, θα γνωρίσει μια άνευ προηγουμένου ανάπτυξη νεανικής θεατρικής δραστηριότητας. Εστιάζοντας σε έναν ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό και πνευματικό προβληματισμό, οι πραγματικά πολυάριθμοι νεανικοί πρωτοποριακοί θίασοι που εμφανίζονται επιδιώκουν την ανανέωση της δραματουργίας, τον πειραματισμό στη σκηνοθεσία, τη συλλογικότητα και την αλλαγή στους όρους παραγωγής του θεάματος. Και το θέατρο-ντοκουμέντο συμμετέχει στις ζυμώσεις του πρωτοποριακού θεάτρου της εποχής, καθώς ανταποκρίνεται ιδανικά στα αιτήματα για πολιτικοποίηση και συνολική επανεξέτασης της θεατρικής πρακτικής. Οι νέοι καλλιτέχνες υιοθετούν το ξένο θεατρικό είδος και το προσαρμόζουν στα ζητούμενα του πολιτικού θεάτρου που γεννιέται στην εποχή εκείνη στην Ελλάδα.

¹²² Van Steen, σ.97.

Το θέατρο-ντοκουμέντο αποκτά σημαντική θέση στο ελληνικό θέατρο της πρώτης μεταπολιτευτικής περιόδου (1974-1981)

Η επιστροφή στη δημοκρατία και τον κοινοβουλευτισμό που εγκαθιδρύεται το 1974 ανοίγει μια νέα σελίδα στην ιστορία της Ελλάδας. Η καινούργια πολιτική κατάσταση θέτει νέες βάσεις για την κοινωνική και οικονομική ανάπτυξη της χώρας και επιτρέπει την απρόσκοπτη και χωρίς περιορισμούς εξέλιξη της πνευματικής ζωής. Η κατάργηση της λογοκρισίας παράλληλα με την εγκαθίδρυση νέων θεσμών και δομών επιτρέπει στο ελληνικό θέατρο να αναπτύξει σταδιακά μια ολόενα και πιο σύνθετη δραστηριότητα. Η έντονη πολιτικοποίηση που παρατηρήθηκε τα αμέσως προηγούμενα χρόνια φαίνεται ότι κεφαλαιοποιείται· το πολιτικό θέατρο πρόκειται να αποτελέσει έναν από τους βασικούς παράγοντες διαμόρφωσης της θεατρικής ζωής μέχρι και τα τέλη της δεκαετίας του 1970. Και το γνώριμο πλέον θέατρο-ντοκουμέντο θα συνεχίσει να προσελκύει το ενδιαφέρον, με νέες παραστάσεις ξένων έργων, αλλά και νέα θεατρικά έργα από έλληνες δημιουργούς. Τα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης παρατηρείται μια αξιοσημείωτη κορύφωση, η οποία θα αρχίσει να φθίνει, καθώς το ελληνικό θέατρο θα προσανατολιστεί προς άλλες κατευθύνσεις, πιο «αθαγενείς» και οικείες. Πάντως, την περίοδο αυτή διαπιστώνουμε ότι η ωρίμαση της πρόσληψης του θεατρικού είδους δίνει ουσιαστικούς καρπούς, με την καταγραφή ενός ιδιαίτερα σημαντικού αριθμού παραστάσεων¹²³.

Σημαντικοί σταθμοί στην εγχώρια πορεία του θεάτρου-ντοκουμέντο υπήρξαν οι παραστάσεις του Γιώργου Μιχαηλίδη¹²⁴. Η ενασχόλησή του με το νέο θεατρικό είδος μοιάζει αναμενόμενη, καθώς πρόκειται για έναν καλλιτέχνη που παρέμενε σταθερά προσανατολισμένος τόσο στο πολιτικό θέατρο όσο και στον πειραματισμό και στην αναζήτηση νέων εκφραστικών μέσων την περίοδο εκείνη. Με το Ανοιχτό Θέατρο, που ιδρύει εν μέσω της δικτατορίας, επιδιώκει αφενός την προώθηση του κοινωνικού

¹²³ Για το ελληνικό θέατρο κατά τη Μεταπολίτευση, βλ. σχετικά Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ.145 κ.ε., καθώς και Βαροπούλου, «Το θέατρο 1974-2000: Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα» στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 10 (Η Ελλάδα της ομαλότητας 1974-2000: Δημοκρατικές κατακτήσεις: Οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ.227-248.

¹²⁴ Όπως έχουμε ήδη αναφέρει, ο Γ. Μιχαηλίδης, ένας από τους πρώτους θιασώτες της θεατρικής αποκέντρωσης με το θέατρο της Νέας Ιωνίας, το οποίο έκλεισε μετά την επικράτηση του στρατιωτικού πραξικοπήματος. Συνεργάστηκε με άλλους θιάσους, μέχρι που δημιούργησε το Ανοιχτό Θέατρο το 1972, το οποίο λειτούργησε μέχρι το 1974, οπότε και διέκοψε τη λειτουργία του μετά τη σύλληψη του Γ. Μιχαηλίδη. Στο διάστημα αυτό, ο θίασος εξέδιδε και την ομώνυμη «μηνιαία επιθεώρηση πολιτικού θεάτρου» (συνολικά κυκλοφόρησαν πέντε τεύχη ξεκινώντας τον Νοέμβριο του 1971). Το Ανοιχτό Θέατρο δραστηριοποιήθηκε εκ νέου από το 1984, αποκτώντας μόνιμη στέγη σε ένα πρώην γκαράζ στην περιοχή του Γκύζη.

ρόλου του θεάτρου και αφετέρου, την αναζήτηση νέων μορφών σκηνικής έκφρασης με στόχο την όσο το δυνατόν ουσιαστικότερη επαφή με το κοινό. Αναφορικά με τους στόχους του θιάσου, ο Γ. Μιχαηλίδης δηλώνει: «αντιμετωπίζοντας το θέατρο σαν χώρο προβληματισμού, στρατευμένο ανυποχώρητα, χωρίς καμιά απόκλιση σε εμπορικές και κερδοσκοπικές σειρήνες, προσπαθούμε να βρούμε το δρόμο εκείνο με τις παραστάσεις και τα έργα που δίνουμε που θα είναι ο πιο σύντομος προς τα προβλήματα και τις αγωνίες της εποχής μας»¹²⁵.

Η πρώτη απόπειρα του Γ. Μιχαηλίδη στο θέατρο-ντοκουμέντο αφορά το ίδιο ιστορικό γεγονός που πραγματεύτηκε και ο Βασίλης Βασιλικός. *Η δίκη των έξι* κάνει πρεμιέρα στις 11 Οκτωβρίου του 1974 και, όπως αναφέρει ο συγγραφέας και σκηνοθέτης, «τίποτα δεν είναι φανταστικό σ' αυτό το έργο. Εκτός από τα γεγονότα, ακόμα και οι λέξεις είναι πραγματικές».¹²⁶ Σε δημοσίευμα που ανακοινώνει την παράσταση του Ανοιχτού Θεάτρου αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι το έργο βασίζεται σε προσωπικές μαρτυρίες όσων έζησαν τα γεγονότα της περιόδου 1919-1922 και αρχειακό υλικό, αποτελούμενο από κείμενα που «συναρμολογούνται» και παίρνουν θεατρική μορφή από τον Γ. Μιχαηλίδη.¹²⁷

Ο συγγραφέας δεν περιορίζεται στην απλή αναπαράσταση της δίκης, αλλά επιθυμεί να αποκαλύψει τον πολιτικό μηχανισμό που οδήγησε στη Μικρασιατική Καταστροφή και την εξάρτησή του από τα οικονομικά κυρίως συμφέροντα των μεγάλων δυνάμεων στην περιοχή. Υπό αυτό το πρίσμα, το θεατρικό κείμενο, που ακολουθεί τη δομή της πραγματικής δίκης σε συμπυκνωμένο θεατρικό χρόνο, αποτελείται, πέρα από τα πρακτικά, από διάφορα γραπτά ντοκουμέντα που αναλύουν τα γεγονότα και ανώνυμες προφορικές μαρτυρίες, όπως μας πληροφορεί η Ελένη Βαροπούλου στην κριτική της. Όσον αφορά την παράσταση, το λιτό σκηνικό αναπαριστά μια αίθουσα δικαστηρίου, οι ηθοποιοί φορούν παρόμοια μαύρα κοστούμια και άχρωμες μάσκες, οι οποίες χρησιμεύουν για να δηλώσουν την εναλλαγή των ρόλων. Γίνεται φανερό η πρόθεση του σκηνοθέτη να αποπροσωποποιήσει την ιστορική δίκη, γεγονός που συνεπικουρείται από το στιλιζάρισμα που χαρακτηρίζει το υποκριτικό ύφος. Γενικά, η σκηνοθεσία ακολουθεί έναν αυστηρό ρυθμό με απόλυτα οργανωμένη κίνηση των ηθοποιών και επαναληπτικότητα των φωτισμών και της

¹²⁵ «Νέες θεατρικές ομάδες», *Χρονικό '72*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», σ.174.

¹²⁶ «Η “Δίκη των έξι” στο Ανοιχτό Θέατρο», *Το Βήμα*, 11/10/1974, σ.4.

¹²⁷ «Το “Ανοιχτό Θέατρο”», *Το Βήμα*, 8/8/1974, σ.4. Σε άλλο δημοσίευμα χαρακτηρίζεται ως έργο-μαρτυρία («Ο Δ. Χρον Γεν. Διευθυντής ΕΙΡΤ: Η “Δίκη των έξι” έργο-μαρτυρία στο “Ανοιχτό Θέατρο”», *Τα Νέα*, 8/8/1974, σ.2).

μουσικής, ενώ η σκηνική ανάπτυξη στηρίζεται στην αντίθεση ανάμεσα στην αποπροσωποποίηση των ντοκουμέντων και την εξπρεσιονιστική απόδοση των μαρτυριών.¹²⁸ Αυτό ακριβώς το στοιχείο προκαλεί την αντίδραση του Κώστα Γεωργουσόπουλου, ο οποίος θεωρεί ότι η συγκίνηση ως αποτέλεσμα της εκμετάλλευσης ολόκληρου του φάσματος της «θεατρικής πειθούς» (μάσκες, φωτισμός, απάνθρωπη φωνητική κλίμακα, «αστυνομικά» δραματική μουσική) υπονομεύει το ιστορικό υλικό και τρόπον τινά εκβιάζει τον θεατή ώστε να συνταχθεί με τη συγκεκριμένη θέαση των γεγονότων από τον συγγραφέα και σκηνοθέτη. Εξαιτίας αυτής της δραματικότητας, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι «το ντοκουμέντο έχασε τη σημασία του και την αποτελεσματικότητά του».¹²⁹ Η σχέση ντοκουμέντων και θεατρικότητας, που αναδεικνύει ο κριτικός, θα αποτελέσει και σταθερό κριτήριο και πεδίο διαμάχης όσον αφορά την αντιμετώπιση του θεατρικού είδους. Πάντως, ανεξαρτήτως αποτελέσματος, η παράσταση του Ανοιχτού θεάτρου φέρνει στην επιφάνεια πτυχές της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας και συμβάλλει στην έναρξη ενός διαλόγου για ζητήματα που έχουν διαμορφώσει τη φυσιογνωμία του νεοελληνικού κράτους¹³⁰ – και αυτός δεν παύει να είναι ένας από τους θεμελιώδεις σκοπούς του θεάτρου-ντοκουμέντο.

Στο ίδιο πνεύμα κινείται και η δεύτερη προσπάθεια του Γ. Μιχαηλίδη που κάνει πρεμιέρα στις 11 Ιουλίου του 1975.¹³¹ *Η Μάχη της Αθήνας (Δεκέμβρης 1944)* χωρίζεται σε δύο μέρη: το πρώτο, «Πώς φτάσαμε στο Δεκέμβρη», αφορά την περίοδο από το 1940 έως την παραίτηση των εαμικών υπουργών της κυβέρνησης Παπανδρέου και το δεύτερο, με τίτλο «Η μάχη της Αθήνας» αφορά τα γεγονότα που έλαβαν χώρα στις 2 Δεκεμβρίου 1944 μέχρι την εποχή που η χώρα πέρασε από την αγγλική στην αμερικανική επιρροή. Ο συγγραφέας δηλώνει ότι αποφάσισε να ασχοληθεί με τα ιστορικά αυτά γεγονότα επειδή η έκβασή τους καθόρισε την πολιτική και κοινωνική φυσιογνωμία της Ελλάδας. Το υλικό που χρησιμοποίησε για τη δημιουργία του έργου είναι: ιστορικά βιβλία, το βιβλίο του Ουίνστον Τσόρτσιλ *Κρίσιμα χρόνια-1944*, όπου περιλαμβάνονται 300 τηλεγραφήματα από το αρχείο του, εφημερίδες, περιοδικά και μαρτυρίες ανθρώπων που έζησαν τα γεγονότα.¹³² Πρόκειται για ένα «απόλυτα

¹²⁸ Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα: Η παράδοση του καινούργιου 1974-2006*, τομ. Α', σ.389-91.

¹²⁹ Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο-Ντοκουμέντο: Η δίκη των εξ – Η δίκη των φακέλων», *Το Βήμα*, 7/11/1974, σ.4.

¹³⁰ Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, ό.π.

¹³¹ «Την Παρασκευή η Μάχη της Αθήνας», *Τα Νέα*, 09/7/1975, σ.2.

¹³² Φ.ν.κ., «Ο Δεκέμβρης στη σκηνή από τον Γ. Μιχαηλίδη», *Τα Νέα*, 12/7/1975, σ.2.

ντοκουμενταρισμένο» έργο, αν και ο δημιουργός του δεν κρύβει την υποκειμενικότητα της θέσης του, υπογραμμίζοντας ωστόσο ότι «κανένα γεγονός δεν είναι αυθαίρετο, δεν είναι φανταστικό». ¹³³ Σε ό,τι αφορά την παράσταση, αναφέρει ότι «τεκμηριώνεται με εκατοντάδες “σλάιντς” (φωτογραφίες, πρόσωπα, παραπομπές σε κείμενα)», ενώ αποτελεί ένα «κολλάζ» διαφορετικών ειδών θεάματος (επιθεώρηση, τραγωδία, δράμα, κινηματογράφος, σάτιρα, χορός, βουλεβάρτο και Καραγκιόζης). Τέλος, προσθέτει ότι η δράση εκτυλίσσεται σε τρεις σκηνές και τρεις οθόνες και συχνά είναι ταυτόχρονη. ¹³⁴

Στο πρόγραμμα της παράστασης, ο Γ. Μιχαηλίδης διατυπώνει με σαφήνεια τη θέση του: «Η Μάχη της Αθήνας έρχεται σαν απάντηση στον τρόπο που “έγραψε” η Δεξιά την ιστορία, όχι, όμως, χρησιμοποιώντας σαν κύριο εφόδιο μόνο την υποκειμενική ιδεολογική μου άποψη, αλλά το ντοκουμέντο, ακριβώς γιατί επιθυμώ να βγη στην επιφάνεια η ιστορική αλήθεια και – για να θυμηθούμε τον Μακρυγιάννη – “το πώς γένικαν τα πράγματα”». ¹³⁵ Ο Κώστας Γεωργουσόπουλος, ωστόσο, υπογραμμίζει ότι ο συγγραφέας «απομυθοποιεί τη μια πλευρά και μυθοποιεί την άλλη»: ¹³⁶ η στάση της Δεξιάς και η επέμβαση των Άγγλων αναδεικνύονται με κατηγορηματικό τρόπο, ενώ αντίθετα η θέση της Αριστεράς αντιμετωπίζεται με τη σιωπή, καθώς τα δύο «Γιατί;» που παρεμβάλλονται, ενδεικτικά μιας έμμεσης κριτικής, παραμένουν αναπάντητα. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και η μάλλον καρικατουρίστικη αντιμετώπιση των ιστορικών προσώπων. Και ο Τάσος Λιγνάδης αναφέρεται στον ηθογραφικό χειρισμό εκ μέρους του συγγραφέα και σκηνοθέτη, μιλώντας για «αστειοποίηση των “τύπων” του δράματος» και αφέλεια στην απόδοση της πολιτικής συμπεριφοράς, ώστε η αντιμετώπιση να κινείται στα «τυποποιημένα όρια του “οι καλοί και οι κακοί”». ¹³⁷ Η Ελένη Βαροπούλου υποσημειώνει τις συγκεκριμένες αδυναμίες του θεατρικού κειμένου, γράφοντας ότι ο Μιχαηλίδης δεν αποτελεί αντικειμενικό παρατηρητή, καθώς «σχηματοποίησε θεληματικά» τους πρωταγωνιστές, τους κεφαλαιοκράτες, την άρχουσα τάξη, τη Δεξιά και τους αμερικανούς πρεσβευτές ως εκφραστές του αντικομμουνισμού και μιας αντιλαϊκής πολιτικής προς όφελος ξένων συμφερόντων. ¹³⁸ Εξάλλου και η ίδια η δραματουργική δομή, που βασίζεται σε

¹³³ «Η “Μάχη της Αθήνας” του ’44: Ο “Δεκέμβρης” θεατρικό έργο θ’ ανεβαστή από τον Γιώργο Μιχαηλίδη», *Τα Νέα*, 26/4/1975, σ.2.

¹³⁴ Φ.ν.κ., ό.π.

¹³⁵ Γιώργος Μιχαηλίδης, *Η Μάχη της Αθήνας (Δεκέμβρης 1944)*, Ανοιχτό Θέατρο, Ιούλιος 1975.

¹³⁶ Γεωργουσόπουλος, «Η μάχη της Αθήνας του Γ. Μιχαηλίδη: Από το Ανοιχτό Θέατρο», *Το Βήμα*, 7/8/1975, σ.4.

¹³⁷ Τάσος Λιγνάδης, *Κριτικές θεάτρων: νεοελληνική δραματουργία (1975-1989)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2015, σ.54-56.

¹³⁸ Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα* σ. 386-88.

σατιρικά σκετς και σκηνές του Καραγκιόζη, με αφηγηματικά μέρη που διακόπτονται από προβολές, οι οποίες λειτουργούν ανεξάρτητα από τον βασικό κορμό του έργου, οδηγεί την κριτικό, σε συνδυασμό με τις παραπάνω διαπιστώσεις, να χαρακτηρίσει τη *Μάχη της Αθήνας* ως «θεατροποιημένη απόδοση» των ιστορικών γεγονότων ή έστω, μια «ακραία περίπτωση του θεάτρου-ντοκουμέντο». Σχολιάζει ότι ο συγγραφέας-σκηνοθέτης εστιάζει στην προβολή θεμάτων και στη σκηνική ερμηνεία τους και όχι στην αναπαράσταση των ιστορικών γεγονότων και την αντικειμενική παράθεσή τους επί σκηνής. Όσον αφορά την παράσταση, η Βαροπούλου σημειώνει ότι η σχηματοποίηση των χαρακτήρων οδηγεί σε ένα υποκριτικό ύφος που έχει στόχο τον επιτονισμό των εξωτερικών γνωρισμάτων των προσώπων, με σατιρική διάθεση και τάσης προς το γκροτέσκο, ενώ η μουσική και ο φωτισμός στα αφηγηματικά μέρη εντείνουν τη δραματικότητα του περιεχομένου και προκαλούν τη συγκίνηση του θεατή. Ωστόσο, η κριτικός καταλήγει ότι παρά τις αδυναμίες στη φόρμα και την απλούστευση που χαρακτηρίζει τον χειρισμό του θέματος, η παράσταση του Γ. Μιχαηλίδη είναι σημαντική: ως έργο με σαφή πολιτική θέση αναγκάζει τον θεατή να ασχοληθεί με πρόσφατα ιστορικά γεγονότα, ενώ ακόμα και το ίδιο το θεατρικό γεγονός απαιτεί την κριτική τοποθέτησή του.¹³⁹ Με άλλα λόγια, αναδεικνύεται ξανά η αποτελεσματικότητα του θεάτρου-ντοκουμέντο – και αν η γνώμη της Βαροπούλου δεν είναι ικανή να πείσει, η απαγόρευση της τοιχοκόλλησης της αφίσας του έργου¹⁴⁰ υπογραμμίζει τη σημασία και την κοινωνική λειτουργικότητα που θα μπορούσε να αποκτήσει το συγκεκριμένο θεατρικό είδος, με όλα τα μειονεκτήματα και τις αντιρρήσεις περί θεατρικότητας που συχνά, *ορθώς*, το συνοδεύουν.

Την ίδια χρονιά ο Γ. Μιχαηλίδης επιστρέφει στο θεατρικό είδος αυτή τη φορά μόνο ως σκηνοθέτης. Πρόκειται για την παράσταση του θεατρικού έργου *Σάκκο και Βαντζέττι* που παίζεται στο Θέατρο Σάτιρας του Γιώργου Μιχαλακόπουλου. Το «θεατρικό πολιτικό ντοκουμέντο» των Λουτσιάνο Βιτσεντσόνι και Μίνο Ρόλι αναφέρεται στη δίκη και την εκτέλεση των δύο ιταλών μεταναστών, οι οποίοι συνελήφθησαν στη Μασαχουσέτη το 1920 για ένα ποινικό αδίκημα με βάση κατασκευασμένα στοιχεία ενώ οι πραγματικές αιτίες ήταν η οι πολιτικές τους πεποιθήσεις και η συνδικαλιστική τους δράση. Το έργο παρακολουθεί όλη τη διαδρομή

¹³⁹ Ο.π.

¹⁴⁰ Η αιτιολογία ήταν ότι οι φράσεις που περιλαμβάνονται στην αφίσα είναι δηλωτικές πολιτικών ιδεών και εμπίπτουν στις απαγορευτικές διατάξεις του νόμου «περί κατευνασμού πολιτικών παθών» («Με βάση νόμο του 1946: Απαγορεύτηκε η αφίσα του “Δεκέμβρη” από την Αστυνομία Αθηνών», *Τα Νέα*, 15/7/1975, σ.2).

τους, από τη σύλληψη το 1920, την καταδίκη τον επόμενο χρόνο έως την εκτέλεσή τους επτά χρόνια αργότερα παρά τις κινητοποιήσεις και τις αντιδράσεις ανά τον κόσμο. Στη συνέντευξη τύπου εν όψει της παράστασης, ο θιασάρχης και πρωταγωνιστής Γ. Μιχαλακόπουλος αναφέρει ότι το έργο αφορά και το ελληνικό κοινό, καθώς «οι “μηχανισμοί” της επιθέσεως του κεφαλαίου κατά των εργαζομένων είναι οι ίδιοι σε όλες τις χώρες». Από την πλευρά του ο σκηνοθέτης σημειώνει ότι τα πρόσωπα του έργου παρουσιάζονται ως ταξικοί εκπρόσωποι και όχι ως ανθρώπινοι χαρακτήρες, καθώς στόχος είναι να αναδειχθεί η πολιτικοκοινωνική σύγκρουση. Εκφράζουν μια θέση και σκοπός της παράστασης είναι να μεταφέρει αυτό το μήνυμα στον θεατή, γι’ αυτό και δεν επιδιώκει τη ρεαλιστική απεικόνιση της εποχής, αλλά στοχεύει να αναδείξει τις καταστάσεις.¹⁴¹

Ωστόσο, παρά τις προθέσεις του σκηνοθέτη, φαίνεται ότι η παράσταση ρίχνει το βάρος στην προσωπική ιστορία των ηρώων παρά στο ιστορικό γεγονός και το κοινωνικό πλαίσιο. Χαρακτηρίζεται από λιτότητα στα σκηνικά και τα εκφραστικά μέσα και ακολουθεί μια αυστηρή διάρθρωση που, όμως, δεν φαίνεται να ξεφεύγει από τη συμβατική αντιμετώπιση, γεγονός που εντείνεται από τη μετωπική σχέση με τον θεατή που τοποθετείται στο ακροατήριο της δίκης. Ο Αλκ. Μαργαρίτης σχολιάζει ότι πρόκειται για «την πιο πειστική θεατρική “δίκη” από τις τόσες που είδαμε ως τώρα», υπογραμμίζοντας τη «συγκίνηση και την αγανάκτηση» που κατόρθωσε να μεταδώσει η παράσταση χάρη στη σκηνοθεσία.¹⁴² Αυτό που αναφέρει ο Μαργαρίτης ως προτέρημα της παράστασης αποτελεί το βασικό ελάττωμά της για τον Κ. Γεωργουσόπουλο. Ο τελευταίος κάνει λόγο για «εύκολη συγκίνηση», «μεγαληγορία», φτάνοντας στο σημείο να δηλώσει ότι «το ντοκουμέντο που στηρίζεται στην ευσυγκινησία του θεατή προς κάθε αδικημένο δε διαφέρει από το μελόδραμα».¹⁴³ Πέρα από τη σκηνοθεσία, φαίνεται ότι αυτό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στις δραματουργικές αδυναμίες του ίδιου του θεατρικού έργου. Καταρχάς, όπως μας πληροφορεί η Βαροπούλου, «το ιστορικό υλικό είναι επεξεργασμένο και μυθιστοριοποιημένο», ενώ αυτούσια ντοκουμέντα εισάγονται μόνο μέσω ενός μεγάφωνου απ’ όπου ακούγεται η φωνή ενός αφηγητή που αναλαμβάνει πληροφοριακό ρόλο.¹⁴⁴ Με γνώμονα τη

¹⁴¹ Η αθηναϊκή πρεμιέρα του θεατρικού έργου, που παρουσιάστηκε πρώτη φορά στη Ρώμη το 1960, λαμβάνει χώρα στις 11 Οκτωβρίου του 1975 (Κλεάνθης, «Ένα πολιτικό ντοκουμέντο στη σκηνή: Η μάχη κεφαλαίου και εργατικής τάξης», *Τα Νέα*, 10/10/1975, σ.2).

¹⁴² Μαργαρίτης, «“Σάκκο και Βαντζέττι” στο θέατρο “Σάτιρας”», *Τα Νέα*, 6/11/1975, σ.2.

¹⁴³ Γεωργουσόπουλος, «Θεατρικό τρίπτυχο: Θέατρο Σάτιρας: Σάκκο και Βαντσέττι», *Το Βήμα*, 1/11/1975, σ.4.

¹⁴⁴ Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, σ. 384-86.

ρεαλιστική αναπαράσταση προσώπων και καταστάσεων, το έργο συντίθεται από σκηνές που εκτυλίσσονται σε γραμμική διαδοχή. Όπως αναφέρει ο Γεωργουσόπουλος, η γραφή είναι «απλοϊκή» και η υπόθεση αντιμετωπίζεται «σηματικά», ώστε το έργο τίθεται «σε συναισθηματική βάση», γεγονός που δεν επιτρέπει την αποκάλυψη των κοινωνικών διαστάσεων και επιβάλλει την εστίαση μόνο στο προσωπικό δράμα.¹⁴⁵ Εν τέλει, η παράσταση, παρόλη την επιφυλακτική υποδοχή της κριτικής, φέρνει στο προσκήνιο μία από τις πιο πολύκροτες δίκες του 20ου αιώνα και προσφέρει στο ελληνικό κοινό τροφή για σκέψη γύρω από τις συνθήκες και τους μηχανισμούς που κρύβονται πίσω από την καταδίκη των δύο συνδικαλιστών. Κι αν η διαφωτιστική διάσταση, συστατική του θεάτρου-ντοκουμέντο, εμφανίζεται περιορισμένη, η παράσταση συμβάλλει στη διαμόρφωση ενός πολιτικού θεάτρου που αποτελεί πλατφόρμα συζήτησης και χώρο προβληματισμού. Και η σημαντική ενασχόληση του Γιώργου Μιχαηλίδη με το θέατρο-ντοκουμέντο εντάσσεται σε αυτήν ακριβώς την προοπτική.

Επιστρέφοντας πίσω στον Οκτώβρη του 1974, η *Δίκη των Εξ* του Γ. Μιχαηλίδη παρουσιάζεται ταυτόχρονα με ένα ακόμα δείγμα του θεάτρου-ντοκουμέντο που βασίζεται σε μία δίκη, στην Αμερική αυτή τη φορά. Πρόκειται για τη *Δίκη των φακέλων*¹⁴⁶ του Ντάνιελ Μπέρικαν που ανεβαίνει από τον πρωταγωνιστικό θίασο Αλέκου Αλεξανδράκη-Νόνικας Γαληνέα στο θέατρο Σινεάκ. Η χρονική ταύτιση των παραστάσεων επιβάλλει και μια αλλαγή τίτλου. Όπως δηλώνει ο σκηνοθέτης Μίνως Βολανάκης ο πρωτότυπος τίτλος του θεατρικού έργου του Μπέρικαν είναι *Η δίκη των εννέα*, αλλά θεώρησε επιβεβλημένη την αλλαγή ώστε να αποφεύγεται η σύγχυση με την παράσταση του Ανοιχτού Θεάτρου.¹⁴⁷

Το 1968, ο καθολικός ιερέας Ντάνιελ Μπέρικαν καταδικάζεται σε τρία χρόνια φυλάκιση για «σύσταση συμμορίας και συνωμοσίας» επειδή έκαψε δημόσια, μαζί με

¹⁴⁵ Γεωργουσόπουλος, ό.π. Ο Γεωργουσόπουλος αμφισβητήσει την επιλογή του Θεάτρου Σάτιρας, με βασικό επιχείρημα, πέραν όλων των άλλων, την ανωτερότητα της πρόσφατης κινηματογραφικής μεταφοράς του. Σχολιάζει ότι «ο κινηματογράφος έχει την άνεση να διερευνά χώρους και χρώματα και να μιμείται ευκολότερα την εποχή, τη χρονική ροή και τη σημαντική των σχέσεων», επομένως υπηρετεί σαφώς καλύτερα το θέμα εφόσον προσεγγίζεται ρεαλιστικά και αναπτύσσεται ευθύγραμμα· μια θεατρική αντιμετώπιση, για να είναι εξίσου επιτυχημένη, θα έπρεπε να έχει πραγματοποιηθεί υπό άλλες προϋποθέσεις.

¹⁴⁶ Σύμφωνα με δημοσίευμα στην εφημερίδα *Το Βήμα της Κυριακής*, η παράσταση του συγκεκριμένου έργου είχε επίσης απαγορευτεί στη διάρκεια της δικτατορίας (Κώστας Πάρλας, «Η αστυνόμευση του πνεύματος στην πολιτεία των απριλιανών: Ή ο φόβος της μικροψυχίας μπροστά στην αληθινή κι αβίαστη δημιουργία», *Το Βήμα της Κυριακής*, 25/8/1974, σ.4).

¹⁴⁷ Κλεάνθης, «Ένα συγκλονιστικό έργο-ντοκουμέντο: “Δίκη των φακέλων” από τον Μ. Βολανάκη με Αλεξανδράκη-Γαληνέα στο “Σινεάκ”», *Τα Νέα*, 7/9/1974, σ.2.

τους υπόλοιπους οκτώ κατηγορούμενους, στρατολογικά αρχεία σε ένδειξη διαμαρτυρίας για τον πόλεμο του Βιετνάμ και εν γένει την αμερικανική ιμπεριαλιστική πολιτική. Μόλις οι καταδικασθέντες πληροφορήθηκαν ότι θα εκτίαν την ποινή τους σε μια φυλακή όπου θα ήταν αναγκασμένοι να συμμετέχουν στη συναρμολόγηση πολεμικού υλικού, αρνήθηκαν να παρουσιαστούν και τράπηκαν σε φυγή. Το θεατρικό έργο γράφτηκε από τον Μπέρριγκαν ενώ προσπαθούσε να διαφύγει της σύλληψης από το FBI.¹⁴⁸ Ο συγγραφέας δίνει έμφαση στη σκιαγράφηση των πορτρέτων των κατηγορουμένων για να αποτυπωθεί η στάση τους απέναντι σε συγκεκριμένα κοινωνικά φαινόμενα και η ιδεολογική και συνειδησιακή τοποθέτησή τους. Μικρότερο βάρος δίνεται στα ίδια τα γεγονότα και στην κοινωνική ανάλυσή τους ή στο αμερικανικό σύστημα δικαιοσύνης.¹⁴⁹ Όπως σημειώνει ο Κ. Γεωργουσόπουλος, «εδώ το ντοκουμέντο είναι μια ανθρώπινη στάση, σε μια ορισμένη ιστορική στιγμή. Μια πράξη διαμαρτυρίας που ξεκινάει από ένα συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, αλλά σημαδεύει μια ανθρώπινη διάσταση. Προβάλλεται ως υλικό ο άνθρωπος, όχι τα γεγονότα».¹⁵⁰

Ο σκηνοθέτης, στη συνέντευξη τύπου πριν την πρεμιέρα, δήλωσε ότι αυτό το έργο-ντοκουμέντο «θα ανεβασθή με όλη την απλότητα που απαιτεί η παρουσίαση ενός ντοκουμέντου».¹⁵¹ Πράγματι, όπως προκύπτει από τις κριτικές, η παράσταση χαρακτηρίζεται από αυστηρότητα και λιτότητα εκφραστικών μέσων.¹⁵² Το ολόλευκο σκηνικό του Διονύση Φωτόπουλου με τυπωμένα τα στοιχεία της δικογραφίας αμέτρητες φορές σε ολόκληρη τη σκηνή έρχεται σε αντίθεση με τα μαύρα κοστούμια των ηθοποιών, που κινούνται ομαδικά σε μια στιλιζαρισμένη κίνηση και εναλλάσσονται σε διαφορετικούς ρόλους, απομακρύνοντας τη σκηνική εικόνα από κάθε ρεαλιστική αναπαράσταση. Η αποπροσωποποίηση αντιπαρατίθεται στο λιτό και άμεσο υποκριτικό ύφος, ώστε η παράσταση να στηρίζεται στον αντιστικτικό

¹⁴⁸ Ντάνιελ Μπέρριγκαν, *Η δίκη των φακέλλων*, Αλέκος Αλεξανδράκης-Νόνικα Γαληνέα, Περίοδος 1974-75. Πρώτη παράσταση στις 18 Οκτωβρίου του 1974.

¹⁴⁹ Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, σ.380-82.

¹⁵⁰ Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο-Ντοκουμέντο: Η δίκη των εξ – Η δίκη των φακέλλων», ό.π.

¹⁵¹ Κλεάνθης, «Ένα συγκλονιστικό έργο-ντοκουμέντο», ό.π.

¹⁵² Ο Αλκ. Μαργαρίτης στην κριτική του για την παράσταση αναφέρεται στην αυθεντικότητα του έργου, η οποία υπηρετήθηκε με «μεγάλη επιτυχία» από τη σκηνοθεσία. Εξάλλου, σημειώνει ότι αφορά μια «αληθινή και σοβαρή υπόθεση». Υπογραμμίζεται η συμβολή της χρήσης масκών και το αυστηρό σκηνικό του στην «υποβλητικότητα» της παράστασης (Μαργαρίτης, «“Η δίκη των φακέλλων”: Μια αληθινή δίκη δραματοποιημένη», *Τα Νέα*, 20/11/1974, σ.2). Ο Γεωργουσόπουλος, μεταξύ άλλων, αναφέρει ότι «το ενδεικτικό απλό, λιτό σκηνικό του κ. Φωτόπουλου και το εύρημα των масκών που αντικαθιστούν τους ενόρκους [...] έδωσαν στην παράσταση μια αυστηρή γραμμή, μια καθαρότητα και ένα κύρος» (Γεωργουσόπουλος, «Θέατρο-Ντοκουμέντο», ό.π., σ.4).

συνδυασμό αυτών των δύο διαφορετικών επιπέδων.¹⁵³ Η κατά γενική ομολογία άρτια παράσταση που προκρίνει τη θεατρικότητα έναντι της συγκίνησης δίνει το περιθώριο για μια κριτική στάση απέναντι στα ηθικά και κοινωνικά ζητήματα που τίγονται και δεν περιορίζεται στη συγκίνηση που μπορεί εύκολα να προκαλέσει η προσωπική ιστορία.

Αυτή ακριβώς η εστίαση στο ανθρώπινο δράμα και όχι στο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο χαρακτηρίζει το έργο του Αλέν Ντεκό, *Οι Ρόζεμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν*¹⁵⁴, που παρουσιάζεται από το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο¹⁵⁵ του Στέφανου Ληναίου και της Έλλης Φωτίου τον Νοέμβρη του 1974.¹⁵⁶ Γραμμένο το 1968, αποτελεί το μοναδικό θεατρικό έργο του γάλλου δημοσιογράφου και συγγραφέα και αφορά τη γνωστή υπόθεση της καταδίκης σε θάνατο της Έθελ και του Ιούλιου Ρόζεμπεργκ, οι οποίοι κατηγορήθηκαν ως κατάσκοποι της Σοβιετικής Ένωσης (1949) και, χωρίς να αποδειχθεί η ενοχή τους κατά την τριετή δίκη, εκτελέστηκαν στην ηλεκτρική καρέκλα το 1953. Στο πρόγραμμα της παράστασης περιλαμβάνεται ένα σύντομο κείμενο του συγγραφέα, όπου εξηγεί την προσέγγισή του και τον στόχο του έργου: «Δε θέλησα να πραγματευτώ την υπόθεση Ρόζεμπεργκ σαν ένα έργο-ντοκουμέντο μόνο. Θέλησα να κάνω ένα έργο θεατρικού συγγραφέα με τον ιστορικό από δίπλα, πάντα ερευνητικό και παρόντα. Δε θέλησα δηλαδή να μεταχειριστώ μόνον τις αληθινές ιστορικές φράσεις. Στο έργο αυτό είναι όλα αληθινά, αλλά ταυτόχρονα ξαναπλασμένα για το θέατρο με περισσότερη δύναμη και αποτελεσματικότητα».¹⁵⁷ Ο Ντεκό, λοιπόν, ξεκαθαρίζει ότι δεν ενδιαφέρεται να προβεί στην αναπαράσταση της δίκης, αλλά επιδιώκει να

¹⁵³ Βαροπούλου, ό.π.

¹⁵⁴ Αλαίν Ντεκό, *Οι Ρόζεμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν*, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, Χειμερινή περίοδος 1974-75.

¹⁵⁵ Το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο ιδρύθηκε το 1970 από τον Στέφανο Ληναίο και την Έλλη Φωτίου. Τον επόμενο χρόνο απέκτησε μόνιμη στέγη στο θέατρο Άλφα. Σε συνέντευξη Τύπου για να παρουσιαστούν η ταυτότητα και οι επιδιώξεις του νεοσύστατου θιάσου αναφέρεται ότι το Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο λογαριάζει να οργανώσει συζητήσεις μετά την παράσταση, διαγωνισμούς για την ανάδειξη θεατρικών συγγραφέων, να δημιουργήσει δεύτερη πειραματική σκηνή, να καθιερώσει εναλλασσόμενο ρεπερτόριο και να οργανώσει σεμινάρια (Γ. Κοντογιάννης, «Πρωτοποριακά νεοελληνικά έργα για το πλατύ κοινό: Η χθεσινή συνέντευξη για το “Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο” του στεφ. Ληναίου», *Το Βήμα*, 4/9/1970, σ.4)

¹⁵⁶ Σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, η έναρξη των παραστάσεων λαμβάνει χώρα στις 29/11/1974. Οι παραστάσεις συνεχίζονται και τον χειμώνα του 1975, με πρώτη παράσταση στις 30/9/1975 («Επικαιρότης: Το ρεπερτόριο του Εθνικού», *Το Βήμα*, 17/9/1975, σ.4). Ο θιάσος είχε ήδη ξεκινήσει πρόβες για την παράσταση του έργου τη χειμερινή θεατρική περίοδο 1971-72, αλλά η Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων απαγόρευσε το ανέβασμα του έργου-ντοκουμέντο του Αλαίν Ντεκό. Ως αιτιολογία της απαγόρευσης δηλώνεται η πρόθεση του θιάσου «εις προπαγανδισμόν αντικοινωνικών, αναρχικών και ανατρεπτικών ιδεών» («Απαγορεύτηκαν οι “Ρόζεμπεργκ” του Ντεκό», *Τα Νέα*, 26/10/1971, σ.2 και Πάρλας, «Η αστυνόμευση του πνεύματος στην πολιτεία των απριλιανών», ό.π.).

¹⁵⁷ Γιώργος Χαραλαμπίδης, *Κιλελέρ*, Νέα Πορεία, Χειμώνας 1975.

μεταπλάσει θεατρικά τα ιστορικά γεγονότα. Ωστόσο, η θεατρική μετάπλαση διαθέτει μειωμένη ισχύ και αποτελεσματικότητα, καθώς εστιάζει περισσότερο στις σχέσεις των προσώπων παρά στο ευρύτερο ιστορικό και πολιτικό πλαίσιο, όπως υπογραμμίζει η Ελένη Βαροπούλου,¹⁵⁸ ενώ ο Αλκ. Μαργαρίτης κάνει λόγο για «μια άνιση δραματική σύνθεση» όπου οι χαρακτήρες παρουσιάζονται κατώτεροι του ιστορικού τους μεγέθους.¹⁵⁹ Ο σκηνοθέτης Στέφανος Ληναίος αποπειράθηκε να προσδώσει στην παράσταση την πολιτική προοπτική που απουσιάζει από το θεατρικό έργο, χωρίζοντας τον σκηνικό χώρο σε τρία επίπεδα: στη σκηνή διαδραματίζεται η ιστορία του ζεύγους Ρόζεμπεργκ, από τη σύλληψη έως τη δίκη, ενώ στη λευκή οθόνη στο βάθος προβάλλονται κινηματογραφικά στιγμιότυπα της παλιότερης και σύγχρονης πολιτικής επικαιρότητας ενώ μια τηλεόραση μεταδίδει διεθνή γεγονότα της εποχής του Ψυχρού Πολέμου που σχετίζονται με τη σκηνική δράση. Παρόλ' αυτά, το ατομικό δράμα παραμένει στο προσκήνιο και το κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο έρχεται σε δεύτερη μοίρα.

Η δυναμική του θεάτρου-ντοκουμέντο που καταγράφεται αμέσως μετά τη μεταπολίτευση συνεχίζεται αμείωτη. Στις 25 Ιανουαρίου του 1975 κάνει πρεμιέρα το *Κιλελέρ* του Γιώργου Χαραλαμπίδη που ανεβαίνει από τη Νέα Πορεία, έναν ακόμη νεανικό θίασο που ιδρύθηκε κατά τη δικτατορία.¹⁶⁰ Το *Κιλελέρ* είναι «μια καταγγελία κατά της κοινωνίας μας, που απέκρυψε εσκεμμένα, πάνω από μισό αιώνα, την εξέγερση των Θεσσαλών αγροτών [το 1910] από την επίσημη παιδεία μας».¹⁶¹ Στο πρόγραμμα της παράστασης, ο συγγραφέας γράφει ένα σύντομο σημείωμα όπου δηλώνει τις προθέσεις του και τον τρόπο εργασίας: πρώτον, δεν καταγράφει με λεπτομέρειες τα ιστορικά γεγονότα, καθώς, βασιζόμενος στα ντοκουμέντα, επιδιώκει να αποκαλύψει τη σχέση «άρχοντα-δούλου» που συνιστά την πρωταρχική αιτία της εξέγερσης, η οποία μέλλει να επαναλαμβάνεται όσο αυτή η σχέση παραμένει αναλλοίωτη¹⁶² και δεύτερον, για να αποφύγει τον «κίνδυνο της ρητορείας», καταφεύγει

¹⁵⁸ Βαροπούλου, *Το θέατρο στην Ελλάδα*, σ.382-84.

¹⁵⁹ Μαργαρίτης, «Αλαίν Ντεκό: Οι Ρόζεμπεργκ... στο θέατρο "Άλφα"», *Τα Νέα*, 27/2/1975, σ.2.

¹⁶⁰ Εκφράζοντας την αντίθεσή τους στο θεατρικό κατεστημένο όπου κυριαρχεί η γεροντοκρατία, η βεντετοκρατία και η εμπορευματοποίηση, μια ομάδα νέων συστήνει το θίασο Νέα Πορεία το 1971 προβάλλοντας τον κοινωνικό προβληματισμό, την παιδεία τόσο των καλλιτεχνών όσο και του κοινού και τη συλλογική εργασία («Νέα Πορεία: όχι, στο λάθος της αδράνειας, ό.π.»). Όπως αναγράφεται στο πρόγραμμα της παράστασης, «Εργαζόμαστε για ένα πεντακάθαρο ρωμαλέο λαϊκό Ελληνικό θέατρο».

¹⁶¹ «Αύριο αρχίζει η "Νέα Πορεία"», 24/01/1975, *Το Βήμα*, σ.4 και «"Κιλελέρ": Η εξέγερση της αγροτιάς στη σκηνή», *Τα Νέα*, 31/1/1975, σ.2.

¹⁶² Ο Γ. Χαραλαμπίδης γράφει συγκεκριμένα: «παρέλειψε σκόπιμα να καταπιαστεί με τις εκατοντάδες ονόματα που συνδέθηκαν με τα γεγονότα. Επέμενε στην αποκάλυψη της σχέσης άρχοντα-δούλου, πέρνοντας ερεθίσματα απ' το ντοκουμέντο, γιατί εδώ είναι το όλο πρόβλημα των στόχων του. Να πείσει πως η επανάσταση δεν είναι ούτε ελάττωμα, ούτε καπρίτσιο της ιστορίας, μα ωργισμένο γέννημα αυτής

«στο μεγάλο οπλοστάσιο της ελληνικής παράδοσης, της λαογραφίας και της σάτιρας».¹⁶³

Ο Αλκ. Μαργαρίτης υποσημειώνει τη σημασία του θεατρικού έργου του Χαραλαμπίδη για την ανάδειξη ενός επεισοδίου της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας που ήταν ουσιαστικά άγνωστο. Εντούτοις, σχολιάζει ότι ο συγγραφέας δεν επιτυγχάνει τη «δραματική μετουσίωση των γεγονότων», προσθέτοντας ότι το φαινόμενο παρατηρείται και σε άλλους έλληνες και ξένους συγγραφείς του είδους.¹⁶⁴ Πρόκειται για μια κοινή αντίρρηση που πηγάζει από τον προβληματισμό σχετικά με την αισθητική αξία του θεάτρου-ντοκουμέντο. Στην αναλυτικότερη κριτική του, ο Κ. Γεωργουσόπουλος παραθέτει συγκεκριμένα επιχειρήματα όσον αφορά τις αδυναμίες της σκηνικής παρουσίασης του ιστορικού γεγονότος, παρόλο που αναγνωρίζει ότι το «φιλόδοξο εγχείρημα» επιχειρεί «να ξεφύγει από την ψυχρότητα του ντοκουμέντου» επιλέγοντας μια «φόρμα οικεία, απλή και ευανάγνωστη».¹⁶⁵ Ο κριτικός σημειώνει ότι ο συγγραφέας θέλησε να περιγράψει τη γενική εικόνα του συγκεκριμένου ιστορικού γεγονότος, διαλέγοντας μια παρατακτική, ανοιχτή φόρμα, που τον οδήγησε, όμως, σε μια απλή εικονογράφηση χωρίς στόχο, σε σημείο που να αγγίζει τη γραφικότητα. Ενστάσεις διατυπώνονται και για τις πηγές του συγγραφέα, οι οποίες φαίνεται ότι όχι μόνο δεν είναι πρωτογενείς, αλλά και προέρχονται από ένα μοναδικό έργο, την *Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας* του Γιάννη Κορδάτου.¹⁶⁶ Από την άλλη, το ιστορικό υλικό συνδυάζεται με το λαογραφικό. Και οι δύο κριτικοί αναδεικνύουν τη σκηνή του καρναβαλιού ως την κορυφαία της παράστασης. Τα στοιχεία λαϊκού θεάτρου, παρότι πετυχημένα, δεν συνδυάζονται αρμονικά με το ιστορικό υλικό, δείχνοντας την έλλειψη μεθόδου και ξεκάθਾਰου στόχου εκ μέρους του συγγραφέα και σκηνοθέτη, όπως σχολιάζει ο Γεωργουσόπουλος. Η θετική αποτίμηση της σκηνογραφίας, της μουσικής και της απόδοσης των ηθοποιών δεν κατορθώνουν να ξεπεράσουν τις αδυναμίες της σκηνοθεσίας που έπασχε από έλλειψη ενιαίου ύφους και πριμοδοτούσε τη σατιρική διάθεση που, αγγίζοντας τα όρια της καρικατούρας, δεν ασκεί ουσιαστική κριτική. Ανεξαρτήτως αποτελέσματος, η παράσταση του Γ. Χαραλαμπίδη αποτελεί σημαντική ένδειξη της ευρείας απήχησης του θεάτρου-ντοκουμέντο στο ελληνικό θέατρο της

της σχέσης. Κι όσο η σχέση αυτή θα υπάρχει η έκρηξη θαναι όσο πάει και πιο τρομακτική» (από το πρόγραμμα της παράστασης).

¹⁶³ Ο.π.

¹⁶⁴ Μαργαρίτης, «Γ. Χαραλαμπίδη “Κιλελέρ” στο θέατρο “Νέα Πορεία”», *Τα Νέα*, 26/4/1975, σ.2.

¹⁶⁵ Γεωργουσόπουλος, «Κιλελέρ», *Το Βήμα*, 12/2/1975, σ.4.

¹⁶⁶ Ο Μαργαρίτης χαρακτηρίζει ως «αστυνομική» την κίνηση του συγγραφέα να δηλώσει ότι το έργο δεν βασίζεται στον ιστορικό Κορδάτο επειδή είναι «κομμουνιστής». (Μαργαρίτης, ό.π.).

εποχής, που παρουσιάζει πλέον εγχώριες απόπειρες οι οποίες εστιάζουν στην ελληνική ιστορία.

Αυτό δεν σημαίνει ότι μειώνεται η παρουσία ξένων έργων που προστίθενται στο σώμα των παραστάσεων που χαρακτηρίζονται ως θέατρο-ντοκουμέντο. Έτσι, από τη Θεσσαλία μεταφερόμαστε στην άλλη άκρη του Ατλαντικού, καθώς η επόμενη παράσταση που εντάσσεται στο θεατρικό είδος του θεάτρου-ντοκουμέντο αφορά το αναπτυσσόμενο αντιφασιστικό κίνημα στο πλαίσιο του δικτατορικού καθεστώτος στη Χιλή και τα προβλήματα δημιουργίας ενός ενιαίου μετώπου απέναντι στον αμερικανικό ιμπεριαλισμό και τη χιλιανή χούντα.¹⁶⁷ Οι παραστάσεις του «έργου-ντοκουμέντο» του Χουάν Φοντόν, *Η Χιλή θα νικήσει*¹⁶⁸, ξεκινούν στις 13 Φεβρουαρίου 1975 στο θέατρο Γιώργου Παππά από το Θέατρο Συνόλου.¹⁶⁹ Ο σκηνοθέτης Βασίλης Διαμαντόπουλος αναφέρει ότι πρόκειται για ένα πολιτικό έργο, ένα ντοκουμέντο το οποίο όμως ταυτόχρονα είναι «βαθεία ανθρώπινο, σπαραχτικό».¹⁷⁰ Η επιλογή εντάσσεται στους δηλωμένους στόχους του θιάσου Θέατρο Συνόλου για ενασχόληση με μια «τέχνη-προβληματισμός, τέχνη για το κοινωνικό σύνολο» και ένα θέατρο που «προσπαθεί ν' αποκαλύψει και να προβάλλει τις αντιθέσεις της εξελισσόμενης μέσα από συγκρούσεις κοινωνίας μας, να βοηθήσει στην συνειδητοποίηση των σύγχρονων προβλημάτων και να παίζει ένα θετικό ρόλο στην πολιτικοποίηση των μαζών».¹⁷¹ Στο σημείωμά του στο πρόγραμμα, ο σκηνοθέτης αναφέρει ότι πρόκειται για «ένα έργο που δεν αφορά μόνο τη Χιλή, αλλά κάθε λαό που ξέρει τι θα πει φασισμός», αιτιολογώντας μάλλον με αυτόν τον τρόπο την παρουσίασή του στο ελληνικό κοινό.

Το θεατρικό έργο δεν διαθέτει την παραδοσιακή δραματική φόρμα, ώστε ο Αλκ. Μαργαρίτης σχολιάζει ότι δεν πρόκειται για «ένα συγκροτημένο σκηνικό έργο», αλλά «ένα άθροισμα από στιγμιότυπα, που συνιστούν μια διαμαρτυρία και μια επαναστατική προκήρυξη».¹⁷² Σκηνές που διαδέχονται η μία την άλλη περιγράφουν την καθημερινή ζωή στη Χιλή και τα κοινωνικά προβλήματα, τον μηχανισμό της βίας υπό το απολυταρχικό καθεστώς, καθώς και την οργάνωση του αντιστασιακού κινήματος όπου

¹⁶⁷ «“Η Χιλή θα νικήσει”»: Αρχές Φεβρουαρίου με το “Θέατρο Συνόλου”, *Τα Νέα*, 18/1/1975, σ.2.

¹⁶⁸ Χουάν Φοντόν, *Η Χιλή θα νικήσει*, Θέατρο Συνόλου, Φεβρουάριος-Μάιος 1975.

¹⁶⁹ Αυτή είναι η πρώτη εμφάνιση του θιάσου στην πρωτεύουσα, μετά από μια σειρά επιτυχημένων παραστάσεων στην Πάτρα στο πλαίσιο περιοδείας που είχε ξεκινήσει μετά τα γεγονότα του Πολυτεχνείου και την οποία αναγκάστηκε να διακόψει κάτω από τις αφόρητες πιέσεις του αστυνομικού κράτους (από το πρόγραμμα της παράστασης).

¹⁷⁰ Φ.Ν.Κ., «“Η Χιλή θα νικήσει” ένα σπαραχτικό ντοκουμέντο: Αύριο πρεμιέρα στο Θέατρο Παππά», *Τα Νέα*, 12/2/1975, σ.2.

¹⁷¹ Από το πρόγραμμα της παράστασης.

¹⁷² Μαργαρίτης, «“Η Χιλή θα νικήσει” από το “Θέατρο Συνόλου”», *Τα Νέα*, 13/3/1975, σ.2.

οι διαφωνίες απειλούν την ενότητα. Στίχοι από το Κάντο Χενεράλ του Π. Νερούντα συνδέουν τις σκηνές μεταξύ τους.¹⁷³ Ο Δρομάζος σημειώνει τον λιτό και άμεσο λόγο του συγγραφέα που αποφεύγει την πολιτικολογία και απλώς εκθέτει όλες τις απόψεις, αφήνοντας στον θεατή την τελική κρίση. Όσον αφορά την παράσταση, αναφέρεται ότι κινήθηκε σε γοργούς ρυθμούς, οι διαφορετικές πλευρές παρουσιάστηκαν με διακριτό υποκριτικό ύφος –οι δικτάτορες και οι ξένοι αντιμετωπίστηκαν με μια περιπαιχτική ειρωνεία, ενώ οι αντιστασιακοί με αυστηρότητα, χωρίς ρητορεία–, οι μάσκες βοήθησαν στην ενσάρκωση πολλαπλών ρόλων από τους ηθοποιούς, αν και ο θίασος, πέρα από τη γυναικεία διανομή, κρίθηκε ανεπαρκής από τους κριτικούς¹⁷⁴. Παρόλες τις αδυναμίες, όμως, το θέμα του έργου που παρουσιάζεται τόσο σύντομα μετά την πτώση του δικτατορικού καθεστώτος στην Ελλάδα μοιάζει από μόνο του αρκετό για να προσελκύσει το ενδιαφέρον του κοινού.

Σημαντικό σταθμό στην εγχώρια παραγωγή του θεάτρου-ντοκουμέντο αποτελεί η παράσταση του θεατρικού έργου *Η απεργία*.¹⁷⁵ Η πρώτη απόπειρα του γνωστού συγγραφέα Γιώργου Σκούρτη στο θέατρο-ντοκουμέντο¹⁷⁶ παρουσιάζεται από το Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης¹⁷⁷, σε συλλογική σκηνοθεσία του θιάσου, του συγγραφέα και του σκηνοθέτη Π. Χαρίτογλου, αρχικά στη Θεσσαλονίκη, στο πλαίσιο του φεστιβάλ των Δημητρίων, και έπειτα στην Αθήνα.¹⁷⁸ Ο συγγραφέας δηλώνει ότι

¹⁷³ Δρομάζος, σ.237-39.

¹⁷⁴ Ό.π.

¹⁷⁵ Γιώργος Σκούρτης, *Απεργία ή Η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν*, Κέδρος, Αθήνα 1976.

¹⁷⁶ Ο Γ. Σκούρτης γράφει το 1978 ένα ακόμα θεατρικό έργο που ανήκει στο θέατρο-ντοκουμέντο με τίτλο *Υπόθεση Κ.Κ.*, το οποίο εκδόθηκε πολύ αργότερα, αν και δεν έχει παρασταθεί έως σήμερα (Σκούρτης, Γιώργος, *Υπόθεση Κ.Κ., Το τράνταγμα του Λαβυρίνθου*, Πατάκης, Αθήνα 1993). Το θεατρικό έργο αφορά την αληθινή ιστορία της εκκαθάρισης του Κώστα Καραγιώργη (1954) από την τότε πολιτική ηγεσία του Κ.Κ.Ε., που βρισκόταν εξόριστη στη Ρουμανία. Ο συγγραφέας άντλησε το υλικό του από βιβλίο της Μαρίας Καραγιώργη, της γυναίκας του Κ. Καραγιώργη, η οποία μάλιστα του παραχώρησε κάποια αντίγραφα από τις ανακρίσεις, που φυλάσσονται σε απόρρητα αρχεία στη Ρουμανία – στοιχεία των οποίων ενσωματώνει αυτούσια στο έργο ο συγγραφέας (Σκούρτης, «Ανοιχτή επιστολή του συγγραφέα Γιώργου Σκούρτη προς το ελληνικό θέατρο», Ημερομηνία πρόσβασης [9/10/2016] από www.onlytheater.gr/buzz/arthro/item/anoixti-epistoli-tou-syggrafea-giorgou-skourti-sto-elliniko-theatro). Βλ. και Μαράκα, «Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία», σ.44-45.

¹⁷⁷ Το Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης ξεκίνησε το 1965 ως ερασιτεχνική θεατρική ομάδα φοιτητών, η οποία διαλύθηκε από τη δικτατορία. Εντούτοις τα μέλη της συνέχισαν μέσα από διάφορα σχήματα την καλλιτεχνική εργασία του ώσπου το 1972 έγιναν επαγγελματικός θίασος αποκτώντας μόνιμη στέγη. Στόχος τους η «δημιουργία μιας αυτοδύναμης, ευέλικτης και αποκεντρωμένης θεατρικής μονάδας, πάνω στη βάση της υπεύθυνης συλλογικής δουλειάς, σε όλα τα επίπεδα (οικονομικό, διοικητικό, καλλιτεχνικό) οργάνωσης της ομάδας (Σκούρτης, *Η απεργία*, Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, Δημήτρια Ι', Δήμος Θεσσαλονίκης, Οκτώβρης 1975).

¹⁷⁸ Πρώτη παράσταση 27/10/1975. Στην Αθήνα παίζεται στο θέατρο Λουζιτάνια τα Χριστούγεννα του 1975 («“Απεργία” του Σκούρτη τα Χριστούγεννα, *Το Βήμα*, 18/12/1975, σ.4) και στο θέατρο Ριάλτο για έξι παραστάσεις το 1976 («Την Δευτέρα το “Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης” στο θέατρο “Ριάλτο” με την “Απεργία” του Γ. Σκούρτη», *Το Βήμα*, 24/1/1976, σ.4). Το έργο παρουσιάστηκε και στην επαρχία με τον εταιρικό θίασο «Θέατρο-Ντοκουμέντο», όπως αναφέρεται στην έκδοση του θεατρικού έργου.

το θεατρικό έργο χρησιμοποιεί ως αφετηρία πραγματικά γεγονότα και συγκεκριμένα, την απεργία και την κατάληψη που έλαβε χώρα σε ένα εργοστάσιο ελαστικών στο Βέλγιο το 1970, με πρωτοβουλία των ξένων εργατών. Όσον αφορά το υλικό, αναφέρει ότι βασίστηκε καταρχάς σε συνεντεύξεις των εργατών, αποσπάσματα των οποίων μεταφέρει αυτολεξεί, σημειώνοντας συγκεκριμένα: «πολλά απ' αυτά που λέγονται στο έργο είναι τα ίδια τους τα λόγια από μαγνητοφωνημένη συνέντευξη»,¹⁷⁹ ωστόσο δεν δίνει περισσότερες πληροφορίες για επιπλέον πηγές. Η Λ. Μαράκα, επικαλούμενη μια προφορική συζήτηση με τον συγγραφέα, γράφει ότι ο Γ. Σκούρτης πραγματοποίησε έρευνα σε βιβλιογραφία απ' όπου άντλησε το σχετικό υλικό για το ιστορικό πλαίσιο και το θεωρητικό κοινωνικο-πολιτικό υπόβαθρο. Επίσης, μας πληροφορεί ότι το τελικό προϊόν αποτελεί μίξη ντοκουμέντων και μυθοπλασίας σε ίσα μέρη.¹⁸⁰ Ως προς τον στόχο του έργου, ο Σκούρτης αποκαλύπτει ότι θέλησε «να κάνει μια ανάλυση των βασικών σχέσεων ανάμεσα στο Κεφάλαιο και Εργασία, ξεκινώντας από το μαρξιστικό αξίωμα της υπεραξίας. Πήρα, δηλαδή, τη θεωρία και την εφάρμοσα στην πράξη», συμπληρώνοντας ότι το έργο του αφορά τους εργαζόμενους γενικότερα, όχι μόνο τους βιομηχανικούς εργάτες, ενώ κυρίαρχα είναι και τα θέματα των εργατικών συνδικάτων και της μετανάστευσης». ¹⁸¹ Ακολουθώντας την επική φόρμα, το έργο χωρίζεται σε σκηνικές ενότητες που διαδέχονται η μία την άλλη, οι οποίες αποτελούνται από αφηγήσεις, μονολόγους και διαλόγους, τραγούδια, καθώς και σκηνές που πηγάζουν από λαϊκά θεάματα, π.χ. τον Καραγκιόζη.¹⁸²

Στην κριτική του για την παράσταση, ο Αντώνης Μοσχοβάκης υπογραμμίζει τη διττή σημασία του έργου για το ελληνικό θέατρο: αφενός εισάγει μια νέα μορφή θεάτρου, γεγονός που χαρακτηρίζει πρωτοποριακό, και αφετέρου, εγκαινιάζει ένα καινούργιο θεματολογικό πεδίο που αφορά «την έκφραση των προβλημάτων και των αγώνων των ελληνικών λαϊκών τάξεων». Υπό αυτό το πρίσμα, θεωρεί ότι ο

¹⁷⁹ Σημείωμα του συγγραφέα στο πρόγραμμα της παράστασης.

¹⁸⁰ Μαράκα, «Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία», σ.43-44.

¹⁸¹ Στην ίδια συνέντευξη, ο συγγραφέας αναφέρει ότι ξεκίνησε τη συγγραφή του έργου το 1971 και κατέληξε στην τελική μορφή του το 1975 («Σκούρτη "Απεργία": ένα έργο διεθνιστικό», *Τα Νέα*, 27/12/1975, σ.2). Στη διάρκεια της δικτατορίας, η λογοκρισία δεν ενέκρινε δέκα από τα είκοσι τραγούδια που περιλάμβανε το θεατρικό έργο, καθώς κρίθηκαν επαναστατικά, επειδή αναφέρονταν σε απεργίες και διεκδικήσεις. Μιας και ο συγγραφέας δεν κατάφερε να βρει θίασο πρόθυμο να παρουσιάσει το έργο στη σκηνή, αποφάσισε να παραχωρήσει τα δέκα εγκριθέντα τραγούδια στον Γιάννη Μαρκόπουλο, ο οποίος τα μελοποίησε, και κυκλοφόρησαν σε δίσκο με ερμηνευτές τη Βίκυ Μοσχολιού και τον Λάκη Χαλκιά (Φ.Ν.Κ., «Οι "Μετανάστες" του Μαρκόπουλου: Τραγούδια πάνω σε ιστορίες του Σκούρτη», *Τα Νέα*, 12/9/1974, σ.2).

¹⁸² Μαράκα, «Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία», σ.44.

συγγραφέας θα μπορούσε να αντλήσει υλικό από την ελληνική πραγματικότητα και το τοπικό εργατικό κίνημα και να μην επικεντρωθεί σε ένα περιστατικό που συνέβη σε ένα βελγικό εργοστάσιο. Εντούτοις, παραδέχεται ότι ο συγγραφέας πραγματεύεται ικανοποιητικά το θέμα που έχει επιλέξει, περιγράφοντας με ακρίβεια την εξέλιξη της ψυχικής και συνειδησιακής κατάστασής τους. Ταυτόχρονα, όμως, εκφράζει ενστάσεις για τη χρήση της αφήγησης, που συχνά πλατειάζει σε θεωρητικές αναλύσεις, και αντίθετα εξαίρει τη μουσική και τα τραγούδια που «μετουσιώνουν, σατιρικά, λυρικά και επικά, τη θεωρία σε μουσική και ποιητική έκφραση».¹⁸³

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η κριτική του Τ. Λιγνάδη, ο οποίος με αφορμή την *Απεργία* εκφέρει μια γενικότερη άποψη για το θεατρικό είδος, την οποία θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως ενδεικτική του σκεπτικισμού των ελλήνων κριτικών απέναντι στο θέατρο-ντοκουμέντο. Αναλυτικότερα, ο κριτικός αναφέρει ότι το θεατρικό έργο του Γ. Σκούρτη αποτελεί «ένα θέατρο-ντοκουμέντο, με δηλωμένο στόχο ταξικής διδασχής». Στόχος που δηλώνεται ξεκάθαρα στον υπότιτλο (*Η πάλη των τάξεων απ' αυτούς που παλεύουν*), αλλά και στη «διδασκικότατη» ολοκλήρωση του έργου, που δεν αποτυπώνει το αληθινό τέλος της απεργιακής κινητοποίησης των εργατών.¹⁸⁴ σημειώνει, μάλιστα, ότι η «παραποίηση» αυτή δεν ταιριάζει στο «ήθος» του συγκεκριμένου είδους. Σε ό,τι αφορά τη «θεωρητική ψυχρότητα», για την οποία συχνά κατηγορείται το θέατρο-ντοκουμέντο, στο εν λόγω έργο εξισορροπείται από τη λαϊκότητα «και στα πλαίσιά του και στον κώδικα επικοινωνίας του», ενώ υπογραμμίζει τη σημαντική συμβολή του «δραστικού λόγου της καθημερινής ζωής». Εντούτοις, σπεύδει να εκφράσει εμμέσως την αντίρρηση του ως προς «το θεατρικό αποτέλεσμα μιας τέτοιας κατασκευής», την οποία, ωστόσο, απευθύνει στο είδος και όχι στο έργο. Πιο συγκεκριμένα, λοιπόν, το περιεχόμενο της *Απεργίας* αντιστοιχεί στην «έτοιμη κατασκευή που τη δίνει η ίδια η πραγματικότητα». Δεν προχωρά σε δραματική μετάπλαση του υλικού, αλλά στηρίζεται στην αφήγηση και αποτελεί «μια παραστατική σειρά φωτογραφιών», με τη θεατρικότητα να περιορίζεται σε «σχολιαστικές» λεκτικές επιγραφές, αλληγορικές και αναπαραστατικές σκηνές, αλλά και τραγούδια. Ως εκ τούτου, το θεατρικό έργο του Σκούρτη φέρει τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα που συνδέονται με το συγκεκριμένο θεατρικό είδος: αφενός, «άμεση αίσθηση του

¹⁸³ Αντώνης Μοσχοβάκης, *Υποκριτική και κριτική: Θεατρικές κριτικές 1975-1982*, Αρμός, Αθήνα 2008, σ.23-29.

¹⁸⁴ Η κατάληψη του εργοστασίου έλαβε τέλος «βιαιώς» με τη συνδρομή της αστυνομίας, ενώ ακολούθησαν απολύσεις των εργατών που συμμετείχαν στις κινητοποιήσεις.

πραγματικού, ευθεία επικοινωνία με το κοινό, ομαδική απόδοση» και αφετέρου «ασπόνδυλη δραματουργική κατασκευή». Τα πραγματικά γεγονότα σε συνδυασμό με τα καθαρά «θεατρικά» στοιχεία, παρότι δεν μετουσιώνονται σε ενιαία σύνθεση, παρουσιάζουν ενότητα χάρη στη δεξιοτεχνία της κατασκευής. Όσον αφορά την παράσταση που σκηνοθετεί ο ίδιος ο συγγραφέας, ο Λιγνάδης παραδέχεται ότι διαθέτει «ρυθμό», με γρήγορες εναλλαγές των σκηνών, ενώ εκφράζει την ένστασή του για την κινησιολογία στις ««μηχανικές» μιμήσεις», τον «νατουραλισμό» στην αναπαράσταση που μείωνε τη θεατρικότητα και τη «μελοδραματική σοβαροφάνεια» του υποκριτικού ύφους, σε κάποια στιγμιότυπα.¹⁸⁵ Βλέπουμε, λοιπόν, και στην περίπτωση της *Απεργίας* του Γ. Σκούρτη να επιβεβαιώνεται η καταφυγή των ελλήνων δημιουργών στα ιθαγενή στοιχεία λαϊκού θεάματος για να διασφαλίσουν τη θεατρικότητα στη σκηνική παρουσίαση ντοκουμέντων. Ίσως να πρόκειται για έναν τρόπο που επιστρατεύουν για να αποκρούσουν προκαταβολικά τις μομφές περί «ψυχρότητας» και «ρητορείας», που συνοδεύουν το θεατρικό είδος. Ίσως να είναι και αναμενόμενο οι δημιουργοί να καταφύγουν σε οικείες φόρμες ενώ αποπειρώνται να αφομοιώσουν δημιουργικά ένα ξένο θεατρικό είδος. Ωστόσο, αυτό που παρατηρούμε σχεδόν σταθερά είναι η δυσανεξία ενός σημαντικού μέρους των ελλήνων κριτικών στην απουσία της παραδοσιακής δραματικής φόρμας.

Στο πλαίσιο, όμως, της χαρτογράφησης του θεάτρου-ντοκουμέντο στο ελληνικό θέατρο θα πρέπει να αναφέρουμε και μία απόπειρα που προέρχεται από τον χώρο του ερασιτεχνικού θεάτρου. Όπως αναφέρει ο Πλ. Μαυρομούστακος, ένας μεγάλος αριθμός ερασιτεχνικών θεατρικών συνόλων αναπτύσσει έντονη δραστηριότητα κατά την περίοδο αυτή. Εστιάζοντας στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία και σε θεατρικά έργα με σαφή πολιτική στόχευση, οι επιλογές του ρεπερτορίου τους, συνήθως, δεν διαφέρουν από αυτές των επαγγελματικών θιάσων. Χωρίς να λαμβάνουμε υπόψη την επιτυχία ή καλλιτεχνική αξία μεμονωμένων εγχειρημάτων, θα πρέπει να σημειώσουμε ότι το ερασιτεχνικό θέατρο συμβάλλει σημαντικά στη διεύρυνση του κοινού και στον εμπλουτισμό της ελληνικής θεατρικής ζωής.¹⁸⁶

Ξεχωριστή θέση ανάμεσα σε αυτά τα ερασιτεχνικά σχήματα κατέχει το Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών που δημιουργήθηκε την περίοδο της

¹⁸⁵ Λιγνάδης, σ.67-70.

¹⁸⁶ Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ.146-47.

δικτατορίας¹⁸⁷. Το «μανιφέστο» που δημοσιεύεται στο πρόγραμμα μιας παράστασης του φοιτητικού θιάσου οριοθετεί σαφώς το πλαίσιο εντός του οποίου δραστηριοποιείται ο φοιτητικός θιάσος: «Κινούμαστε και καθοδηγούμαστε από το προοδευτικό δημοκρατικό φοιτητικό κίνημα, που αγωνίζεται για τον εκδημοκρατισμό του Πανεπιστημίου και γενικότερα της Ελληνικής ζωής, την άνοδο του πολιτιστικού επιπέδου των φοιτητών και του λαού μας, τη συμμετοχή τους στην πολιτιστική και πολιτική ζωή του τόπου».¹⁸⁸ Υπό αυτό το πρίσμα, απολύτως αναμενόμενη είναι η επιλογή του ανεβάσματος της *Ανάκρισης* του Π. Βάις, που παρουσιάζεται το 1976 στο αίθριο του Πολυτεχνείου και στη συνέχεια στο θέατρο Ριάλτο για λίγες παραστάσεις.¹⁸⁹ «Το θεατρικό ντοκουμέντο» του Βάις, σε μετάφραση Π. Μάρκαρη, παρουσιάζεται «για πρώτη φορά στην Ελλάδα», ενώ η παράσταση πλαισιώνεται από σλάιντς, κινηματογραφική ταινία γυρισμένη από τους ίδιους τους φοιτητές και μουσική γραμμένη από τον Νίκο Μαμαγκάκη.¹⁹⁰ Τα δημοσιεύματα στον Τύπο, τα οποία κάθε άλλο παρά σποραδικά είναι, πιστοποιούν τη σημασία της συγκεκριμένης ομάδας, αλλά και της αντιμετώπισης του ερασιτεχνικού θεάτρου εν γένει. Ο Αλκ. Μαργαρίτης αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η απόπειρα των φοιτητών «προσφέρει μια μεγάλη υπηρεσία», καθώς προσφέρει πολύτιμη διαφώτιση στη νέα γενιά για τις θηριωδίες του ναζισμού. Χωρίς αναλυτικές πληροφορίες για την παράσταση, σχολιάζει ότι αποτελεί «αληθινό τόλμημα για ερασιτέχνες», αφού το ανέβασμα του έργου του Βάις θα έθετε δυσκολίες ακόμα και σε έναν επαγγελματικό θιάσο με μεγάλη εμπειρία. Χαιρετίζει την «τίμια προσπάθεια», η οποία είχε πολλά τα φωτεινά σημεία» και υπογραμμίζει ότι «προ πάντων, το μήνυμα εκπέμπεται!». ¹⁹¹ Πιο αυστηρός, ο Κ. Γεωργουσόπουλος θεωρεί ότι η θεατρική δραστηριότητα των φοιτητών πάσχει από έλλειψη «καλλιτεχνικού

¹⁸⁷ Το Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου Αθηνών ιδρύθηκε το 1969 και ανέπτυξε ενδιαφέρουσα θεατρική δραστηριότητα, κυρίως έως το 1980, αποκαλύπτοντας ταυτόχρονα κάποια από προβλήματα που σχετίζονται με τη φύση του ερασιτεχνικού θεάτρου (θα δούμε και αμέσως παρακάτω σχετικά σχόλια από τους θεατρικούς κριτικούς). Οι παραστάσεις σε χώρους πανεπιστημιακούς χώρος, σε διάφορα θέατρα της Αθήνας, αλλά και σε περιοδεία ανά την Ελλάδα (υποσημείωση 167 στο Μαυρομούστακος, ό.π.).

¹⁸⁸ Μπέρτολτ Μπρεχτ, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, Θεατρικό Τμήμα Πανεπιστημίου Αθήνας, Μάης 1975.

¹⁸⁹ Η παράσταση στο Πολυτεχνείο πραγματοποιείται στο πλαίσιο της Β΄ Εβδομάδας Παρουσίασης Καλλιτεχνικής Δουλειάς Φοιτητών («Ανάκριση» με φοιτητές στο Πολυτεχνείο», *Τα Νέα*, 25/5/1976, σ.2). Ο φοιτητικός θιάσος θα παρουσιάσει το έργο ανά την Ελλάδα, στο πλαίσιο καλοκαιρινής περιοδείας που θα διαρκέσει ένα μήνα («Ατταλος» και «Ανάκριση» σε περιοδεία», *Το Βήμα*, 23/7/1976, σ.4).

¹⁹⁰ «Ανάκριση» με φοιτητές στο «Ριάλτο», *Τα Νέα*, 31/5/1976, σ.2.

¹⁹¹ Μαργαρίτης, «Πέτερ Βάις: «Ανάκριση» με το Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου», *Τα Νέα*, 17/6/1976, σ.2.

αισθητηρίου» και «συγκεκριμένων στόχων».¹⁹² Στόχος μας δεν είναι, βεβαίως, η αποτίμηση της ερασιτεχνικής θεατρικής δραστηριότητας· η σύντομη αναφορά στη συγκεκριμένη φοιτητική παράσταση αποτελεί μία ακόμη ένδειξη της ευρείας παρουσίας του θεάτρου-ντοκουμέντο στην ελληνική θεατρική ζωή τα πρώτα μεταπολιτευτικά χρόνια.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι η δυναμική του θεάτρου-ντοκουμέντο αυτήν την περίοδο συντηρείται από την έξαρση του ενδιαφέροντος για την πολιτική θεματολογία ως αποτέλεσμα της πολιτικοποίησης που προκάλεσε η ανάγκη αντίστασης σε ένα αντιδημοκρατικό καθεστώς. Τα νωπά γεγονότα της χούντας των συνταγματαρχών σε συνδυασμό με την πανευρωπαϊκή διάθεση συμπαράστασης προς τον χιλιανό λαό μάλλον εξηγούν μία ακόμη ρεπερτοριακή επιλογή με θέμα τη Χιλή. Πρόκειται για το δράμα-ντοκουμέντο *Βίκτωρ Χάρα* του γερμανού Έρβιν Σουλβάνους, το οποίο παρουσιάζεται από τον νεοσύστατο θίασο Σύγχρονο Λαϊκό Θέατρο στην Αίγλη της Δάφνης.¹⁹³ Μάλιστα, ο συγγραφέας, ο οποίος υπήρξε μέλος της επιτροπής για την αποκατάσταση της δημοκρατίας στην Ελλάδα, επισκέφθηκε την Αθήνα για να παραβρεθεί στην επίσημη πρεμιέρα της παράστασης.¹⁹⁴

Θέμα του έργου είναι η ζωή και ο μαρτυρικός θάνατος του λαϊκού τραγουδιστή και αγωνιστή Βίκτωρ Χάρα (1938-1973). Ο συγγραφέας επισκέφτηκε τη Χιλή για να συλλέξει αυθεντικό υλικό. Η ενασχόλησή του αυτή θορύβησε το καθεστώς του Πινοσέτ, το οποίο και διέταξε την απέλασή του από τη χώρα. Σύμφωνα με τον μεταφραστή του έργου, Θ. Φραγκόπουλο, στόχος του Σουλβάνους δεν υπήρξε η ιστορική καταγραφή των γεγονότων της ζωής του χιλιανού τραγουδιστή, αλλά η ανάδειξη των παραγόντων που, εκμεταλλευόμενοι «αδυναμίες και λάθη του προοδευτικού κινήματος», πέτυχαν την ανατροπή του Αλιέντε. Προσθέτει, επίσης, ότι το θεατρικό έργο ανήκει στο θέατρο-ντοκουμέντο, ενώ περιέχει πληθώρα «μπρεχτικών

¹⁹² «Το φοιτητικό θέατρο είναι πολύ σοβαρή υπόθεση για να μην έχει στόχους όταν σε μια μόνο περίοδο, άνθρωποι χωρίς καμιά καθοδήγηση (εννοώ καλλιτεχνική), άνθρωποι χωρίς πείρα και χωρίς παράδοση φοιτητικού θεατρικού προβληματισμού να καταπιάνονται με Μπρεχτ, με θέατρο-ντοκουμέντο». Ο κριτικός ψέγει τους φοιτητές που επιλέγουν να σκηνοθετούν ομαδικά τις παραστάσεις τους, ενώ αναθέτουν κοστούμια, σκηνικά, μουσική και χορογραφία σε επαγγελματίες. (Γεωργουσόπουλος, «“Το γιοφύρι της Άρτας”», *Το Βήμα*, 18/5/1977, σ.4).

¹⁹³ Πρόκειται για εταιρικό θίασο του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών. Η πρώτη παράσταση δίνεται στις 15/11/1976 (Κ. Δ., «Έρβιν Σουλβάνους “Βίκτωρ Χάρα”: Η αυριανή πρεμιέρα», *Τα Νέα*, 24/11/1976, σ.2).

¹⁹⁴ Ο συγγραφέας κατά την επίσκεψή του στην Αθήνα δίνει μια διάλεξη στο Ινστιτούτο Γκαίτε με θέμα «Το Θέατρο-Ντοκουμέντο σήμερα» (3/12/1976). Στη συζήτηση που ακολουθεί παίρνουν μέρος οι Ιάκωβος Καμπανέλλης, η ποιήτρια Ηρώ Λάμπρου, ο σκηνοθέτης Στ. Ντουφεξής και ο μεταφραστής του έργου Θ. Φραγκόπουλος υπό τη διεύθυνση του Αλκ. Μαργαρίτη, θεατρικού κριτικού της εφημερίδας *Τα Νέα* («Ο Σουλβάνους για το Θέατρο-Ντοκουμέντο: Ομιλία και συζήτηση», *Τα Νέα*, 2/12/1976, σ.2).

στοιχείων».¹⁹⁵ Όπως μάς πληροφορεί το κριτικό σημείωμα του Αλκ. Μαργαρίτη, ο γερμανός συγγραφέας δεν παραθέτει αυτούσια ντοκουμέντα, αλλά επιλέγει τη θεατρική μετάπλάσή τους για τη δημιουργία «αυθεντικών καταστάσεων και διαλόγων». Όσο για την παράσταση, υποστηρίζει ότι ήταν «δυστυχώς, επιπέδου σχολικής» και χαρακτηρίζει ως ατυχή την απόπειρα συλλογικής σκηνοθεσίας που επιχείρησε ο θιάσος».¹⁹⁶

Αναμφίβολα πιο πετυχημένη υπήρξε η σκηνική παρουσίαση του τελευταίου δείγματος του θεάτρου-ντοκουμέντο που περιλαμβάνεται στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία. *Οι φιλοξενούμενοι*¹⁹⁷ του Πέτρου Μάρκαρη παρουσιάζονται από το Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης σε σκηνοθεσία του συγγραφέα¹⁹⁸ στο πλαίσιο του φεστιβάλ των Δημητρίων το 1981.¹⁹⁹ Οι ομοιότητες με την *Απεργία* του Γ. Σκούρτη δεν περιορίζονται στις 'συνθήκες' παράστασης, αλλά και στο ίδιο το θέμα. Με βάση τις αυθεντικές μαρτυρίες ελλήνων εργατών στη Δυτική Γερμανία που είχε συγκεντρώσει ο Γιώργος Μαντζουράνης, ο Π. Μάρκαρης πραγματεύεται το ζήτημα της μετανάστευσης, με επίκεντρο τη χωρίς επιστροφή πορεία των ελλήνων μεταναστών από την πατρίδα τους στη Δυτική Γερμανία όπου εργάζονται ως βιομηχανικοί εργάτες, εστιάζοντας στη διαμόρφωση της εργατικής τους συνείδησης. Ακριβώς επειδή το θέμα του αφορά τη Γερμανία, ο συγγραφέας επιλέγει τη φόρμα του επικού θεάτρου και του θεάτρου-ντοκουμέντο, «θεατρικές μορφές που έχουν τη ρίζα τους στο γερμανικό θέατρο», όπως σημειώνει ο ίδιος στο πρόγραμμα της παράστασης.²⁰⁰ Στο θεατρικό του έργο χρησιμοποιεί και τεκμήρια, αλλά και μυθοπλαστικά στοιχεία. Όπως εξηγεί, στόχος του δεν είναι να «κάνει “καθαρό” θέατρο-ντοκουμέντο», αλλά να χρησιμοποιήσει τα ντοκουμέντα για να «“τεκμηριώσει” τη θέση του έργου και τις καταστάσεις (κοινωνικές, πολιτικές, επαγγελματικές, ψυχολογικές των ανθρώπων που

¹⁹⁵ Κ.Δ., ό.π.

¹⁹⁶ Μαργαρίτης, «“Βίκτωρ Χάρα” στο Θέατρο “Αίγλη”», *Τα Νέα*, 11/12/1976, σ. 2.

¹⁹⁷ Το θεατρικό έργο, γραμμένο το 1978, παραμένει ανέκδοτο. Δακτυλογραφημένο αντίγραφο είναι διαθέσιμο στη Βιβλιοθήκη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών.

¹⁹⁸ Ως προς τον τρόπο εργασίας του θιάσου στο ανέβασμα του έργου, ο Μάρκαρης μάς πληροφορεί στο πρόγραμμα ότι η απόφαση να αναλάβει τη σκηνοθεσία προέκυψε ως αποτέλεσμα της πρόθεσης για μια «συλλογική ανάγνωση του έργου», γεγονός που σήμαινε ότι οι ηθοποιοί δεν εργάστηκαν με γνώμονα ένα έτοιμο κείμενο και ότι ο συγγραφέας άντλησε από την παραστασιακή διαδικασία για να δώσει στο έργο του την οριστική μορφή (Μάρκαρης, *Οι φιλοξενούμενοι*, Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, «Δημήτρια ΙΣΤ΄, Δήμος Θεσσαλονίκης, Οκτώβρης 1981).

¹⁹⁹ Πρώτη παράσταση 30/10/1981 (Μάρκαρης, *Οι φιλοξενούμενοι*, Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, περίοδος 1981-82). Παίζεται και στην Αθήνα στο θέατρο Λουζιτάνια τον Δεκέμβρη του 1981 («Προβλήματα μεταναστών στους “Φιλοξενούμενους”», *Το Βήμα*, 15/12/1981, σ.5).

²⁰⁰ Από το πρόγραμμα της παράστασης στο πλαίσιο του φεστιβάλ Δημήτρια ΙΣΤ΄.

παρουσιάζει». Ως προς τη φόρμα, βασίζεται σε δύο συγκεκριμένα θεατρικά έργα, την *Ανάκριση* του Βάις και τον *Τρόμο και αθλιότητα του Γ' Ράιχ* του Μπρεχτ. Δηλώνει, μάλιστα, ξεκάθαρα τα πρότυπά του και εντάσσει στο κείμενό του ευθείες αναφορές. Πέρα από τους σαφείς θεματικούς παραλληλισμούς, τα μορφολογικά χαρακτηριστικά των δύο προτύπων –οι καταθέσεις-μαρτυρίες και το μοντάζ μικρών σκηνών– επιτρέπουν την αποτύπωση της «καταπίεσης, του φόβου, της εκμετάλλευση και της ζωής των ελλήνων εργατών στη Δυτική Γερμανία». Και καταλήγει ότι πρόθεσή του υπήρξε η «διακλάδωση και ο συσχετισμός των μορφών» για «την αλληλένδετη παρουσίαση των γεγονότων», ώστε να αποφευχθεί ο κίνδυνος διαδοχικής παρουσίας δύο ξεχωριστών μονόπρακτων με κοινή θεματική.²⁰¹

Σε αυτό ακριβώς το σημείο εστιάζει η κριτική του Κ. Γεωργουσόπουλου, ο οποίος θεωρεί ότι η ανάμιξη των δύο θεατρικών ειδών δεν υπήρξε πετυχημένη. Σχολιάζει ότι σε κάποια σημεία του έργου «επικρατεί η αποδεικτική δραματουργία και αλλού επιπολάζει το ηθογραφικό στοιχείο». Εντούτοις, σημειώνει ότι η προσπάθεια του Μάρκαρη να παρουσιάσει την αλλοτρίωση του έλληνα μετανάστη διατυπώνεται με σαφήνεια και διαθέτει διαλεκτικό στόχο.²⁰² Αντίθετη άποψη εκφράζει ο Στ. Δρομάζος, ο οποίος υπογραμμίζει ότι το αφηγηματικό θέατρο του Μάρκαρη αποκαλύπτει την ικανότητά του να συνδέει τα ντοκουμέντα «με την αναπλαστική δύναμη του θεάτρου», δημιουργώντας ένα «ολοκληρωμένο σκηνικό δρώμενο». Οι αυτόνομες σκηνές, που υπηρετούν ωστόσο το θέμα του έργου, δεν περιορίζονται στην αναπαράσταση των γεγονότων, αλλά αποκαλύπτουν και «πολύπλευρη ψυχολογία του ανθρώπου», περιγράφοντας τη «μεταβαλλόμενη ηθική» την «ταλάντευση» και τη «διαφθορά» του έλληνα μετανάστη που βιώνει μία νέα μορφή «αλλοτρίωσης και δουλείας». Και, κατά την άποψή του, η παράσταση, που επαινείται ως δουλειά συνόλου, κατόρθωσε να αναδείξει τόσο το γεγονός όσο τη φαντασία είτε σε συνδυασμό είτε μεμονωμένα.²⁰³ Με το θεατρικό έργο του Π. Μάρκαρη φαίνεται ότι ολοκληρώνεται ο κύκλος της επίδρασης του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο στη νεοελληνική δραματουργία. Και η παράσταση λαμβάνει χώρα μετά από τέσσερα χρόνια απουσίας κάποιου ανάλογου εγχειρήματος, ξένης ή εγχώριας παραγωγής, – η *Υπόθεση Κ.Κ.* του Γ. Σκούρτη, που επίσης γράφτηκε το 1978, δεν κατόρθωσε να βρει το δρόμο προς τη σκηνή. Οι αλλαγές στα κοινωνικοπολιτικά συμφραζόμενα αλλά και

²⁰¹ Μάρκαρης, *Οι φιλοξενούμενοι*, Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, περίοδος 1981-82.

²⁰² Γεωργουσόπουλος, «Τρόποι αλλοτρίωσης», *Το Βήμα*, 24/12/1981, σ.6.

²⁰³ Δρομάζος, *Νεοελληνικό θέατρο: Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1986, σ.186-88.

στα καλλιτεχνικά αιτήματα του ελληνικού θεάτρου –οι δύο από τους βασικότερους παράγοντες για την εμφάνιση της ελληνικής εκδοχής του θεάτρου-ντοκουμέντο– οδηγούν την εγχώρια δραματουργία και σκηνική πρακτική προς άλλες κατευθύνσεις. Από το 1981 και εξής, θα υπάρξουν κάποιες σποραδικές επαναλήψεις έργων²⁰⁴, χωρίς να λάβουν ποτέ την έκταση του φαινομένου που παρατηρήθηκε την πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο. Το ελληνικό θέατρο-ντοκουμέντο ολοκληρώνει την πορεία του σε ένα χρονικό διάστημα περίπου μιας δεκαετίας, ακριβώς όπως και το γερμανικό του πρότυπο.

²⁰⁴ Για παράδειγμα, το Εθνικό Θέατρο παρουσιάζει την *Ανάκριση* του Βάις σε σκηνοθεσία Νίκου Περέλη το 1983 (<http://www.nt-archive.gr/workDetails.aspx?workID=2999>) και το *Κιλελέρ* του Γ. Χαραλαμπίδη σε σκηνοθεσία του ίδιου το 1986 <http://www.nt-archive.gr/playDetails.aspx?playID=221>

Ανακεφαλαιώνοντας: Συμπεράσματα και σκέψεις

Το θέατρο-ντοκουμέντο, που γεννήθηκε και γνώρισε την ακμή του στη Δυτική Γερμανία στα μέσα της δεκαετίας του 1960, απέκτησε γρήγορα ένθερμους υποστηρικτές αλλά και πολέμιους σε πανευρωπαϊκό επίπεδο. Οι ειδήσεις για τα πολύκροτα έργα των γερμανών συγγραφέων έφτασαν γρήγορα και στην Ελλάδα, με τον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο να παρέχει ενημέρωση για τις συχνά επεισοδιακές παραστάσεις και γενικότερα για το νέο θεατρικό είδος των γεγονότων που στηριζόταν αποκλειστικά σε τεκμηριωμένο υλικό. Δεν αργούν και οι πρώτες σκηνικές παρουσιάσεις ξένων έργων που τροφοδοτούν το ενδιαφέρον καλλιτεχνών και θεατρόφιλου κοινού για το γερμανικό πολιτικό θέατρο της εποχής. Εκείνη την περίοδο οι νέοι καλλιτέχνες στρέφουν το βλέμμα προς τις πρωτοποριακές κινήσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου και, αφουγκραζόμενοι την ανατρεπτική διάθεση που επικρατεί τη δεκαετία του 1960, διατυπώνουν μια σειρά αιτήματα που αφορούν τόσο την καλλιτεχνική πράξη και την ανανέωση της δραματουργίας όσο και ζητήματα παραγωγής της σκηνικής πράξης. Η πολιτική συγκυρία αναπόφευκτα θέτει νέα δεδομένα. Και ενώ η επικράτηση ενός οπισθοδρομικού, καταπιεστικού καθεστώτος επέβαλλε περιορισμούς στην καλλιτεχνική έκφραση, ενίσχυσε ταυτόχρονα την ανάγκη για αντίσταση και ως εκ τούτου, ανέδειξε τον πολιτικό ρόλο του θεάτρου. Ως αναμενόταν, οι έλληνες καλλιτέχνες στρέφουν την προσοχή τους προς το θέατρο-ντοκουμέντο, το κατεξοχήν πολιτικό θέατρο της εποχής.

Ενώ η γνωριμία με το νέο θεατρικό είδος βρίσκεται ακόμα σε εξέλιξη, ο συνδυασμός σκηνικών αναζητήσεων και πολιτικής στόχευσης οδηγεί στις πρώτες εγχώριες σκηνικές απόπειρες. Την ίδια στιγμή, όμως, το δικτατορικό καθεστώς αφήνει ελάχιστα περιθώρια για την ανάπτυξη ενός θεάτρου με κοινωνικές και πολιτικές αναφορές: οι θεματολογικές απαγορεύσεις για ανατρεπτικές ιδέες και γεγονότα της ελληνικής ιστορίας που δεν στηρίζουν το ελληνορθόδοξο ιδεολόγημα είναι ρητά διατυπωμένες και οποιαδήποτε απόκλιση αντιμετωπίζεται κατασταλτικά· το κλίμα δεν ευνοεί την καλλιέργεια ενός ορθόδοξου θεάτρου-ντοκουμέντο. Γι' αυτό, λοιπόν, την περίοδο της δικτατορίας το ελληνικό θέατρο στρέφεται προς τη μπρεχτική δραματουργία και το θέατρο του παραλόγου.²⁰⁵ Οι έλληνες συγγραφείς καταφεύγουν σε μια υπαινικτική γραφή για να διαπραγματευτούν ζητήματα καταπίεσης, αδικίας και

²⁰⁵ Van Steen, σ.46-47.

βίας και να ασκήσουν κριτική για την πολιτική κατάσταση που επικρατεί στη χώρα, ενώ ταυτόχρονα ξεγλιστρούν από τους περιορισμούς που θέτει το αυταρχικό καθεστώς.²⁰⁶ Η ελληνική εκδοχή του θεάτρου του παραλόγου, παρόλο που δεν αναφέρεται άμεσα στην περιρρέουσα πραγματικότητα, αποκτά σαφείς πολιτικές διαστάσεις, εκφράζοντας τον «παραλογισμό» του δικτατορικού καθεστώτος και διαμορφώνοντας έναν παράλληλο ειρωνικό, ανεπίσημο λόγο αντίστασης στην κυρίαρχη ιδεολογία που έχει επιβάλλει η χούντα των συνταγματαρχών και στο βίαιο παρακράτος.²⁰⁷

Παρόλο που η περίοδος της δικτατορίας δεν ευνοεί την ενασχόληση με το πολιτικό θέατρο ευθέων αναφορών, αυτό δεν σημαίνει ότι οι έλληνες καλλιτέχνες απορρίπτουν το θέατρο-ντοκουμέντο. Μάλλον το αντίθετο συνέβη, αν κρίνουμε από την πληθώρα των παραστάσεων που έλαβαν χώρα αμέσως μόλις οι πολιτικές συνθήκες υπήρξαν ευνοϊκές. Θα λέγαμε ότι η ίδια η πολιτική συγκυρία ώθησε το ελληνικό θέατρο να διερευνήσει το νέο θεατρικό είδος, που δεν έπαψε να απασχολεί τις στήλες των εφημερίδων, ώστε, με την ωρίμαση της πρόσληψής του και την ταυτόχρονη άρση των περιορισμών, να διαμορφωθεί μία διόλου ευκαταφρόνητη εγχώρια δραματουργική παραγωγή – παράλληλα με την παρουσίαση αρκετών ξένων έργων. Η επιστροφή στην ελευθερία της έκφρασης σε συνδυασμό με μια διάθεση για κριτική και εξέταση της πρόσφατης ελληνικής ιστορίας (δεν θα πρέπει να ξεχνάμε ότι η δικτατορία ήταν το πιο πρόσφατο επεισόδιο μιας μακρόχρονης σειράς πολιτικών στρεβλώσεων και αναταραχών στην Ελλάδα) οδηγούν το ελληνικό θέατρο να διαμορφώσει τη δική του τοπική εκδοχή του θεάτρου-ντοκουμέντο. Το σημαντικό σώμα παραστάσεων που καταγράφεται, ειδικά την περίοδο 1974-1976, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι απαντά και στο διαπιστωμένο ενδιαφέρον εκ μέρους του θεατρόφιλου κοινού, που κατευθύνει σε μεγάλο βαθμό τις ρεπερτοριακές επιλογές των θιάσων.²⁰⁸ Στη συγκεκριμένη διετία παρατηρούμε την κορύφωση της παρουσίας του θεάτρου-ντοκουμέντο στο ελληνικό θέατρο, που έρχεται ως επακόλουθο της δυναμικής που έχει λάβει το πολιτικό θέατρο λόγω της ιστορικής συγκυρίας. Στη συνέχεια, θα ακολουθήσει φθίνουσα πορεία, καθώς

²⁰⁶ Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ.134-38.

²⁰⁷ Van Steen, σ.59.

²⁰⁸ Η Άννη Κολτσιδοπούλου, σε έναν απολογισμό της θεατρικής δραστηριότητας του 1975, κάνει ξεχωριστή μνεία στη συγκεκριμένη τάση του ελληνικού θεάτρου και, όσον αφορά ειδικά την ανταπόκριση του κοινού, σημειώνει χαρακτηριστικά: «αυτό ειδικά το τελευταίο, στάθηκε αποφασιστικό, σημαίνοντας μια κάποια εγγύηση για εμπορική κίνηση του θεατρικού αυτού είδους» (Άννη Θ. Κολτσιδοπούλου, «Μήδε σχόλια, μήδε κρίσεις: (Προσωπικά συμπεράσματα από φαινόμενα της θεατρικής χρονιάς που πέρασε)», *Χρονικό '75*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», σ.252.

οι παράγοντες που ευνόησαν την ανάπτυξή του θα εκλείψουν και οι νέες συνθήκες θα οδηγήσουν το ελληνικό θέατρο προς άλλες κατευθύνσεις.

Καταρχάς, μετά το 1974 διαπιστώνουμε μια υποχώρηση των θιάσων απέναντι στις πρωτοποριακές επιδιώξεις και την ανατρεπτική διάθεση για ανανέωση τόσο των εκφραστικών μέσων όσο και των όρων παραγωγής του θεάματος. Οι πειραματισμοί με την ανοικτή δραματουργική φόρμα, τη διερεύνηση ενός σωματικού θεάτρου και την απομάκρυνση από την πρωτοκαθεδρία του κειμένου στο πλαίσιο του σκηνικού γεγονότος θα αποτελούν πλέον εξαίρεση, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980. Ο Βάιος Παγκουρέλης αναφέρει χαρακτηριστικά: «Το ελληνικό θέατρο αδιαφορώντας για την ανανέωση βυθίζεται ολοένα στα ‘κατεστημένα’ του. Και το ‘πείραμα’ γίνεται λέξη κενή, κυνηγημένη από την επίσημη αδιαφορία και τον επίσημο και ανεπίσημο συντηρητικισμό». Και προσθέτει ότι η ελληνική θεατρική πραγματικότητα είναι «γεμάτη ανακυκλώσεις, οπισθοδρομήσεις, επαναλήψεις και ομοιομορφίες».²⁰⁹ Το ελληνικό θέατρο παραιτείται από το αίτημα της πρωτοπορίας και η παλαιότερη εξωστρέφεια αντικαθίσταται από τη στροφή προς την παράδοση και την ελληνική πραγματικότητα με σκοπό την αναζήτηση της περίφημης «ιθαγένειας».²¹⁰

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, μια δυναμική επιστροφή στο δραματικό θέατρο με τους θιάσους να στρέφονται προς το σύγχρονο ελληνικό έργο, που τροφοδοτείται από τη συνεχή εμφάνιση νέων συγγραφικών φωνών. Όπως αναφέρει ο Πλ. Μαυρομούστακος, ολοένα και μεγαλύτερο ποσοστό του ρεπερτορίου αντιστοιχεί σε σύγχρονα ελληνικά έργα, «και σε ορισμένες θεατρικές περιόδους φτάνει μέχρι και το 33% των παραστάσεων».²¹¹ Στο επίκεντρο της ελληνικής δραματουργίας της περιόδου βρίσκεται η διαμόρφωση της ελληνικής κοινωνίας και η φυσιογνωμία του νεοέλληνα, όπως αποκαλύπτονται στα αναγνωρίσιμα φαινόμενα της καθημερινής ζωής. Παράλληλα, όμως, η διερεύνηση της ελληνικής ιθαγένειας περιλαμβάνει και την επιστροφή στις θεατρικές ρίζες, με τη σκηνική παρουσίαση αρκετών συγγραφέων της παλιότερης γενιάς (Καπετανάκης, Κορομηλάς, Βλάχος, Βυζάντιος, Χουρμούζης). Το σύγχρονο θέατρο ζητά να επανασυνδεθεί με τα διαχρονικά πρότυπα της εντοπιότητας, να εξερευνήσει τον ελληνικό λόγο και τους κώδικες της εγχώριας θεατρικής παράδοσης για να διαμορφώσει τη σύγχρονη θεατρική ιθαγένεια. Ενθουσιώδης

²⁰⁹ Βάιος Παγκουρέλης, «Θεατρικός πειραματισμός, ένας άγνωστος Θεός», *Το Βήμα*, 12/2/1978, σ.5.

²¹⁰ Βλ. αναλυτικότερα Ιωαννίδης, «Το ελληνικό θέατρο «της ρήξης»», σ.178 κ.ε.

²¹¹ Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ.156-57.

υποστηρικτής αυτής της νέας τάσης που εκδηλώνεται στο νεοελληνικό θέατρο είναι, βεβαίως, η κριτική. Ενδεικτική η δήλωση του Κ. Γεωργουσόπουλου, ο οποίος σχεδόν θριαμβολογεί: «Δεν μπορεί παρά να αισθάνεται βαθιά ικανοποίηση αυτή εδώ η στήλη, όταν βλέπει να δικαιώνεται ο αγώνας της που άρχισε πριν από επτά χρόνια και πάλευε μονάχη να πείσει ιδιαίτερα τους νέους ανθρώπους του θεάτρου μας πως ο μόνος δρόμος που οδηγεί προς τα εμπρός είναι η στροφή προς τα πίσω», καθώς διαπιστώνει τη συνέχιση της «ελληνικής θεατρικής παράδοσης» που είναι αποτέλεσμα «μείξης ιθαγενών στοιχείων και ευρωπαϊκών επιρροών».²¹² Εντούτοις, ακόμα πιο σημαντικός παράγοντας θα αποδειχθεί η κρατική πολιτική και οι νέοι θεατρικοί φορείς που πριμοδοτούν την ελληνική δραματουργία. Αναφερόμαστε στη θέσπιση του θεσμού των επιχορηγήσεων (ένας από τους βασικούς όρους για την οικονομική ενίσχυση των θιάσων υπήρξε η προώθηση του σύγχρονου ελληνικού έργου), αλλά και στην ίδρυση των Δημοτικών Περιφερειακών Θεάτρων,²¹³ εξελίξεις που αρχίζουν να δρομολογούνται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1970.

Γίνεται, επομένως, φανερό ότι οι νέοι όροι της θεατρικής ζωής που δημιουργούνται κατά τη Μεταπολίτευση κατευθύνουν την ελληνική δραματουργία και τη σκηνική έρευνα σε πιο οικεία θέματα και πιο γνώριμες φόρμες, έστω κι αν χαρακτηρίζονται από μια νέα δυναμική. Αυτό και μόνο θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ως ικανοποιητική εξήγηση για τη σταδιακή απομάκρυνση των ελλήνων δημιουργών από το θέατρο-ντοκουμέντο, αλλά θα πρέπει σαφώς να συνυπολογίσουμε τις αντιρρήσεις που συνοδεύουν το θεατρικό είδος καθαυτό, καθώς και την ανταπόκριση του ελληνικού κοινού. Οι κριτικοί διατύπωναν σταθερά τις ενστάσεις τους για την υποκειμενικότητα της θέσης και την προπαγανδιστική διάθεση των συγγραφέων, σε συνδυασμό με μομφές για επιφανειακή αντιμετώπιση και μεταχείριση σημαντικών ιστορικών ζητημάτων, ενώ υπογράμμιζαν διαρκώς τη σχεδόν παντελή έλλειψη θεατρικότητας της σκηνικής παρουσίας ιστορικών ντοκουμέντων και άφηναν να διαφανεί η δυσaréσκειά τους απέναντι στην ανοιχτή φόρμα που δεν υπάκουε στην κλασική δραματική μορφή.²¹⁴ Από την άλλη, θα πρέπει να υποθέσουμε ότι η

²¹² Γεωργουσόπουλος, «Τα σύμβολα και το συμβόλαιο: Η “Στέλλα Βιολάντη” από το “Ελεύθερο Θέατρο”», *Το Βήμα*, 11/1/1978, σ.4.

²¹³ Βλ. περισσότερα στο Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, σ.174-187.

²¹⁴ Στην κριτική του για την παράσταση του έργου *Θεατές* του Μ. Ποντίκα (θίασος Στοά, 1978), ο Γεωργουσόπουλος γράφει, «Το έργο είναι το ωμότερο ντοκουμέντο της γενιάς μας. Ναι, αυτή η γραφή είναι ντοκουμέντο. Πηγαίνετε να το δείτε για να καταλάβετε πόση πλαστογραφία της ανθρώπινης υπόθεσης είχαν τα περιλάλητα “θεάματα-ντοκουμέντα” που μας ταλάνισαν πριν λίγα χρόνια» (Γεωργουσόπουλος, «Το θέαμα ως άλλοθι», *Το Βήμα*, 8/2/1978, σ.4).

ανταπόκριση του ελληνικού κοινού δεν υπήρξε εν τέλει ιδιαίτερα ευνοϊκή. Η Άννυ Κολτσιδοπούλου μάς μεταφέρει ότι το ελληνικό κοινό «έμεινε ασυγκίνητο μπρος στην απλή καταγραφή ιστορικού υλικού» και αντέδρασε με ψυχρότητα ή και εχθρότητα «μπρος στην ύβρι του νεοέλληνα θεατρογράφου, που αντιμετωπίζει και σερβίρει τόσο απλά, αν όχι απλοϊκά, τα πιο σύνθετα και φλέγοντα προβλήματα της ιστορίας του», με μόνη θετική ανταπόκριση απέναντι στα «θεατρικά διανθίσματα, τα νούμερα, τα σκετς και τα επεισόδια».²¹⁵ Η ελληνική εκδοχή του θεάτρου-ντοκουμέντο φαίνεται πως δεν σημείωσε κάποια αξιοσημείωτη επιτυχία η οποία θα έδινε περαιτέρω ώθηση στην καλλιέργεια του θεατρικού είδους.

Ανεξάρτητα, όμως, με την αποτελεσματικότητα του, θα πρέπει να υπογραμμίσουμε ότι η πρόσληψη του θεάτρου-ντοκουμέντο και η διαμόρφωση της εγχώριας εκδοχής του καταλαμβάνουν ξεχωριστή θέση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Η σύντομη παρουσία του συνδέεται άμεσα με την πολιτικοκοινωνική συγκυρία, αλλά ταυτόχρονα συμβάλλει και στην ανανέωση της σκηνικής πρακτικής. Χαρακτηριστική είναι η δήλωση του Κ. Γεωργουσόπουλου ο οποίος, αν και γνωστός πολέμιος του είδους, παραδέχεται ότι «αυτή η προσπάθεια σύζευξης ιστορίας και ήθους ιθαγενούς είναι παρήγορο πνευματικό σημάδι».²¹⁶ Όταν ένα μεγάλο μέρος του ελληνικού θεάτρου επικεντρώνεται σε εύπεπτα ψυχαγωγικά θεάματα, το βουλεβάρτο και τη φαρσοκωμωδία, η καλλιέργεια ενός θεατρικού είδους που διερευνά νέες δραματουργικές φόρμες, νέα εκφραστικά μέσα, νέους τρόπους επικοινωνίας με το κοινό, ενώ επαναδιαπραγματεύεται τον ίδιο τον κοινωνικό ρόλο του θεάτρου, δεν μπορεί παρά να θεωρηθεί σημαντική. Θα πρέπει να αξιολογήσουμε την επίδρασή του όχι μόνο με αμιγώς καλλιτεχνικά κριτήρια, αλλά και σε σχέση με την παρακαταθήκη που αφήνει ένα θεατρικό είδος που προωθεί τον προβληματισμό και την ανανέωση της σκηνικής πράξης στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου θεατρικού τοπίου σε μια συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία.

Υπό το ίδιο πρίσμα, διαπιστώνουμε και στη σύγχρονη ελληνική θεατρική ζωή την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για ένα θέατρο που αναφέρεται σε ζητήματα της περιρρέουσας πραγματικότητας και χρησιμοποιεί διαφορετικά τεκμήρια για να εγκαθιδρύσει έναν χώρο κοινωνικού διαλόγου. Ξανά, οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες οδηγούν τους έλληνες καλλιτέχνες στο θέατρο-ντοκιμαντέρ, το οποίο έχει μεν

²¹⁵ Κολτσιδοπούλου, ό.π.

²¹⁶ Γεωργουσόπουλος, «Συνεχίστηκε η κρίση, ίσως να επιδεινωθεί», ό.π.

προσαρμόσκει στα νέα εκφραστικά μέσα και εξετάζει διαφορετικά προβλήματα, εντούτοις διατηρεί την ίδια προσήλωση στη χρήση τεκμηρίων και την ίδια στόχευση. Και πάλι το πρότυπο προέρχεται, κατά κύριο λόγο, από το σύγχρονο γερμανικό θέατρο-ντοκιμαντέρ, που αποτελεί εξέλιξη του θεατρικού είδους που διαμορφώθηκε στη χώρα κατά τη δεκαετία του 1960.

Βιβλιογραφία

Αυτοτελείς εκδόσεις, επιστημονικά άρθρα και διδακτορικές διατριβές

ΒΑΡΙΚΑΣ, Βάσος, *Κριτική θεάτρου: Επιλογή 1961-1971*, χ.ε., Αθήνα 1972.

ΒΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ελένη, «Το θέατρο 1974-2000: Ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό επίτευγμα» στο Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000*, τ. 10 (Η Ελλάδα της ομαλότητας 1974-2000: Δημοκρατικές κατακτήσεις: Οικονομική ανάπτυξη και κοινωνική σταθερότητα), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ.227-248.

—, *Το θέατρο στην Ελλάδα: Η παράδοση του καινούργιου 1974-2006*, τ. Α', Άγρα, Αθήνα 2009.

ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ, Βασίλης, *Η Δίκη των Έξ (Από τα εστενογραφημένα Πρακτικά): Θεατρικό έργο σε δύο πράξεις, με ένα πρόλογο και ένα επίλογο*, Δωδώνη, Αθήνα 1973.

—, *Θέατρο του ντοκουμέντου: Το λαχείο (Θεατρικό έργο από τα σημοσιευμένα στις εφημερίδες πρακτικά μιας σειράς δικών.) – Η δίκη των εξ (από τα εστενογραφημένα πρακτικά)*, Δωρικός, Αθήνα 1984.

ΓΕΩΡΓΑΚΑΚΗ, Κωνσταντζα, «Στη ΣΤΟΑ της δικτατορίας» στο Αθ. Μπλέσιος (επιμ.), *Πρακτικά Δημερίδας Το Θέατρο Στοά: 36 χρόνια προσφοράς. Η συμβολή του στην εξέλιξη του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Έκδοση Πανεπιστημίου Πελοποννήσου : Ναύπλιο 2011, σ. 30-47.

—, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία: Επιθεώρηση και δικτατορία (1967-1974)*, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2015.

ΔΡΟΜΑΖΟΣ, Στάθης Ιω., *Νεοελληνικό θέατρο: Κριτικές*, Αθήνα: Κέδρος, 1986.

—, *Ξένο θέατρο: Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1987.

ΘΡΥΛΟΣ, Άλκης, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. Ι', 1964-1966, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981.

—, *Το ελληνικό θέατρο*, τ. ΙΑ', 1967-1969, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981.

—, *Το ελληνικό θέατρο, τ. Β', 1970-1971: Παράρτημα με κριτικές Γρηγορίου Ξενόπουλου και Πέτρου Χάρη (1929- 1968)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1981.

ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ, Γρηγόρης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967): Από τη μεριά των θιάσων*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014.

—, «Η έννοια της Πρωτοπορίας στη διάρκεια της Δικτατορίας», στο: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη (επιμ.), *Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου. Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011*, Αθήνα 2014, σ. 253-259.

—, «“Τα Παιδιά” της Μαριέττας Ριάλδη. Το πρώτο (;) “θέατρο-ντοκουμέντο” του ελληνικού θεάτρου», *Παράβασις*, 13/2 (2015), σ.563-592.

—, «Το ελληνικό θέατρο «της ρήξης»: Οι πρώτες προσπάθειες του νεανικού θεάτρου και του πειραματικού δραματικού λόγου κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και της πρώτης Μεταπολίτευσης (1967-1981)» στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία. Πρακτικά Ε' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014)*, τ. Δ', Αθήνα 2015, σ.167-185.

ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ, Ιάκωβος, *Η αποικία των τιμωρημένων (Από το ομώνυμο διήγημα του Φραντς Κάφκα), Αυτός και το πανταλόνι του (Μονόπρακτο)*, εκδόσεις αβγ, Αθήνα 1970.

—, *Θέατρο, τομ. Θ': Η γειτονιά των αγγέλων. Η αποικία των τιμωρημένων. Οι δύσκολες νύχτες του κυρίου Θωμά*, Κέδρος, Αθήνα 2014.

ΛΙΓΝΑΔΗΣ, Τάσος, *Κριτικές θεάτρου: νεοελληνική δραματουργία (1975-1989)*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2015.

ΜΑΡΑΚΑ, Λίλα, «Η επίδραση του γερμανικού θεάτρου-ντοκουμέντο της δεκαετίας του '60 στη σύγχρονη νεοελληνική δραματουργία», *Σύγκριση*, 5 (1993), σ.33-51.

—, *Θέατρο και Δράμα: Μελετήματα για τη γερμανόφωνη δραματολογία*, Πολύτροπον, Αθήνα 2005

—, «Βασίλη Βασιλικού: Η Δίκη των Εξ» στο *Δράμα και παράσταση: μελετήματα για το νεοελληνικό θέατρο: ανάλεκτα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σ.217-232.

ΜΑΡΚΑΡΗΣ, Πέτρος, «Ταύτιση και παρεξήγηση: Ο “βίος του Μπρεχτ” στην Ελλάδα», *Σύγχρονα Θέματα*, 71-72 (1999), σ.54-59.

ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ, Πλάτων, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

—, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006.

—(επιμ.), *Κάρολος Κουν: Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008.

ΜΟΣΧΟΒΑΚΗΣ, Αντώνης, *Υποκριτική και κριτική: Θεατρικές κριτικές 1975-1982*, Αρμός, Αθήνα 2008.

ΜΥΓΔΑΛΗΣ, Λάμπρος, *Ελληνική Βιβλιογραφία Μπέρτολτ Μπρεχτ (1931-1977)*, Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1977.

ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Θανάσης, *40 χρόνια Θέατρο Στοά*, Θεατρική Εταιρία Στοά, Αθήνα 2011.

ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, Κώστας Γ., «Κωστής Λειβαδέας (1923-2005)» στο Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Έλληνες σκηνοθέτες του 20ού αιώνα*, Τόπος, Αθήνα 2013, σ.227-230.

ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ, Νικηφόρος, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου» στο 1949-1967. *Η εκρηκτική εικοσαετία*, πρακτικά συμποσίου, Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, (10-12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα 2002, σ. 177-188.

ΣΚΟΥΡΤΗΣ, Γιώργος, *Απεργία ή Η πάλη των τάξεων απ’ αυτούς που παλεύουν*, Κέδρος, Αθήνα 1976 (1986).

—, *Υπόθεση Κ.Κ.*, *Το τράνταγμα του Λαβυρίνθου*, Πατάκης, Αθήνα 1993.

30 χρόνια Θέατρο Στοά, Θεατρική Εταιρία Στοά, Αθήνα 2001.

ASIMAKOULAS, Dimitris, «Framing Brecht and the Greek Student Movement (1972-1973)», *Meta*, 54 (2009), σ. 233-247, [Ημερομηνία πρόσβασης 26.11.2016] από <https://www.erudit.org/revue/meta/2009/v54/n2/037678ar.html>

CHAMBERS, Colin (επιμ.), *The Continuum Companion to Twentieth-Century Theatre*, Continuum, Λονδίνο 2002.

FORSYTH, Alison και Megson, Chris (επιμ.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, Pelgrave Macmillan, Μπείζινστοκ-Νέα Υόρκη 2009.

HAEDICKE, Susan C., Heddon, Deirdre, Oz, Avraham και Westlake, E.J. (επιμ.), *Political performances: Theory and Practice*, Rodopi, Άμστερνταμ-Νέα Υόρκη 2009.

IRMER, Thomas, «A Search for New Realities: Documentary Theatre in Germany», *TDR: The Drama Review*, 50: 3 (2006), σ.16-28.

JOMARON, Jacqueline, *Ιστορία σύγχρονης σκηνοθεσίας, 2ος τόμος: 1914-1940*, Studio University Press, Θεσσαλονίκη 2009.

MARTIN, Carol (επιμ.), *Dramaturgy of the Real on the World Stage*, Palgrave Macmillan, Μπείζινστοκ 2010.

—, *Theatre of the Real*, Palgrave Macmillan, Μπείζινστοκ 2013.

MUMFORD, Meg, «Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter: Towards an Ethical Art of Partial Proximity», *Contemporary Theatre Review*, 23/2 (2013), σ.153-165.

PAGET, Derek, “Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques”, *New Theatre Quarterly*, 3/12 (1987), σ.317-336.

—, «New Documentarism on Stage: Documentary Theatre in New Times», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 56/2 (2008), σ.129–141.

PAVIS, Patrice, *Λεξικό του Θεάτρου*, μτφ. Αγνή Στρουμπούλη, Gutenberg, Αθήνα 2006.

VAN STEEN, Gonda, *State of Emergency: Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford University Press, Οξφόρδη 2015.

YOUKER, Timothy, *“The Destiny of Words”: Documentary Theatre, the Avant-Garde, and the Politics of Form*, Διδακτορική διατριβή, Columbia University, 2012.

Ημερήσιος και Περιοδικός Τύπος – Διαδικτυακές πηγές

[αν.], «Θεατρικά, μουσικά και κινηματογραφικά ειδήσεις: Θίασος Αντιγόνης Βαλάκου τον χειμώνα εις τας Αθήνας», *Το Βήμα της Κυριακής*, 10/3/1963, σ. 2.

—, «“Ο αντιπρόσωπος” του Χόχουτ στην “Νέα Σκηνή” του Κωστή Λειβαδέα», *Το Βήμα*, 29/10/1963, σ.2.

«Ξύλο για τον Αντιπρόσωπο: “Ζήτω ο Πάπας! Ζήτω ο Χίτλερ!”», εφώναζαν φανατικοί Καθολικοί», 12/12/1963, *Τα Νέα*, σ.2.

—, «Ένα κατηγορητήριο κατά του Πάπα Πίου 12^{ου}: Στηλιτεύεται ως εγκαταλείψας τους Εβραίους εις την Χιτλερικήν μανίαν – Επεισόδια και ταραχαί εις τας παραστάσεις», *Το Βήμα*, 14/12/1963, σ. 3.

—, «Νέο έργο του Χόχουτ: Κοινωνική κριτική της Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας», *Τα Νέα*, 17/12/1963, σ.2.

—, «Αιματηρά συμπλοκή θεατρών: κατά την προβολή του “Αντιπροσώπου” στο Παρίσι», *Το Βήμα*, 1/1/1964, σ.2.

—, «Έρχονται εφέτος το “Βαχτάγκωφ” και τα Λαϊκά Γεωργιανά Μπαλλέτα: Αναμένεται ο Άρθουρ Μίλλερ σε λίγες βδομάδες στην Αθήνα –Την ερχόμενη βδομάδα ο “Αντιπρόσωπος”», *Τα Νέα*, 11/2/1964, σ.2.

—, «Ρολφ Χόχουτ “Ο Αντιπρόσωπος” θα ανεβασθή την προσεχή βδομάδα», *Τα Νέα*, 14/2/1964, σ.2.

—, «Ο Ζαν Βιλάρ Οππενχάιμερ: σ’ ένα έργο γερμανού συγγραφέως, βασισμένο σε 990 σελίδες ντοκουμέντα!», *Τα Νέα*, 16/9/1964, σ.2.

—, «Νέο έργο από τον Ρ. Χόχουτ», *Το Βήμα*, 9/2/1965, σ.2.

—, «Δεν θα παιχθή ποτέ στη Ρώμη; Η αστυνομία απηγόρευσε την παράσταση και ο θίασος εκήρυξε απεργία πείνας και ύπνου», *Τα Νέα*, 15/2/1965, σ.2.

- , «Μετά την επιτυχία που σημείωσε στη Γερμανία: Το “θέατρο-ντοκουμανταίρ” εισέβαλε στην Βρετανία: Έργα πολιτικής υφής, με στόχο τις Ην. Πολιτείες», *Το Βήμα*, 27/10/1966, σ.2.
- , «“Βιετνάμ-Η.Π.Α.”: Νέο έργο του Βάις: Θ’ ακούεται η φωνή του Τσώρτσιλ και μουσική της Άπω Ανατολής», *Τα Νέα*, 13/9/1967, σ.2.
- , «Μια ενδιαφέρουσα διάλεξη στο “Γκαίτε”: Η ζωή και το έργο του Πέτερ Βάις», *Το Βήμα*, 24/5/1968, σ.2.
- , «Ρολφ Χόχουτ: Έχω αποδείξεις για όσα λέω στους “Στρατιώτες”: Ο γερμανός δραματουργός περνά τώρα στην αντεπίθεση», *Τα Νέα*, 9/1/1969, σ.2.
- , «Μετά τον Χόχουτ: Το “θέατρο-ντοκουμέντο” εισάγεται και στη σοβιετική σκηνή», *Τα Νέα*, 11/9/1969, σ.2.
- , «Στο δεύτερο μήνα μπαίνουν οι παραστάσεις των τριών ελληνικών μονοπράκτων... Τα έργα είναι Έκπληξη του Χ. Τσικληρόπουλου, Λύτρωση του Ντίνου Ταξιάρχη και Σχεδίες της Μαρίας Λαμπαδαρίδου», *Το Βήμα*, 18/11/1969, σ.4.
- , «Η ελευθερία στην τέχνη: Μια συνομιλία με τον Πέτερ Βάις», *Το Βήμα*, 1/3/1970, σ.1-2.
- , «Αρκετή πλήξη και μερικά σφυρίγματα για τους “Αντάρτες”: Το νέο έργο του Ρολφ Χόχουτ παρουσιάσθηκε στην Στουτγάρδη», *Το Βήμα*, 19/5/1970, σ.4.
- , «“Αποικία των τιμωρημένων” στο Πειραματικό», *Τα Νέα*, 2/6/1970, σ.2.
- , «Το πολιτικό θέατρο ανθίζει στη Γερμανία: Αντεγκλήσεις και θόρυβος για τα νέα θεατρικά έργα», *Τα Νέα*, 11/8/1970, σ.2.
- , «Ανοίγουν άλλα τρία χειμερινά θέατρα: Την άλλη Τετάρτη και το έργο Καμπανέλλη», *Τα Νέα*, 29/9/1970, σ.2.
- , «Γερμανός συγγραφέας στην Αθήνα», *Το Βήμα*, 21/11/1970, σ.4.
- , «Οι “Γκουερίλλας” του Χόχουτ δεν άρεσαν στους Βιεννέζους: Το κοινό της πρεμιέρας αποδοκίμασε το έργο», *Τα Νέα*, 29/12/1970, σ.2.
- , «Απαγορεύτηκαν οι “Ρόζεμπεργκ” του Ντεκώ», *Τα Νέα*, 26/10/1971, σ.2.
- , «Νέα Πορεία: όχι, στο λάθος της αδράνειας», *Θεατρικά*, 4 (1972), σ.6-10.
- , «Νέες θεατρικές ομάδες», *Χρονικό ‘72*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», σ. 173-79.
- , «Έργα Πέτερ Βάις από τον θίασο “Στοά”», *Τα Νέα*, 11/7/1972, σ.2.
- , «Η λογοκρισία περιέκοψε έργο του Πέτερ Βάις», *Τα Νέα*, 25/9/1972, σ.2.
- , «Πατρίς Σερώ, ένας σκηνοθέτης για τον οποίο μιλά όλη η Ευρώπη: Ανέβασε το έργο του Ντορστ “Τόλλερ” με το Λαϊκό Θέατρο», *Τα Νέα*, 25/1/1973, σ.2.

- , «Το “Σκιάχτρο” του Βάις στο θέατρο “Στοά”», *Το Βήμα*, 25/1/1973, σ.4.
- «Πέτερ Βάις “Σκιάχτρο” απόψε στη “Στοά”», *Τα Νέα*, 27/2/1973, σ.2.
- , «Ο Δ. Χρον Γεν. Διευθυντής ΕΙΡΤ: Η “Δίκη των εξ έργο-μαρτυρία στο “Ανοιχτό Θέατρο”», *Τα Νέα*, 8/8/1974, σ.2.
- , «Το “Ανοιχτό Θέατρο”», *Το Βήμα*, 8/8/1974, σ.4.
- , «Η “Δίκη των έξη” στο Ανοιχτό Θέατρο», *Το Βήμα*, 11/10/1974, σ.4.
- , «“Η Χιλή θα νικήση”: Αρχές Φεβρουαρίου με το “Θέατρο Συνόλου”, *Τα Νέα*, 18/1/1975, σ.2.
- , «Αύριο αρχίζει η “Νέα Πορεία”», 24/01/1975, *Το Βήμα*, σ.4.
- , «“Κιλελέρ”: Η εξέγερση της αγροτιάς στη σκηνή», *Τα Νέα*, 31/1/1975, σ.2.
- , «Η “Μάχη της Αθήνας” του ’44: Ο “Δεκέμβρης” θεατρικό έργο θ’ ανεβαστή από τον Γιώργο Μιχαηλίδη», *Τα Νέα*, 26/4/1975, σ.2
- , «Την Παρασκευή η Μάχη της Αθήνας», *Τα Νέα*, 09/7/1975, σ.2.
- , «Με βάση νόμο του 1946: Απαγορεύτηκε η αφίσσα του “Δεκέμβρη” από την Αστυνομία Αθηνών», *Τα Νέα*, 15/7/1975, σ.2.
- , «Πλούσια η εφετινή παραγωγή βιβλίου: Δεσπόζουν βέβαια τα πολιτικά», *Το Βήμα της Κυριακής*, 31/08/1975, σ.4.
- , «Επικαιρότης: Το ρεπερτόριο του Εθνικού», *Το Βήμα*, 17/9/1975, σ.4.
- , «“Απεργία” του Σκούρτη τα Χριστούγεννα, *Το Βήμα*, 18/12/1975, σ.4.
- , «Σκούρτη “Απεργία”: ένα έργο διεθνιστικό», *Τα Νέα*, 27/12/1975, σ.2.
- , «Την Δευτέρα το “Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης” στο θέατρο “Ριάλτο” με την “Απεργία” του Γ. Σκούρτη», *Το Βήμα*, 24/1/1976, σ.4.
- , «“Ανάκριση” με φοιτητάς στο Πολυτεχνείο», *Τα Νέα*, 25/5/1976, σ.2.
- , «“Ανάκριση” με φοιτητές στο “Ριάλτο”», *Τα Νέα*, 31/5/1976, σ.2.
- , «“Άτταλος” και “Ανάκριση” σε περιοδεία», *Το Βήμα*, 23/7/1976, σ.4
- , «Ο Συλβάνους για το Θέατρο-Ντοκουμέντο: Ομιλία και συζήτηση», *Τα Νέα*, 2/12/1976, σ.2.
- , «Προβλήματα μεταναστών στους “Φιλοξενούμενους”», *Το Βήμα*, 15/12/1981, σ.5.

ΒΑΡΙΚΑΣ, Βάσος, «“Ο αντιπρόσωπος”», *Τα Νέα*, 7/3/1964, σ.2

- , «“Τα παιδιά”», *Τα Νέα*, 5/12/1969, σ.2.
- , «Αποικία τιμωρημένων», *Τα Νέα*, 15/10/1970, σ.2

ΒΑΡΟΥΤΣΗΣ Δ. Α., «Εναλλασσόμενο δραματολόγιο και στο “Πειραματικό Θέατρο”:
Κλασικά, σύγχρονα και πρωτοποριακά έργα, ελληνικά μονόπρακτα και “ποιητικά
βραδυνά”», *Το Βήμα*, 25/01/1963, σ. 2.

ΓΕΩΡΓΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ, Κώστας, «Θέατρο “Στοά”:
Άσμα για το σκιάχτρο της
Λουσιτανίας του Πέτερ Βάις», *Το Βήμα*, 16/3/1973, σ.4.

—, «Θέατρο-Ντοκουμέντο: Η δίκη των εξ – Η δίκη των φακέλλων», *Το Βήμα*,
7/11/1974, σ.4.

—, «Η μάχη της Αθήνας του Γ. Μιχαηλίδη: Από το Ανοιχτό Θέατρο», *Το Βήμα*,
7/8/1975, σ.4.

—, «Κιλελέρ», *Το Βήμα*, 12/2/1975, σ.4

—, «Θεατρικό τρίπτυχο: Θέατρο Σάτιρας: Σάκκο και Βαντσέτι», *Το Βήμα*, 1/11/1975,
σ.4.

—, «Συνεχίσθηκε η κρίση, ίσως να επιδεινωθεί», *Το Βήμα της Κυριακής*, 04/01/1976,
σ.10.

—, «“Το γιοφύρι της Άρτας”», *Το Βήμα*, 18/5/1977, σ.4.

—, «Τα σύμβολα και το συμβόλαιο: Η “Στέλλα Βιολάντη” από το “Ελεύθερο
Θέατρο”», *Το Βήμα*, 11/1/1978, σ.4.

—, «Το θέαμα ως άλλοθι», *Το Βήμα*, 8/2/1978, σ.4.

—, «Τρόποι αλλοτρίωσης», *Το Βήμα*, 24/12/1981, σ.6.

Δ., Κ., «Έρβιν Σουλβάνους “Βίκτωρ Χάρα”:
Η αυριανή πρεμιέρα», *Τα Νέα*, 24/11/1976,
σ.2.

ΚΙΠΠΧΑΡΔ, Χάιναρ [Heinar Kipphardt], «Φάκελλος Οππενχάιμερ:
θεατρικό ντοκουμέντο», *δημιουργίες*, 10 (1971), σ. 71-108.

—, «Η ιστορική πραγματικότητα δε χωράει πια στο ατομικό δράμα», *Θέατρο*, 34-36
(1973), σ. 85-86

ΚΛΕΑΝΘΗΣ, Φάνης, «Αύριο ο “Αντιπρόσωπος”:
Το πολύκροτο έργο του Χόχουτ
στην Αθήνα», *Τα Νέα*, 21/2/1964, σ.2.

—, «Ένα συγκλονιστικό έργο-ντοκουμέντο: “Δίκη των φακέλλων” από τον Μ.
Βολανάκη με Αλεξανδράκη-Γαληνέα στο “Σινεάκ”», *Τα Νέα*, 7/9/1974, σ. 2.

—, «Οι “Μετανάστες” του Μαρκόπουλου: Τραγούδια πάνω σε ιστορίες του Σκούρτη», *Τα Νέα*, 12/9/1974, σ.2.

—, «“Η Χιλή θα νικήση” ένα σπαραχτικό ντοκουμέντο: Αύριο πρεμιέρα στο Θέατρο Παμπά», *Τα Νέα*, 12/2/1975, σ.2.

—, «Ο Δεκέμβρης στη σκηνή από τον Γ. Μιχαηλίδη», *Τα Νέα*, 12/7/1975, σ.2.

Κλεάνθης, «Ένα πολιτικό ντοκουμέντο στη σκηνή: Η μάχη κεφαλαίου και εργατικής τάξης», *Τα Νέα*, 10/10/1975, σ.2.

ΚΟΛΤΣΙΔΟΠΟΥΛΟΥ, Άννη Θ., «Μήδε σχόλια, μήδε κρίσεις: (Προσωπικά συμπεράσματα από φαινόμενα της θεατρικής χρονιάς που πέρασε)», *Χρονικό '75*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο «Ωρα», σ.251-253.

ΚΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗΣ, Γ., «Αρχίζει η χειμερινή εξόρμηση του “Πειραματικού θεάτρου”», *Το Βήμα*, 05/9/1969, σ.4

—, «Ι. Καμπανέλλης: Επάνοδος στο θεατρικό προσκήνιο», *Το Βήμα*, 27/6/1970, σ.4.

—, «Πρωτοποριακά νεοελληνικά έργα για το πλατύ κοινό: Η χθεσινή συνέντευξη για το “Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο” του στεφ. Ληναίου», *Το Βήμα*, 4/9/1970, σ.4.

ΚΟΡΝΕΤΗΣ, Κωστής, «Οι δύο γενιές της Αντίστασης», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 13/11/2016 [Ημερομηνία πρόσβασης 26/11/2016] από <http://www.efsyn.gr/arthro/oi-dyo-genies-tis-antistasis>

ΛΙΝΑΡΔΑΤΟΣ, Κ. Δ., «Θεατρικές προσπάθειες: Τετάρτη αρχίζει το Πειραματικό: “Γυρισμός” της Ριάλδη», *Τα Νέα*, 13/12/1968, σ.2.

—, «“Πειραματικό Θέατρο”: τόπο στο ελληνικό έργο: Να μην περιφρονούμε τους συγγραφείς μας», *Τα Νέα*, 9/10/1969, σ.2.

—, «Η Ριάλδη θέλει να παίξει μέσα στον Άγιο Διονύσιο: Θα οργανώσει παραστάσεις σε εργοστάσια», *Τα Νέα*, 26/6/1970, σ.2.

ΜΑΡΑΚΑ, Λίλα, «Θέατρο ιστορικής αλήθειας: Δραματουργία του ντοκουμέντου», *Θέατρο*, 34-36 (1973), σ. 65-72.

ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ, Αλκ., «Πέτερ Βάις “Το σκιάχτρο” στο θέατρο “Στοά”», *Τα Νέα*, 21/3/1973, σ.2.

—, «“Η δίκη των φακέλων”: Μια αληθινή δίκη δραματοποιημένη», *Τα Νέα*, 20/11/1974, σ.2.

—, «Αλαίν Ντεκό: Οι Ρόζεμπεργκ... στο θέατρο “Άλφα”», *Τα Νέα*, 27/2/1975, σ.2.

«“Η Χιλή θα νικήση” από το “Θέατρο Συνόλου”», *Τα Νέα*, 13/3/1975, σ.2.

—, «Γ. Χαραλαμπίδη “Κιλελέρ” στο θέατρο “Νέα Πορεία”», *Τα Νέα*, 26/4/1975, σ.2.

—, «“Σάκκο και Βαντζέττι” στο θέατρο “Σάτιρας”», *Τα Νέα*, 6/11/1975, σ.2.

—, «Πέτερ Βάις: “Ανάκριση” με το Θεατρικό Τμήμα του Πανεπιστημίου», *Τα Νέα*, 17/6/1976, σ.2

—, «“Βίκτωρ Χάρα” στο Θέατρο “Αίγλη”», *Τα Νέα*, 11/12/1976, σ. 2

ΜΑΡΚΑΡΗΣ, Πέτρος, «Νέα Ιωνία: Πρώτος Σταθμός για το Συνοικιακό Θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 135 (1966), σ. 311-313.

Μάρκαρης, «Η άλλη όψη του 1968». [Ημερομηνία πρόσβασης 26/11/2016] από <http://www.goethe.de/ges/pro/ori68/el3056669.htm>

ΜΑΥΡΟΜΜΑΤΗΣ, Μ., «Το θέατρο στο Παρίσι: Μορφωτικές προσπάθειες κι ελκυστικοί νεωτερισμοί», *Το Βήμα*, 29/10/1964, σ.2.

—, «Ζαν Βιλάρ: Ο Οππενχάϊμερ και το θέατρο», *Το Βήμα της Κυριακής*, 14/2/1965, σ. 6.

—, «Η “Ανάκριση” του Πέτερ Βάις: Η ανθρώπινη ευθύνη και οι δήμιοι του Άουσβιτς», *Το Βήμα*, 23/4/1966, σ.2.

ΝΙΚΟΛΑΟΥ, Κώστας, «Έρβιν Πισκάτορ: Ο “οργισμένος” του θεάτρου της Γερμανίας», *Το Βήμα της Κυριακής*, 10/04/1966, σ.8.

[ΝΙΤΣΟΣ, Κώστας], «Αστερίσκοι: Βασικά θεατρικά κείμενα», *Θέατρο*, 7 (1963), σ.8.

ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ, Σπύρος, «Ρομ. Ρολλάν: Ροβεσπιέρος, Χόχουτ: Ο Αντιπρόσωπος με σκηνοθεσία Πισκάτορ», *Θέατρο*, 9 (1963), σ.78-79.

ΠΑΓΚΟΥΡΕΛΗΣ, Βάιος, «Θεατρικός πειραματισμός, ένας άγνωστος Θεός», *Το Βήμα*, 12/2/1978, σ.5

ΠΑΡΛΑΣ, Κώστας, «Ένας κλασικός –ο Τολστόη– και ένας σύγχρονος –ο Πισκάτορ– συναντώνται σε ένα αντιπολεμικό έργο “Πόλεμος και Ειρήνη”»: Ο Αλέξης Σολομός, η Άννα Συνοδινού και οι συνεργάτες της μιλούν για την πρεμιέρα της προσεχούς εβδομάδος», *Το Βήμα*, 1/10/1966, σ. 2.

—, «Η αστυνόμευση του πνεύματος στην πολιτεία των απριλιανών: Ή ο φόβος της μικροψυχίας μπροστά στην αληθινή κι αβίαστη δημιουργία», *Το Βήμα της Κυριακής*, 25/8/1974, σ.4

ΠΙΣΚΟ, Ερνεστ, «Φαινόμενο των τελευταίων ετών: Το “θεατρικό ντοκουμανταίρ” ανθεί στην Δυτική Γερμανία», *Το Βήμα*, 2/11/1966, σ.2.

ΠΛΑΤΑΝΟΣ, Βασίλης, «Το σύγχρονο γερμανικό θέατρο: Μπέρτολτ Μπρεχτ και πολιτικό δράμα: Τα έργα των Ντορστ, Βάις, Μύντσερ και Χόχουτ», *Τα Νέα*, 14/2/1974, σ. 2.

—, «Το σύγχρονο γερμανικό θέατρο: Πισκάτορ, Μπρεχτ, Χόχουτ: Θέατρο, πολιτική και ηθική», *Τα Νέα*, 15/2/1974, σ.2.

ΠΟΝΤΙΟΣ, Π., «“Ο Αντιπρόσωπος του Θεού επί της Γης”»: Το δράμα ενός Γερμανού διαμαρτυρομένου που συγκλονίζει την Καθολικήν Ευρώπην: Ο Ρούντολφ Χόχουτ και το έργο του», *Το Βήμα*, 21/4/1963, σ.10.

—, «Τα θέατρα της Βιέννης ετοιμάζονται: Συντηρητισμός και πρωτοπορία», *Το Βήμα*, 21/10/1964, σ.2.

—, «Οι πολιτικοί προσανατολισμοί του Γερμανικού Θεάτρου: Νέοι συγγραφείς, νέα έργα, τρέφονται από ιστορικά ντοκουμέντα», *Το Βήμα*, 9/11/1965, σ. 2.

—, «Ιωήλ Μπραντ: Η πρεμιέρα του νέου έργου του Χ. Κίπχαρντ στη Βιέννη», 9/4/1966, *Το Βήμα*, σ.2.

—, «Θέατρο και σύγχρονη ιστορία: Οι “Στρατιώτες” του Ρολφ Χόχουτ: Μια συζήτηση με τον συγγραφέα και τον σκηνοθέτη του έργου», *Το Βήμα της Κυριακής*, 31/3/1968, σ.8.

—, «Δεν συγκινεί το “θέατρο ντοκουμέντο”»: Μπρεχτ, Χόχουτ, Γκρας, Βάις», *Το Βήμα*, 13/9/1970, σ.4.

ΣΠΑΘΗΣ, Δημήτρης, «Η έναρξη της χειμωνιάτικης περιόδου: Σύντομος θεατρικός απολογισμός», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 130-132 (1965), σ. 525-528.

—, «Οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 142 (1966), σ.328-331.

—, «Οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 143-144 (1966), σ. 516-519.

ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ, Κώστας, «Η νέα δραματουργία: Τίτλος έργου: 26 ΛΕΞΕΙΣ!: Η δολοφονία του Μαρά δοσμένη απ' τον Σαντ», *Τα Νέα*, 22/6/1964, σ.2.

—, «Ο Πήτερ Βάις ξαφνιάζει το Λονδίνο: Ένα περίεργο “τρελλό” δράμα», *Τα Νέα*, 30/11/1964, σ.2.

—, «Το δίκιο είναι με τον Μαρά: Ο Πέτερ Βάις για το έργο του», *Θέατρο*, 24 (1966), σ.48-50.

—, «Ένας μεγάλος σκηνοθέτης πέθανε – Έρβιν Πισκάτορ ο “στρατευμένος”: Μια ζωή αφιερωμένη στο θέατρο για το Λαό», *Τα Νέα*, 05/04/1966, σ.2.

ΣΤΑΥΡΟΥ, Γεράσιμος, «Το χρονικό του θεάτρου: Η φετεινή χωρίς προηγούμενο κρίση κι οι παραστάσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 109 (1964), σ. 102-105.

ΤΕΡΖΑΚΗΣ, Άγγελος, «Η ευθύνη των μεγάλων και των μικρών: Ο “Αντιπρόσωπος” του Χόχουτ στη “Νέα Σκηνή”», *Το Βήμα*, 29/2/1964, σ.2.

Ψ., Ε., «Από το Άουσβιτς στο Στέπνευ Γκρήν: Έργο του Μπέρναρντ Κοπς από την “Αθηναϊκή Σκηνή” και “Ο αντιπρόσωπος” του Χόχουτ από τη “Νέα Σκηνή”», *Το Βήμα*, 4/12/1963, σ.2.

NONO, Luigi, «Μουσική συνειδητοποίηση: Ούτε θεατρική, ούτε διαμαρτυρία», *Θέατρο*, 34-36 (1973), σ.87.

PISCATOR, Erwin, «Από την τέχνη στην πολιτική: Ο στόχος σε βάρος της αισθητικής», *Θέατρο*, 21 (1965), σ.11-17.

—, «Επανάσταση στο θέατρο: Τεχνικά μέσα και αρχιτεκτονική», *Θέατρο*, 26 (1966), σ.13-23.

—, «Επικό πολιτικό θέατρο: Ντοκουμέντο και τέχνη ενωμένα αδιάσπαστα στο έργο του Χόχουτ», *Θέατρο*, 34-36 (1973), σ. 73-75.

—, «Η αλήθεια των γεγονότων, ο θεατής βγάζει απόφαση: Ο Πισκάτορ υπερασπίζεται την “Ανάκριση” του Βάις», *Θέατρο*, 34-36 (1973), σ.76-77.

PLANSON, Claude, «Ο Έρβιν Πισκάτορ μιλάει για τους πρωτοποριακούς και τη “Λαϊκή Σκηνή” του, *Θέατρο*, 1962, σ. 70-71.

POZZOLI, Claudio, «“Ο Τρότσκυ στην εξορία”: Το νέο έργο του Πέτερ Βάις και τα ερωτήματα που θέτει», *Το Βήμα*, 24/2/1970, σ.4.

ROMAN, Jean, «“Ο αντιπρόσωπος” στη Βιέννη: Μεμονωμένα επεισόδια αλλά ευμενής, γενικά, υποδοχή», *Το Βήμα*, 29/1/1964, σ.2.

RÜHLE, Günther, «Δραματουργία της ενοχής: Ξεπέρασμα του ναζιστικού παρελθόντος», *Θέατρο*, 34-36 (1973), σ.78-84.

WEISS, Peter, «Θέατρο Ντοκουμέντο: Δεκατέσσερις Θεμελιακές θέσεις για την αποκάλυψη της αλήθειας», *Θέατρο*, 34/36 (1973), σ.60-64

<http://www.nt-archive.gr/>

<http://www.sgt.gr>

ΣΚΟΥΡΤΗΣ, «Ανοιχτή επιστολή του συγγραφέα Γιώργου Σκούρτη προς το ελληνικό θέατρο», Ημερομηνία πρόσβασης [9/10/2016] από www.onlytheater.gr/buzz/arthro/item/anoixti-epistoli-tou-syggrafea-giorgou-skourti-sto-elliniko-theatro

Θεατρικά προγράμματα (Τμήμα Τεκμηρίων Παραστατικών Τεχνών και Μουσικής [Συλλογή Καλλιτεχνικής Ζωής] του Ε.Λ.Ι.Α.

ΒΑΪΣ, Πέτερ, *Άσμα για το σκιάχτρο της Λουσιτανίας*, Θέατρο Στοά, Χειμερινή περίοδος 1972-73.

ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ, Ιάκωβος, *Η αποικία των τιμωρημένων*, Πειραματικό Θέατρο Μαριέττα Ριάλδη, Χειμερινή περίοδος 1970-71.

ΜΑΡΚΑΡΗΣ, Πέτρος, *Οι φιλοξενούμενοι*, Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, περίοδος 1981-82.

—, Δημήτρια ΙΣΤ΄, Δήμος Θεσσαλονίκης, Οκτώβρης 1981.

ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, Γιώργος, *Η Μάχη της Αθήνας (Δεκέμβρης 1944)*, Ανοιχτό Θέατρο, Ιούλιος 1975.

ΜΠΕΡΡΙΓΚΑΝ, Ντάνιελ, *Η δίκη των φακέλλων*, Αλέκος Αλεξανδράκης-Νόνικα Γαληνέα, Περίοδος 1974-75.

ΜΠΡΕΧΤ, Μπέρτολτ, *Ο κύκλος με την κιμωλία*, Θεατρικό Τμήμα Πανεπιστημίου Αθήνας, Μάης 1975.

ΝΤΕΚΩ, Αλαίν, *Οι Ρόζεμπεργκ δεν πρέπει να πεθάνουν*, Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο, Χειμερινή περίοδος 1974-75.

ΣΚΟΥΡΤΗΣ, Γιώργος, *Η απεργία*, Θεατρικό Εργαστήρι Θεσσαλονίκης, Δημήτρια Ι΄, Δήμος Θεσσαλονίκης, Οκτώβρης 1975.

ΦΟΝΤΟΝ, Χουάν, *Η Χιλή θα νικήσει*, Θέατρο Συνόλου, Φεβρουάριος-Μάιος 1975.

ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, Γιώργος, *Κιλελέρ*, Νέα Πορεία, Χειμώνας 1975.

ΧΟΧΟΥΤ, Ρολφ, *Ο αντιπρόσωπος*, Νέα Σκηνή Κωστή Λειβαδέα, Χειμερινή περίοδος 1963-64.