



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

**ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΤΜΗΜΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

**Το Ελληνικό Θέατρο από την Περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου  
ως τα Πρώτα Μετεμφυλιακά Χρόνια**

**Στέφανος Κοσμόπουλος**

**Επιβλέπων**

**ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ**

**Επιβλέποντες**

**ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ ΜΠΑΜΠΟΥΝΗΣ  
ΜΑΡΙΑ ΔΗΜΑΚΗ ΖΩΡΑ**

**ΑΘΗΝΑ**

**ΜΗΝΑΣ ΕΤΟΣ Μάιος 2018**

## ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Το Ελληνικό θέατρο από την Περίοδο της Κατοχής και του Εμφυλίου ως τα Πρώτα Μετεμφυλιακά Χρόνια

Όνομα Π. Επώνυμο: ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΚΟΣΜΑ ΚΟΣΜΟΠΟΥΛΟΣ

A.M.:215526

### Περιεχόμενα

<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> .....	4
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ</b> .....	5
<b>1.1:Ιστορική -θεατρική Επισκόπηση</b> .....	5
<b>1.2: Διώξεις αριστερών ηθοποιών</b> .....	7
<b>1.3: «Θεατρική κριτική και λογοκρισία.»</b> .....	9
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:«Η ΚΑΤΟΧΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1941-1944»</b> .	11
<b>2.1:«Η Περίοδος της Κατοχής και της Αντίστασης.»</b> .....	11
<b>2.2: «Το θεατρικό Σπουδαστήριο του Βασίλη Ρώτα»</b> .....	14
<b>2.3: «Το Θέατρο στο Βουνό- Ο Βασίλης Ρώτας και ο Θεατρικός Όμιλος της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας»</b> .....	15
<b>2.4:«Η ορεινή Πραγματικότητα του Γ.Κοτζιούλα.»</b> .....	17
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: «Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ ΣΥΝΔΡΟΜΟΥ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ-ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΕΡΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΠΟΚΕΝΤΡΩΣΗΣ.»</b> .....	19
<b>3.1: «Η Περίοδος του συνδρόμου της ελληνικότητας.»</b> .....	19
<b>3.2:«Το θέατρο του Λαού»</b> .....	22
<b>3.3:«Θίασος Ενωμένων Καλλιτεχνών (1945)»</b> .....	24
<b>3.4:«Ρεαλιστικό Θέατρο ( Μάιος -Οκτώβριος 1949.)»</b> .....	27
<b>3.5:«Θίασος Πορεία Αλέξη Δαμιανού (1961-1964)»</b> .....	28
<b>3.6:«Θίασος Δωδέκατη Αυλαία»</b> .....	29

3.7:«Αδαμάντιος Λεμός». (Θεατρική Αποκέντρωση Ταμπούρια, Καλλιθέα, Παγκράτι. Ένα Σύντομο Οδοιπορικό.).....	31
3.8: «Το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη» .....	35
3.9: «Η Εμβληματική Μορφή του Καρόλου Κουν-Θέατρο Τέχνης».....	37
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ :«ΑΠΟ ΤΑ ΔΕΚΕΜΒΡΙΑΝΑ ΣΤΟΝ ΕΜΦΥΛΙΟ» .....</b>	<b>40</b>
4.1:«Η Πορεία της Δραματικής Παραγωγής» .....	40
4.2:«Μνήμες Κατοχής στο Ρούπελ του Δημ. Ιωαννόπουλου» .....	41
4.2.1:«Το Χρονικό του Θανάτου στο Μπλοκ C του Ηλία Βενέζη» .....	42
4.3:«Επιστροφή στην Ποίηση του Θεάτρου-Λυτρωμός του Θ.Κωτσόπουλου» .....	45
4.3.1:«Καποδίστριας του Νίκου Καζαντζάκη» .....	46
4.4: «Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στο Καλοκαίρι θα Θερσίσουμε του Αλέξη Δαμιανού» .	49
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: «ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΙΟΥ».....</b>	<b>51</b>
5.1:«Αριστερές Απόπειρες Κοινωνικού Θεάτρου» .....	51
<u>5.2:«Γ.ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ:Κων/νου και Ελένης».....</u>	<u>56</u>
5.2.1:«Αγγέλα» .....	58
5.3: «Ν. ΠΕΡΓΙΑΛΗ - Το Κορίτσι με το κορδελάκι» .....	62
5.3.1:«Η Αντιγόνη της Κατοχής» .....	63
5.3.2:«Το Χρυσό Χάπι» .....	64
5.3.3:«Η Γειτονιά Του Τσέχωφ.» .....	67
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΈΚΤΟ: «ΠΡΩΪΜΗ ΕΠΟΧΗ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΑ ΕΥΡΩΠΑΙΚΑ ΠΡΟΤΥΠΑ» .....</b>	<b>68</b>
6.1:«Ιάκωβος Καμπανέλλης - Κρυφός Ήλιος» .....	68
6.2:«Χορός πάνω στα στάχια» .....	71
6.3:«Το Νυφιάτικο Τραγούδι και ο Λόρκα».....	75
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>79</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>81</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ .....</b>	<b>89</b>
<b>ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ</b>	

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία ασχολείται με το ελληνικό θέατρο από την περίοδο της Κατοχής, τον Εμφύλιο Πόλεμο και τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια. Τα χρονικά όρια που προσπαθώ να προσεγγίσω είναι από το 1941 ως και το 1957, που αρχίζει μία νέα περίοδος για το ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο με την καθιέρωση της νεοθητογραφίας και την παράσταση *Η Αυλή των Θαυμάτων* του Ιάκωβου Καμπανέλλη (1957), από το Θέατρο Τέχνης, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν. Τα κριτήρια που καθορίζουν την δραματική παραγωγή και τη σύσταση των θιάσων στις παραπάνω περιόδους συνδέονται με τις ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις. Σε αυτό το θεατρικό οδοιπορικό γίνεται και ειδική αναφορά σε μία ομάδα συγγραφέων που είτε είχαν πάρει μέρος οι ίδιοι στον Εμφύλιο, είτε με τα έργα τους αναφέρονται έμμεσα στα γεγονότα, αλλά οι ιστορικές συνθήκες της χώρας δεν ευνόησαν την καθιέρωση μιας τέτοιας δραματουργίας και την ανάδειξη των ανάλογων θιάσων.

Ειδικότερα, η δομή της εργασίας χωρίζεται σε έξι κεφάλαια: Στο Πρώτο Κεφάλαιο γίνεται μία σύντομη επισκόπηση των ιστορικών γεγονότων, τα οποία επηρεάζουν τη θεατρική κίνηση της χώρας, δίνοντας στο θέατρο έναν κοινωνικό προσανατολισμό και φέρνοντάς το στο επίκεντρο της ιδεολογικής αντιπαράθεσης των γεγονότων. Στο δεύτερο Κεφάλαιο, με γενικό τίτλο *Η Κατοχική εμπειρία στο Θέατρο της περιόδου 1941-1944*, αναφέρονται τα γενικά χαρακτηριστικά που συνθέτουν το θέατρο της Κατοχής και της Αντίστασης, με ειδικές αναφορές στη δραματική και θεατρική δραστηριότητα της εποχής, τον Βασίλη Ρώτα και τον Γιώργο Κοτζιούλα.

Στο Τρίτο Κεφάλαιο, ξεκινώντας μία προσπάθεια διερεύνησης της περιόδου 1944 - 1954, που ονομάζεται περίοδος *Συνδρόμου της Ελληνικότητας*, γίνεται μία ειδική αναφορά στις *Θεατρικές σκηνές της Αριστεράς και της Αποκέντρωσης*, περιλαμβάνοντας τους βασικούς θιάσους, το ρεπερτόριο και τους εκπροσώπους της (Θέατρο του Λαού, Ενωμένοι Καλλιτέχνες, Ρεαλιστικό Θέατρο, Θέατρο Πορεία, Θίασος Αυλαία, ο Θίασος του Αδαμάντιου Λεμού με το Θέατρο στην Καλλιθέα κι ο Θίασος Δωδέκατη Αυλαία). Επίσης, γίνεται αναφορά στο Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη. Κρίνεται, επίσης, βασική η αναφορά στην εμβληματική μορφή του Κάρολου Κουν, του οποίου η καλλιτεχνική δράση ξεκινά από το 1942.

Το Τέταρτο και Πέμπτο Κεφάλαιο περιλαμβάνει την πορεία της δραματικής παραγωγής, σε δύο διαφορετικές χρονικές περιόδους. Η πρώτη ονομάζεται *Η Δραματική παραγωγή από τα Δεκεμβριανά στον Εμφύλιο*, η οποία καθορίζει τους προσανατολισμούς και τις αναζητήσεις των δραματουργών, μέσα από τις μνήμες της Κατοχής, την αισθητική του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και την ανάγκη για μία επιστροφή της ποίησης στο θέατρο. Γίνεται μία σύντομη παρουσίαση των έργων, *Ρούπελ* του Δημ. Ιωαννόπουλου, *Μπλοκ C* του Ηλία Βενέζη, *Το καλοκαίρι θα*

θερίσουμε του Αλέξη Δαμιανού, Λυτρωμός του Θ. Κωτσόπουλου, Καποδίστριας του Ν. Καζαντζάκη.

Το Πέμπτο Κεφάλαιο έχει τίτλο *Η Δραματική Παραγωγή και οι συγγραφείς στα Χρόνια του Εμφυλίου* και παρουσιάζεται το ρεπερτόριο των έργων που ανήκουν στο Αριστερό Κοινωνικό θέατρο και μία ομάδα έργων των λεγόμενων αριστερών συγγραφέων (Σεβαστίκογλου, Περγιάλης). Από τον Γιώργο Σεβαστίκογλου επιλέγονται η *Αγγέλα και το Κων/νου κι Ελένης* και από τον Νότη Περγιάλη, το *Κορίτσι με το Κορδελάκι*, η *Γειτονιά του Τσέχωφ*, η *Αντιγόνη της Κατοχής* και το *Χρυσό Χάπι*.

Στο Έκτο Κεφάλαιο, με τίτλο *Πρώιμη Εποχή του Ιάκωβου Καμπανέλλη - Επιδράσεις από τα Ευρωπαϊκά Πρότυπα* παρουσιάζεται το πρωτόλειο έργο *Ο Τελευταίος Ήλιος* και γίνεται μία προσπάθεια σύγκρισης των δραμάτων *Χορός Πάνω στα στάχια* του Καμπανέλλη και *Νυφιάτικο Τραγούδι* του Περγιάλη με το *Ματωμένο Γάμο* του Λόρκα.

Ολοκληρώνοντας, ακολουθεί ένας σύντομος επίλογος που καθορίζει τα χαρακτηριστικά που συνθέτουν το ρεπερτόριο, τη δραματουργία και τους συγγραφείς του θέματος της εργασίας. Στο Παράρτημα δίνεται το ρεπερτόριο των θιάσων που παρουσιάστηκαν.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

### 1.1: Ιστορική -Θεατρική Επισκόπηση

Η Περίοδος της Κατοχής με την αντιστασιακή δραστηριότητα των διανοουμένων, των καλλιτεχνών και των ανθρώπων του θεάτρου γενικότερα αλλά και τα αιτήματα που εκφράστηκαν μέσα από το απελευθερωτικό κίνημα για τη δημιουργία μιας νέας κοινωνίας και την απόρριψη των παλαιών και πολιτιστικών δεδομένων, οδήγησαν στο να τροφοδοτηθεί μία νέα κριτική σκέψη για το ρόλο της παιδείας που θα οδηγούσε στον επαναπροσδιορισμό του ρόλου του θεάτρου και της ανύψωσης του πνευματικού επιπέδου του λαού. (Μαυρομούστακος 2005:49-50)

Ο χώρος του θεάτρου λοιπόν κατά τη διάρκεια της Κατοχής ανταποκρίθηκε στο προσκλητήριο της Αντίστασης και δημιουργήθηκε το ΕΑΜ ηθοποιών το οποίο ήταν πολυάριθμο και είχε έντονη δραστηριότητα. Οι ιδεολογικές ζυμώσεις διαμόρφωσαν το χαρακτήρα της θεατρικής δραστηριότητας και το θέατρο πολιτικοποιήθηκε λόγω των κοινωνικών και πολιτικών εξελίξεων, καθώς ήταν ο μοναδικός τόπος μαζικής διασκέδασης και συνάντησης. Παράλληλα οργανώνονταν ιδιωτικές παραστάσεις πατριωτικού και αντιστασιακού περιεχομένου, μπήκε στα νοσοκομεία και ανέβηκε στα βουνά. Με αυτοσχέδιο πολύγραφο στα καμαρίνια του θεάτρου «Ρεξ» οι ηθοποιοί τύπωναν προκηρύξεις με αντιγερμανικά συνθήματα από

όπου εφοδιάζονταν όλα τα θέατρα και τις σκόρπιζαν σε σπίτια και σε δρόμους. Ομάδα ηθοποιών ανήμερα τα Χριστούγεννα του 1943, ομάδα ηθοποιών αποτελούμενη από τους: Ολυμπία Παπαδούκα, Ασπασία Παπαθανασίου, Τζόλη Γαρμπή, Βασίλη Αργυριάδη και Τάσο Λαμπέτη πέταξε προκηρύξεις μέσα στη Μητρόπολη, παρουσία των Στρατιωτικών Αρχών Κατοχής.

Στην αντιστασιακή δραστηριότητα των ηθοποιών προστίθεται η κατάρτιση επιτροπών και οι εκκλήσεις στους εκπροσώπους της ελληνικής και γερμανικής κυβέρνησης για το σταμάτημα των εκτελέσεων και της τρομοκρατίας. Πολλές φορές τους συνέλαβαν οι κατακτητές και τους οδήγησαν στη φυλακή ή σε στρατόπεδα συγκεντρώσεως στη Γερμανία. (Δίξελος 1962:453-462, Παπαδούκα 2001:19-30)

Αντίστοιχα με το πνεύμα της εποχής προβάλλεται επιτακτικά η ανάγκη ανανέωσης, αποσύνδεσης από το παρελθόν, θέτοντας στο επίκεντρο των ενδιαφερόντων την ενασχόληση με την κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, ενώ παράλληλα, αρχίζουν να διαφαίνονται έκδηλα δύο τάσεις: από τη μία, οι θίασοι που επικεντρώνονται στην υπηρεσία του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη» και την αναζήτηση ποιοτικού αμιγώς καλλιτεχνικού ρεπερτορίου και, από την άλλη, οι θίασοι που αναζητούν είτε την κοινωνική διάσταση του θεάτρου, είτε τον πολιτικό του προσανατολισμό.

Από τον πρώτο χρόνο της Κατοχής παρατηρείται μία έντονη στροφή των θιάσων πρόζας σε ελληνικά έργα -τα περισσότερα από τα οποία ήταν χαμηλής παραγωγής και αισθητικής, πράγμα που δήλωνε μία περίοδο στασιμότητας και οπισθοδρόμησης για το θέατρο. Με την επίδραση όμως του αντιστασιακού κινήματος η θεατρική δραστηριότητα αρχίζει να βελτιώνεται παρόλο τις αυστηρές συνθήκες λογοκρισίας και οικονομικής ανέχειας που μαστίζουν τη χώρα. (Καλαϊτζή 2001:30-64)

Το αίτημα για κοινωνική αλλαγή που εκφράζει το κίνημα της Αντίστασης εκδηλώνεται στο θέατρο με τις προσπάθειες του Βασίλη Ρώτα μέσα από την οργάνωση και διεύθυνση με άλλους καλλιτέχνες του θεατρικού Σπουδαστηρίου, της δραματικής σχολής, ενώ βασικό σταθμό αποτελεί και η προτίμηση του Κάρολου Κουν σε έργα με ελληνοκεντρική θεματολογία.

Αξιόλογες μορφές λαϊκού θεάτρου θα γνωρίσει για πρώτη φορά κι ένα ορισμένο κοινό της υπαίθρου, στα εδάφη που είχε απελευθερώσει ο ΕΛΑΣ. Εκπολιτιστικές ομάδες από νεαρούς επονίτες ανέλαβαν την οργάνωση ψυχαγωγικών προγραμμάτων με ομιλίες, τραγούδια, χορούς, απαγγελίες ποιημάτων και μικρές θεατρικές παραστάσεις. Αξιόλογος πρωτεργάτης πάλι ο Βασίλης Ρώτας με το θίασο που συγκρότησε και περιόδευσε τα χωριά της Θεσσαλίας το καλοκαίρι του 44 κι ο αυτοσχέδιος αντάρτικος ερασιτεχνικός θίασος η Λαϊκή Σκηνή, που οργανώθηκε από τον ποιητή Γ. Κοτζιούλα και έδρασε στην Ήπειρο από το καλοκαίρι του 1944 έως και τους πρώτους μήνες του 1945. (Σπάθης 1983:57-58)

Με τα γεγονότα του Δεκέμβρη παρατηρούνται επιπτώσεις και στον χώρο του θεάτρου. Εξαιτίας των συγκρούσεων κάποια θέατρα κλείνουν προσωρινά, απαγορεύεται η κυκλοφορία στους δρόμους και παρατηρείται μια ιδεολογική πόλωση ανάμεσα σε ανθρώπους που παρακολουθούν τις παραστάσεις, θεατρικούς κριτικούς και αντίπαλους ιδεολογικά θιάσους με αποτέλεσμα οι παραστάσεις να αντιμετωπίζονται με ιδεολογικά κριτήρια και το κοινό να επηρεάζεται από το αν ο σκηνοθέτης, ο συγγραφέας ή κάποιος ηθοποιός είναι αριστερός. Το ελληνικό θέατρο την περίοδο αυτή θρήνησε μια μεγάλη απώλεια: της Ελένης Παπαδάκη. Στις 20 Οκτωβρίου το Δ.Σ του Σ.Ε.Η με πρόεδρο τον Σπύρο Πατρίκιο αποφασίζει τη διαγραφή των «προδοτών ηθοποιών». Ειδικότερα χαρακτήρισε τη στάση της «αντεθνική, αντισυναδελφική, εγωιστική και απρεπή» στο διάστημα της Κατοχής. Στις 21 Δεκεμβρίου έγινε η σύλληψη της από την πολιτοφυλακή του ΕΑΜ Πατησίων και την ίδια νύχτα δολοφονήθηκε στα διωλιστήρια της ΟΥΛΕΝ. (Καγκελλάρη 2003 : 149, Σταματοπούλου 2017:19-20.)

## 1.2: Διώξεις αριστερών ηθοποιών.

Η πλειοψηφία του Ελληνικού θεάτρου βρίσκεται χωρισμένη σε δύο στρατόπεδα: οι ηθοποιοί που ανήκουν στην φιλοκυβερνητική παράταξη και οι ηθοποιοί της Αριστεράς. Πριν ακόμα την υπογραφή της συμφωνίας της Βάρκιζας (Φεβρουάριος 1945), με την οποία διαγραφόταν η τελική ήττα της Αριστεράς και φαινόταν η επίτευξη μιας φαινομενικής ειρήνης- έκτακτα στρατοδικεία καταδίκάζαν ερήμην γνωστούς ΕΑΜίτες ηθοποιούς, ενώ ακροδεξιοί και εθνικόφρονες θεατρικοί επιχειρηματίες και ηθοποιοί δήλωναν ότι δεν θα συνεργάζονται με ΕΑΜικούς ηθοποιούς που είχαν πάρει μέρος στα Δεκεμβριανά.

Το μεταδεκεμβριανό κλίμα και οι πράξεις βίας σημειώνονται και στο χώρο του θεάτρου. Πολλοί ηθοποιοί θα οδηγηθούν στην εξορία και στη φυλακή, επειδή δεν υπέγραφαν δηλώσεις μετανοίας, όπως, ο Κατράκης, η Ντιριντάουα, ο Τζ. Καρούσος, ο Γ. Γιολάσης, ο Μπαλαδήμας, η Ταυγέτη, ο Γ. Ρίτσος, Τ. Φιλιάκος, Λ. Σκέλας, Β. Καμπέρος, Ανδρ. Μαρουλίδης, Μ. Χαραλαμπίδης, Μ. Φιλιακού, Άλκις Ζέη, Λ. Σπαθάρη, Αλ. Παϊζή, Μ. Βεάκη, Έλ. Νικολαΐδου, Αρ. Βόκοβιτς, Τ. Μαρουλίδου, Ευγ. Λαμπρινού, Β. Ξηρού, Κ. Καλό.) (Παπαδούκα 2001:187. ).

Άλλοι θα καταφύγουν ως πολιτικοί εξόριστοι σε χώρες υπαρκτού σοσιαλισμού. Ανάμεσα τους, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, ο Μάνος Ζαχαρίου, ο Δημήτρης Σπάθης, η Κατερίνα Χατζή, η Έλλη Ματσάκα και ο Αντώνης Γιαννίδης (Ζηροπούλου 2016: 113-114). Ανάμεσα στις περιπτώσεις επιθέσεων βίας, αξίζει να αναφερθεί η τρομοκρατική επίθεση από ταγματασφαλίτες που δέχεται ο Θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών, τον Ιούνιο του 1945 στην παράσταση του *Ιούλιου Καίσαρα* στο Θέατρο «Λυρικών». Την ίδια ακριβώς στιγμή ανάλογες κινήσεις σημειώνονται στο Εθνικό Θέατρο, όπου

παιζόταν ο έμπορος της Βενετίας του Σαίξπηρ με τον Καρούσο στο ρόλο του Σάυλωκ και σε ένα τρίτο θέατρο, το «Ερμής» που έπαιζε Επιθεώρηση. Στα επεισόδια τραυματίστηκαν ο Αιμ. Βεάκης, ο Αντ. Γιαννίδης, ο Σπ. Πατρίκιος, ο Ιατρίδης και η Ντιριντάουα (Γεωργοπούλου 2016: 465 - 467).

Ανάλογα γεγονότα παρατηρούνται και στο θέατρο Μουσούρη στις 7/7/1946, πάλι με τον θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών στην παράσταση του Κ. Κοτζιά *Το Ξύπνημα* από επίθεση μοναρχικών. Τον Απρίλιο της ίδιας χρονιάς το κλιμάκιο των Νέων στη Λάρισα δέχτηκε επίθεση από τη στρατιωτική αστυνομία όπου τραυματίστηκε σοβαρά ο μουσικοσυνθέτης Μάνος Χατζηδάκης (Σταματοπούλου 2017: 21 - 25).

Ένα βασικό κεφάλαιο στην ιστορία του θεάτρου, αποτελεί η μεταφορά των προοδευτικών και αριστερών αγωνιστών σε χώρους εξορίας και απομόνωσης. Στους χώρους αυτούς, η θεατρική δραστηριότητα μεγαλούργησε και αναπτύχθηκε σημαντική πολιτιστική δημιουργία.

Στη Μακρόνησο μεταφέρονταν κυρίως αριστεροί στρατιώτες και αξιωματικοί οι οποίοι υποχρεώνονταν να υπογράψουν δήλωση «μετανοίας» αποδεικνύοντας έμπρακτα την πίστη τους στην πατρίδα. Στη ζοφερή εικόνα του στρατοπέδου - όπου ανάμεσα σε μεγάλες μορφές της τέχνης ήταν εξόριστος κι ο Νίκος Κούνδουρος, δημιουργήθηκαν τρεις θίασοι, παρουσιάζοντας ποικίλο ρεπερτόριο, από το παγκόσμιο κι ελληνικό ρεπερτόριο. Ανάμεσα στις αξιόλογες παραστάσεις, ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στο *Χαλασμένο σπίτι* και το *Κόκκινο Πουκάμισο* του Σπ. Μελά, Η *δράκαινα* και τα *αρραβωνιάσματα* του Δημ. Μπόγρη, το *Φιντανάκι* του Παντελή Χορν. Στο Β' τάγμα ξεχωρίζει η παράσταση *Πρωτευουσιάνος* του Γ. Ρούσσου όπου ξεχωρίζει η εμβληματική μορφή του Θ. Βέγγου. Αξιόλογη ήταν και η συμβολή των έργων από το Κλασικό Ρεπερτόριο, όπως η *Αντιγόνη* κι ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή, Η *Θυσία του Αβραάμ* από το κρητικό θέατρο, ο *Μισάνθρωπος* του Μολιέρου κ.ά. Στο Α' τάγμα τους πρωταγωνιστικούς ρόλους ερμηνεύει ο Βαγγέλης Γκούφας, ενώ στο Β' Τάγμα τις παραστάσεις οργανώνουν ο ηθοποιός Σωκ. Καραντινός κι ο ποιητής Δημ. Δούκαρης.

Ο Άη-Στράτης χρησιμοποιήθηκε επίσης ως τόπος εξορίας, όπου από το 1929 είχαν αρχίσει οι μαζικές διώξεις και εξορίες των αριστερών και αντιφρονούντων. Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αποτελούν οι παραστάσεις, που οργανώνονταν κάθε Κυριακή με κείμενα των ίδιων των εξορίστων. Στην περίοδο του Εμφυλίου καταφτάνουν στο νησί 5.000 άντρες και 500 γυναίκες. Σημαντική θεατρική δραστηριότητα σημειώθηκε και στον Άη-Στράτη από το 1951 με την ευτυχή συνάντηση πολλών φυσιογνωμιών της πνευματικής μας ζωής, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν ο Γ. Ρίτσος, ο Μ. Κατράκης, ο Τζ. Καρούσος, ο Γ. Φαρσακίδης, ο Τίτος Πατρίκιος, ο Γ. Γιολάσης, ο Αντώνης Μοσχοβάκης. Ανάμεσα στις αξιόλογες παραστάσεις ξεχωρίζουν οι *Πέρσες* του Αισχύλου, ο *Έμπορος της Βενετίας* του



Σαίξπηρ, ο *Ταρτούφος* του Μολιέρου, ο *Οθέλλος* του Σαίξπηρ, *Το επάγγελμα της Κυρίας Γουώρεν* του Μπ. Σω, ο κατά *Φαντασίαν ασθενής* του Μολιέρου, ο *Θάνατος του Διγενή* του Άγγ. Σικελιανού, η *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου. Το ρεπερτόριο επιλεγμένο κυρίως από το κλασσικό ρεπερτόριο δίνει προτεραιότητα στη καλλιέργεια των πανανθρώπινων αξιών και στην αφύπνιση του γένους.

Αξιόλογη ήταν και η σκληρή δοκιμασία των γυναικών στους τόπους εξορίας από την περίοδο της αντίστασης και η οποία συνεχίστηκε έντονα στον Εμφύλιο. Στο Τρίκερι, μεταφέρθηκαν εξόριστες γυναίκες από τη Χίο, όπου ανέπτυξαν αξιόλογη θεατρική και πνευματική δραστηριότητα, γράφοντας ακόμα και σκετς, οργάνωσαν χορωδίες και θεατρικά δρώμενα. Σημαντική αναφορά πρέπει να γίνει στην ανάγνωση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από την Αλέκα Παϊζή και στην προετοιμασία του *Προμηθέα Δεσμώτη* σε σκηνοθεσία της αριστερής διανοούμενης Ρόζας Ιμβριώτη. (Γεωργοπούλου 2016:551-577).

### 1.3: «Θεατρική κριτική και λογοκρισία.»

Ο χώρος του θεάτρου έχει να αντιμετωπίσει από τα χρόνια της Κατοχής, το εμπόδιο της λογοκρισίας. Μέχρι το 1942 οι Γερμανοί εφάρμοζαν το μεταξικό νόμο περί ελέγχου θεατρικών έργων με συμπληρωμένες αστυνομικές διαταγές. Στη Γενική Διεύθυνση Τύπου και Ραδιοφωνίας από την εποχή της μεταξικής δικτατορίας λειτουργούσε η «Διεύθυνση Λαϊκής Διαφωτίσεως», που είχε τη γενική εποπτεία πάνω στην πνευματική και καλλιτεχνική δραστηριότητα. Στην ίδια διεύθυνση ανήκε και μία «Επιτροπή Ελέγχου Θεατρικών Έργων», στην οποία έπρεπε να υποβάλλουν όλα τα θεατρικά έργα δέκα μέρες πριν από την πρώτη παράσταση. Η επιτροπή αυτή παρακολουθούσε τη γενική πρόβα σε ρυθμό παράστασης και έπαιρνε τις σχετικές αποφάσεις. Παράλληλα, όμως, υπήρχαν και δύο επιτροπές των στρατευμάτων κατοχής, μια γερμανική και μία ιταλική, που είχαν ακριβώς τις ίδιες αρμοδιότητες, ενώ αντιπροσωπεύονταν συγχρόνως με δύο μέλη στην ελληνική επιτροπή με σκοπό να παρακολουθούν και να ελέγχουν τον τρόπο δράσης των Ελλήνων. (Δίξελος 1962:54-55)

Οι περιορισμοί της λογοκρισίας αρχικά παρατηρούνται στον Τύπο με απαγόρευση οποιουδήποτε δημοσιεύματος ξεφεύγει από την εθνικόφρονα πολιτική γραμμή, ενώ άρχισε και η προληπτική λογοκρισία στην επιλογή του ρεπερτορίου και ιδιαίτερα στην περίπτωση της πολεμικής επιθεώρησης. Οι θεατρικοί κύκλοι και το Συμβούλιο της Εταιρείας Ελλήνων Συγγραφέων κινήθηκαν εναντίον του ανελεύθερου αυτού μέτρου, γιατί, από τη μία, τους θύμιζε τις περιόδους της δικτατορίας και της Κατοχής και από το άλλο μέρος τόνισαν την ανεπάρκεια και την αναρμοδιότητα των μελών από τα οποία απαρτιζόνταν οι επιτροπές ως «αντιπνευματικά άτομα», όπως οι στρατιωτικοί, οι αστυνομικοί και οι γραφειοκράτες, με αποτέλεσμα να οδηγηθούν στην απόσυρση του. (Σταματοπούλου 2017:21-25).

Οι Έλληνες ηθοποιοί μπορούσαν με διάφορους τρόπους να παρακάμψουν τις διατάξεις της λογοκρισίας, είτε με φανερό τρόπο, είτε συγκαλυμμένα. Πολλοί ηθοποιοί ιδιαίτερα της επιθεώρησης, είτε αυτοσχεδίαζαν, είτε πρόσθεταν λέξεις ή φράσεις στο κείμενο είτε μέσα από χειρονομίες και άλλων κινήσεις μπορούσαν να αλλάξουν τη σημασία των κειμένων. (Γεωργοπούλου 2016:302-303)

Μετά την παράσταση του *Καποδίστρια* στο Εθνικό και τον προγραμματισμό της *Σίβυλλας* του Σικελιανού, ξεσπά από τις στήλες του δεξιού και ακροδεξιού τύπου μία πολεμική εναντίον της διεύθυνσης του Εθνικού Θεάτρου. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την απομάκρυνση του Γιώργου Θεοδοκά, θεωρώντας τις καλλιτεχνικές του επιλογές «κομμουνιστικές» και, κατά συνέπεια, αντεθνικές. Οι καλλιτεχνικές επιλογές του Εθνικού και άλλων θιάσων θα πολιτικοποιηθούν με αποτέλεσμα στη κρατική σκηνή προτεραιότητα να δοθεί στην απομάκρυνση από κάθε αντεθνικό (πιθανώς αριστερό στοιχείο). Ο Θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών θα βρεθεί στο στόχαστρο των εθνικοφρόνων που θα οδηγήσει σταδιακά στη διάλυση του, αφού η μείωση της προσέλευσης του κοινού δεν ήταν ανεξάρτητη από το κλίμα του φόβου που καλλιεργούσαν τα «μέτρα τάξεως» και οι παρακολουθήσεις των πολιτών. Μέσα στις ίδιες ιδεολογικές προκαταλήψεις κινείται η κριτική της εποχής και για άλλες παραστάσεις. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η κριτική του Καραγάτση για την παράσταση *Θαμπά Τζάμια* της Όλγας Πριντσλάου από το Θίασο του Γ. Παπά με τον Αιμ. Βεάκη κι άλλους τέως ηθοποιούς από το Θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών. Η παρουσία και μόνο αριστερών ηθοποιών στο θίασο αποτελούσε ένδειξη προπαγανδιστικής πρόθεσης και προδικάζει το περιεχόμενο των έργων που παρουσιάζουν. Ένα απόσπασμα από την κριτική του Καραγάτση για την παράσταση μας δίνει αρκετά συμπεράσματα για το κλίμα του φανατισμού: «{...}Ο Θίασος του Γ. Παππά ενισχύθηκε με πολλούς ηθοποιούς, όλα μέλη του τέως θιάσου των «Ενωμένων Καλλιτεχνών». Ο θίασος αυτός έχει δύο ιδιοτυπίες: 1) ότι όλοι οι ηθοποιοί ήσαν οπαδοί μιας ορισμένης πολιτικής ιδεολογίας και 2) ότι έπαιξε έργα που πρωτίστως επροπαγάνδιζαν την παραπάνω πολιτική ιδεολογία και δευτερευόντως εξυπηρετούσαν το πνεύμα και την τέχνη.{...} Αλλά και η πρόθεση του θιάσου ήταν να μας παρουσιάσει ένα έργο αριστερό. Βεβαίως το έργο δεν είναι ούτε αριστερό ούτε δεξιό, αλλά απλά έργο τέχνης{...}» (Καραγάτση 1999:61-62)

Η κριτική από την περίοδο του Εμφυλίου και μετά θα κινηθεί σε ορισμένα ιδιαίτερα πλαίσια, όπως εύστοχα παρατηρεί, η Καλαϊτζή: «1) ταύτιση του κοινωνικού με το προπαγανδιστικό, ειδικά όταν είναι γνωστές οι μη εθνικόφρονες πολιτικές πεποιθήσεις του καλλιτέχνη, 2) την πολιτική και ιδεολογική βαρύτητα που αποκτούν απλές φράσεις, όταν εκστομίζονται από αριστερούς ηθοποιούς, 3) την προσμέτρηση πολιτικής πρόθεσης στην επιλογή καλλιτεχνικών έργων, όταν πρόκειται για μη εθνικόφρονα θίασο, 4) τη σύγχυση πολιτικών και καλλιτεχνικών κριτηρίων στην αποτίμηση ενός έργου ή ενός καλλιτέχνη και 5) την ταύτιση ήθους και ιδεολογίας.{...}»(Καλαϊτζή 2001:235-247)

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: «Η ΚΑΤΟΧΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ 1941-1944»

### 2.1: «Η Περίοδος της Κατοχής και της Αντίστασης.»

Η Περίοδος της Κατοχής και της Αντίστασης συνδέεται με την γερμανική κατοχή της χώρας και την επιρροή του κινήματος της εθνικής αντίστασης. Το δραματικό θέατρο υφίσταται τις συνέπειες της λογοκρισίας και των άθλιων συνθηκών της Κατοχής, τόσο στο ρεπερτόριο όσο και στη σκηνική απόδοση των έργων του. Η κατάσταση, όμως, θα αρχίσει σταδιακά να βελτιώνεται ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την προσέλευση του κοινού, την αύξηση της παραγωγής ελληνικών έργων, την πρωτοβουλία ίδρυσης νέων σχημάτων, την αύξηση της περιφερειακής και ερασιτεχνικής δράσης, ταυτίζοντας το θέατρο στη συνείδηση του κοινού με χώρους συγκέντρωσης και αντίστασης (Καλαϊτζή 2001:34)

Η θεατρική δραστηριότητα μέσα στις φλόγες του πολέμου βρίσκεται υπό αυστηρό έλεγχο, πολλές θεατρικές αίθουσες κλείνουν και ηθοποιοί με αντιστασιακή δράση φυλακίζονται και εξορίζονται. Απαγορεύεται τα έργα να παρουσιάζουν σκηνικό με ανοιχτό χώρο που υπονοεί βουνό και αντίσταση, ελέγχουν την υποκριτική των ηθοποιών, απαγορεύοντας τις αυτοσχέδιες σκηνές και τις πρόχειρες προσθήκες εκ μέρους τους, ενώ αναγκαίο κρίνεται οι συγγραφείς και οι θιασάρχες να υποβάλλουν για έλεγχο στον υπεύθυνο αντιπρόσωπο τα έργα τους. Πολλές φορές ανάγκαζαν τους θιάσους να ανεβάζουν είτε γερμανικά έργα, είτε έργα συγγραφέων από χώρες που συνεργάζονταν με τις δυνάμεις του άξονα, Γάλλους ή Ούγγρους, επειδή οι Γερμανοί απαγόρευαν την παρουσίαση συγγραφέων που ανήκαν στο συμμαχικό στρατοπέδων κυρίως Εγγλέζων ή Αμερικάνων. Τα έργα αυτά ανέβαιναν στη σκηνή είτε με αλλαγές στο όνομα του συγγραφέα, είτε και στον τίτλο του έργου. Ενδεικτική αποτελεί η περίπτωση του Κάρολου Κουν που απέδωσε το έργο *Τα Καπνοτόπια* του Αμερικανού συγγραφέα Ε. Κόλντουελ (1943) ως *Για ένα κομμάτι γης* του Γάλλου Π. Κλωντέλ. (Καλαϊτζή 2001:31, Γραμματάς 2002:184-185)

Μέσα στο πνεύμα του αγώνα και της μαχητικής αντίστασης αξίζει να αναφερθεί η ανάγκη μελέτης και μετάφρασης κειμένων από τον Στανισλάφσκι και από τους μεγάλους της σοβιετικής σχολής σκηνοθεσίας (Βαχτάνγκοφ, Ταϊροφ, Μέγιερχολντ), σε μετάφραση Γ. Σεβαστίκογλου. Η απόδοση στα ελληνικά γινόταν με παραποιημένους τίτλους και διαφορετικά ονόματα σε ημιπαράνομες συγκεντρώσεις στο υπόγειο του τότε θεάτρου «Αλίκης», όπου στεγαζόταν το Θέατρο Τέχνης με καλλιτέχνες και μαθητές του Θεάτρου Τέχνης. Ο τόπος συνάντησης και μελέτης κάθε φορά άλλαζε. Τα μαθήματα διεξάγονταν κρυφά είτε σε σπίτια κάποιου, είτε σε ταράτσες, είτε σε γραφεία εταιριών μετά το κλείσιμο τους (Σεβαστίκογλου 1992:659-665.)

Αν και ένα από τα χαρακτηριστικά της θεατρικής δραστηριότητας της κατοχικής περιόδου είναι η παρουσία στο ρεπερτόριο των αθηναϊκών θιάσων πρόζας ενός μεγάλου αριθμού νέων ελληνικών έργων, τον πρώτο κυρίως χρόνο της Κατοχής και μέχρι το 1942, οι θεατρικοί επιχειρηματίες προσπαθούν να προσελκύσουν το κοινό είτε με ελαφρές, ελληνικές ή ξένες, κωμωδίες, ώστε ο Μιχ. Ρόδας στα *Πειραιϊκά Γράμματα* (Αύγουστος 1942) κάνει λόγο για «πνευματικό μαυραγοριτισμό». Η κατάσταση θα αρχίσει σταδιακά να αλλάζει από τη θεατρική περίοδο 1942-1943. Αφετηρία στην αλλαγή αυτού του προσανατολισμού θεωρείται η πρωτοβουλία του θιάσου της Κατερίνας Ανδρεάδη να ανεβάσει τη *Νόρα* του Ίψεν σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν. Η επιτυχία της παράστασης αποτελεί σημείο ανάκαμψης, αποδεικνύοντας ότι οι καλλιτεχνικές επιλογές μπορεί να είναι και εμπορικές. Το παράδειγμα της Κατερίνας Ανδρεάδη θα ακολουθήσουν και άλλοι θίασοι, όπου θα αρχίσουν να παρουσιάζουν στο ρεπερτόριο συγγραφείς όπως ο Χάουπτμαν, ο Ίψεν, ο Μολιέρος, ο Σαίξπηρ, ο Μπέρναρντ Σω.

Η εμπειρία του πολέμου και της Κατοχής εμπνέει τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς, που παρά τις απαγορεύσεις της λογοκρισίας διακρίνει στα έργα απηγήσεις της επικαιρότητας. Από όλα τα επίκαιρα θέματα των έργων εκείνο που επικρατεί περισσότερο είναι αυτό της έλλειψης τροφίμων και του μαυραγοριτισμού. Με την απελευθέρωση το 1944 παρουσιάζονται στις αθηναϊκές σκηνές πολλά έργα με θέμα την Αντίσταση, ανάμεσα τους ξεχωρίζουν *Το μονοπάτι της λεφτεριάς* του Αλ. Σολομού που παίζεται στο θέατρο Βρετάνια (1944), το πατριωτικό έργο του Σπ. Μελά *Η Θύελλα* στο θέατρο Αλίκη (1944). Αποφασίζεται να ιδρυθεί το «Θέατρο του Λαού», που στεγάζεται στο θέατρο Παπαϊωάννου. Το θέατρο το εξοπλίζουν οι πολίτες της Αθήνας, οι τεχνίτες άλλων θιάσων δουλεύουν χωρίς αμοιβή, όταν τελειώνουν τη μισθωτή δουλειά τους από άλλα θέατρα. Εναρκτήριο έργο το '41-'44 του Γ. Λυδάκη, όπου έγινε δεκτό με ενθουσιασμό από το ελληνικό κοινό. Εκεί που το αντιστασιακό πνεύμα βρίσκει απήχηση αυτή την εποχή είναι στις θεατρικές πρωτοβουλίες στην ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, στη δραστηριότητα του «Θεατρικού Σπουδαστηρίου» του Βασίλη Ρώτα και στο «Θέατρο στο βουνό». Αν και οι πρωτοβουλίες τόσο του Θεάτρου Τέχνης, όσο και του Θεατρικού Σπουδαστηρίου, διαφέρουν ως προς τις προτεραιότητες, εκφράζουν, όμως, κοινές παραμέτρους και σε επίπεδο ρεπερτορίου όσο και σε επίπεδο αισθητικής. (Γεωργοπούλου 2016:310-313, Γραμματάς 2017:131)

Σημαντικό σταθμό στην περίοδο της γερμανικής Κατοχής αποτελεί η ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης το 1943 με διευθυντή τον Λ. Κουκούλα και πρώτο σκηνοθέτη τον Τ. Μουζενίδη. Το Κρατικό Θέατρο Θεσσαλονίκης στελεχώθηκε από τους ηθοποιούς: Μάνο Κατράκη, Νίκο Χατζίσκο, Γιάννη Αυλωνίτη, Ελένη Χατζηαργύρη, Παντελή Ζερβό, Διονύση Παπαγιαννόπουλο, Σαπφώ Νοταρά κ.ά. Στην περίοδο 1943-44 παρουσίασε τα έργα: Παλαμά *Τρισεύγενη*, Βυζάντιου *Βαβυλωνία*, Σίλλερ *Λούιζα Μίλλερ*, Ξενοπούλου *Πειρασμός*, Γκολντόνι *Ο καλόκαρδος Γρουσούζης*, Χαίμπελ *Μαρία - Μαγδαληνή*. Μετά την απομάκρυνση του Λέοντα Κουκούλα τη

διεύθυνση ανέλαβε ο ποιητής Αθανάσιος Κυριαζής και, κατά τη θερινή περίοδο του '44, ανέβηκαν τα έργα: *Το φιντανάκι* του Παντελή Χορν, *Μεγάλη καμπή* του Κουρτ Μπράουν (Καλαϊτζή 2001:36).

Αξιοσημείωτη παρουσία στα χρόνια της Κατοχής σημειώνει η επιθεώρηση, εκφράζοντας με το δικό της τρόπο τα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα. Με το σατιρικό της πνεύμα, «αξιοποιεί τη δυναμική της συνδήλωσης, μέσα από το υπονοούμενο και το αμφίσημο του σκηνικά αρθρωμένου λόγου», καυτηριάζοντας τον εχθρό με παρωδιακό τρόπο, καταφέροντας με αυτό τον τρόπο να γίνει το κατεξοχήν μέσο προπαγάνδας και αντίστασης του ελληνικού λαού.

Η επιθεώρηση, άμεσα συνδεδεμένη με την επικαιρότητα, είχε τη δυνατότητα να δρα άμεσα και με αποτελεσματικό τρόπο στα συναισθήματα του κοινού, αλλά και να τροποποιείται πολύ εύκολα, κατά τη διάρκεια της παράστασης, παρακάμπτοντας τις απαγορεύσεις της λογοκρισίας. Τα θέματα στρέφονταν, κυρίως, γύρω από την Ελλάδα, την ελευθερία και το μαυραγοριτισμό. Πολλές φορές, ο εύθυμος χαρακτήρας των έργων έκανε παραλληλισμούς με την τότε κατάσταση, που οι Γερμανοί δύσκολα μπορούσαν να τους καταλάβουν και να τους απαγορέψουν. Αναφέρουμε τα έργα: *Μπράβο Κολονέλο* (1940) των Α. Σακελλάριου - Δ. Ευαγγελίδη, *Μάρε Νόστρουμ και Κόβε ρόδα* (1940-1941) του Χρ. Χαιρόπουλου, *Το τσαρούχι* (1941) των Π. Παπαδούκα Β. Σπυρόπουλου, *Πολεμική Αθήνα* (1941) των Χρ. Γιαννακόπουλου - Μ. Τραϊφόρου, αλλά και ορισμένες που ανέβηκαν κατά τη διάρκεια της Κατοχής: *Η ζωή συνεχίζεται*, *Γέλιο χωρίς δελτίο*, *Όλοι στην ουρά*, *Σκίτσα της εποχής* κ.ά. Η ανταπόκριση του κόσμου στα θέατρα είναι μεγάλη, μιας και από τα επιθεωρησιακά νούμερα το κοινό εκτονώνεται από τη φρίκη του πολέμου και ενημερώνεται για τη ροή των γεγονότων. Με την αποχώρηση των γερμανικών στρατευμάτων, η επιθεώρηση βρίσκεται ξανά σε ευρωστία, καθώς μέσα από τα έργα σχολιάζεται και κρίνεται η πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα, αποτελώντας μέσο ψυχαγωγίας και διαφυγής από τις πρόσφατες τραυματικές εμπειρίες του πολέμου. (Δίзелος 1962:455-456, Γεωργοπούλου 2016:303-304, Γραμματάς 2017:132)

Στην Περίοδο της Κατοχής, με την επιρροή του αντιστασιακού πνεύματος, αναπτύσσεται μια περιορισμένη και ιδιαίτερη μορφή θεάτρου. Παράλληλα, αρχίζει να διακόπτεται κάθε διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στο θέατρο πρόζας και στην λεγόμενη επιθεώρηση, παρουσιάζοντας ενιαία μορφή, αφού κατά την περίοδο αυτή ακόμα και θίασοι πρόζας, ανεβάζουν τέτοιο ρεπερτόριο. Το ελληνικό θέατρο αποκτά ένα κοινωνικό ρόλο και καθίσταται μέσο διαμόρφωσης της εθνικής συνείδησης (Γραμματάς, 2001:109-111, Καλαϊτζή 2001:19-27.)

## 2.2: «Το Θεατρικό Σπουδαστήριο του Βασίλη Ρώτα»

Ο Βασίλης Ρώτας, ένθερμος υποστηρικτής της λαϊκότητας του θεάτρου και έχοντας ήδη στο ενεργητικό του την ίδρυση του «Λαϊκού Θεάτρου Αθηνών» το 1930 στο Παγκράτι, με αποφοίτους της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου, συνεχίζει τη θεατρική του δραστηριότητα, συνδυάζοντάς την με αντιστασιακές και αγωνιστικές κινητοποιήσεις. Τον χειμώνα του 1942, μέσα στα πλαίσια των δραστηριοτήτων του ΕΑΜ και της ΕΠΟΝ, ιδρύει το Θεατρικό Σπουδαστήριο, συγκεντρώνοντας γύρω του ανθρώπους του θεάτρου, της τέχνης και των γραμμάτων που εμφορούνται από τα ιδανικά της αριστεράς και έχουν κοινές θεατρικές και ιδεολογικές αναζητήσεις. (Γραμματάς 2017:424)

Όπως αναφέρει ο ίδιος: «Με την παρακίνηση του Μακρή, παράλληλα με την άλλη δραστηριότητα μου (άρθρα, κριτικές στο περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα* και στην εφημερίδα *Πρωία*), ίδρυσα το «Θεατρικό Σπουδαστήριο», όπου δίδασκαν την τέχνη εγώ, ο Γιαννούλης Σαραντίδης, ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης, η ποιήτρια Σοφία Μαυροειδή Παπαδάκη, ο Γιάννης Σιδέρης, ο Αντ. Φωκάς, ο Χάρης Σακελλαρίου, ο Σίμων Καρράς, και άλλοι» (Ρώτας 1962: 307).

Αρχικά, στεγάστηκε στο «Σύλλογο Βυζαντινής Μουσικής», που διευθύνει ο Σίμων Καρράς, στην οδό Λέκα 26, αργότερα στη «Στέγη Εργαζόμενου Κοριτσιού», στην οδό Σόλωνος 100, και τέλος, στην οδό Μασσαλίας, στην Αθήνα (Καραγιάννης 2007:84)

Το «Θεατρικό Σπουδαστήριο» το 1943 αριθμούσε πάνω από πεντακόσιους μαθητές και στόχο είχε, σύμφωνα με τον ιδρυτή του, να μεταδώσει θεωρητικές και πρακτικές γνώσεις, ώστε να γίνουν γνώστες και κάτοχοι της υποκριτικής τέχνης, αφομοιώνοντας τους κώδικες του λαϊκού θεάτρου και της παράδοσης, για να ανταποκριθούν στις ανάγκες της κοινωνίας, εκφράζοντας μέσα από την τέχνη την αντίσταση του λαού προς τον κατακτητή. Στη δραστηριότητα του περιλαμβάνονται η έκδοση εντύπου, της *Βδομαδιατικής Επιθεώρησης*, από τη μαθητική επιτροπή του Σπουδαστηρίου, περιλαμβάνοντας θεωρητικά θέματα γύρω από την τέχνη, την επιστήμη και τη φιλοσοφία, την πρακτική οργάνωση και λειτουργία του Σπουδαστηρίου και θεατρικές κριτικές. Η δραστηριότητα της σχολής επεκτάθηκε και στην οργάνωση εκδηλώσεων, με ομιλίες γύρω από θέματα λαϊκής παράδοσης και παραστάσεις, που δίνονταν από μαθητές του Σπουδαστηρίου στις γειτονιές της Αθήνα και τα έσοδα πήγαιναν στο ταμείο του Αγώνα (Ρώτας 1962:307, Γραμματάς 2017:425).

Η πρώτη εκδήλωση που έκανε το «Θεατρικό Σπουδαστήριο» ήταν η ομιλία του Ρώτα για το δημοτικό τραγούδι στο Θέατρο Βρετάνια. Οι μαθητές τραγούδησαν

και χόρεψαν δημοτικά τραγούδια και λαϊκούς χορούς με τη συνοδεία ορχήστρας.(Ρώτας 1981:17-18).

Όσον αφορά την παρουσίαση θεατρικών έργων, το «Θεατρικό Σπουδαστήριο» παρουσίασε δύο σατιρικά μονόπρακτα, γραμμένα από τον ίδιο το Βασίλη Ρώτα *Το Πιάνο και οι Γραμματιζόμενοι*. Το πιάνο κυκλοφόρησε με τον υπότιτλο *Κωμωδία για Κούκλες* για να αποφευχθεί η λογοκρισία. Παιζόταν είτε ως θέατρο σκιών με φιγούρες του Καραγκιόζη, είτε ως κουκλοθέατρο με τις κούκλες του Φασουλή. Το έργο παίχτηκε πολλές φορές και εκδόθηκε από το «Θεατρικό Σπουδαστήριο». Πραγματεύεται το πρόβλημα του επισιτισμού και το φαινόμενο του μαυραγοριτισμού, αποτυπώνοντας στα πρόσωπα των ηρώων την εικόνα της πείνας και της εξαθλίωσης τον καιρό της Κατοχής.

Στην άλλη κωμωδία του, τους *Γραμματιζόμενους*, σατιρίζει τους μικροαστούς, χρησιμοποιώντας στοιχεία από την κωμωδία χαρακτήρων, τη λαϊκή φάρσα, ακόμη και τον Αριστοφάνη. Κοινό χαρακτηριστικό και στα δύο μονόπρακτα αποτελεί η ύπαρξη του Χορού, που αναλαμβάνει το ρόλο «καθοδηγητή» του κοινού, ενημερώνοντας τους θεατές για το τι πρόκειται να παρακολουθήσουν, συνοψίζοντας στο τέλος το μήνυμα του έργου και προσδίδοντας έναν διδακτισμό στα έργα (Ρώτας 1981:13-18 Γεωργοπούλου, 2016: 344-346, Γραμματάς 2017:425)

Το «Θεατρικό Σπουδαστήριο» στη λιγόχρονη παρουσία του, όπως γράφει η Βούλα Δαμιανάκου: «{...}εστάθη σχολειό, αγώνας, θέατρο, φυτώριο της ΕΠΟΝ και καταφύγιο της σκλαβωμένης νεολαίας{...}» (Δαμιανάκου 1981:74-75). Η σπουδαιότητα του «Θεατρικού Σπουδαστηρίου» δεν έγκειται τόσο στο καλλιτεχνικό του έργο, αλλά στην παιδαγωγική του σημασία και στο αγωνιστικό του μένος, που επάξια το εντάσσουν στο πρωτοποριακό θέατρο. Η μεγαλύτερη προσφορά του ήταν η λειτουργία του ως φυτώριο νέων ανθρώπων, που στη συνέχεια μετέφερε στο ελληνικό θέατρο μια μαρξιστική άποψη για την τέχνη, που διέτρεξε εφεξής όλο το υπόλοιπο του 20ού αιώνα. (Μπρεντάνου - Τζαμαργιάς 2001:45-47)

### 2.3: «Το Θέατρο στο Βουνό- Ο Βασίλης Ρώτας και ο Θεατρικός Όμιλος της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας»

Μια ακόμη σημαντική παράμετρος της περιόδου της Κατοχής, είναι η ανάπτυξη της θεατρικής δραστηριότητας, γνωστή ως «το θέατρο στο βουνό». Πρόκειται για μια μορφή στρατευμένου θεάτρου, στενά συνυφασμένη με τον αντιφασιστικό αγώνα των δυνάμεων της Αριστεράς, εξυπηρετώντας ιδεολογικούς, εθνικούς και κοινωνικούς σκοπούς. Από τον Απρίλη του 1942 είχε οριστεί η επιτακτική ανάγκη για την ίδρυση πολιτιστικής κίνησης στην ορεινή Ελλάδα, παράλληλα με το αντιστασιακό κίνημα για την τόνωση του αγωνιστικού φρονήματος

των Ελλήνων και τη διάδοση των αρχών του ΕΑΜ. Μαζί με την οργάνωση γιορτών, διατυπώνεται η ανάγκη συστηματοποίησης και της θεατρικής ζωής μέσα από την οργάνωση ενός λαϊκού θεάτρου με καινούριο ρεπερτόριο.

Αξιοσημείωτη ήταν η θεατρική δραστηριότητα στην Ελεύθερη Ελλάδα για τα έργα που ανέβαιναν στο βουνό. Τα πιο πολυπαιγμένα έργα ήταν το *Να ζει το Μεσολόγγι*, που παίχτηκε σε μερικά χωριά της Ρούμελης και ο *Ρήγας Βελεστινλής* του Βασίλη Ρώτα. Ιδιαίτερη σημασία είχε η επιθεώρηση *Λαϊκή Δημοκρατία*, η οποία σατίριζε τη μεταξική δικτατορία και παρουσιαζόταν το μέλλον της ελεύθερης και ανεξάρτητης Ελλάδας. (Σταύρου 1977:19-22, Γραμματάς, 2002: 187-188.)

Ύστερα από πρόσκληση των διανοουμένων της Αριστεράς, καλείται ο Ρώτας να ιδρύσει θίασο στην Θεσσαλία, που ονομάστηκε «Θεατρικός Όμιλος ΕΠΟΝ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ», στον οποίο παίρνουν μέρος κάποιοι απόφοιτοι της σχολής του, αλλά και νέοι ερασιτέχνες, άνθρωποι του θεάτρου και της τέχνης, όπως ο συγγραφέας Γερ. Σταύρου, ο μουσικός Αλ. Ξένος και ο γιος του, Νικηφόρος Ρώτας (Γραμματάς 2017, 132).

Ο θίασος άρχισε τη δραστηριότητα του με το έργο *Ρήγας*, ένα έργο με καθαρά πατριωτικό περιεχόμενο, με το οποίο καθιερώνεται ως δραματουργός. Το έργο αναφέρεται, κυρίως, στα δραματικά γεγονότα της τελευταίας περιόδου της ζωής του Ρήγα, όπου ευρισκόμενος στη Βιέννη προετοίμαζε την ίδρυση μυστικής εταιρείας, μέχρι και τον ηρωικό του θάνατο στις φυλακές του Βελιγραδίου. (Γεωργοπούλου 2016:422-424). Σύμφωνα με το Γραμματάς, η σημασία του έργου αποδίδεται στο ότι ο «Β. Ρώτας προσπαθεί να μορφοποιήσει σκηνικά τη μαρξιστική εκδοχή για τη θέση και τη σχέση του ήρωα με την ιστορία» (Γραμματάς 2004:149). Ο λόγος του είναι ποιητικός, σχεδόν ολόκληρο γραμμένος σε στίχο και παράλληλα, με την παρουσία δευτερευόντων προσώπων μέσα από ευρύτερες κοινωνικές τάξεις, εισάγει την ταξική πλευρά του αγώνα. (Καλαϊτζή 2001:116). Εκτός από το *Ρήγα* στο πρόγραμμα περιλαμβάνονταν και κωμωδίες που παισιώνονταν συνήθως με απαγγελίες και τραγούδια. Η πιο συχνή κωμωδία ήταν ο *Γερμανοτσολιάς* του Γεράσιμου Σταύρου. Πριν την έναρξη της κυρίως παραστάσεως, ένας ηλικιωμένος με γενειάδα απήγγειλε σε στίχους μια «προσλαλιά», ένα είδος επαινετικού λόγου, που αφορούσε το χωριό, κάθε φορά που δινόταν η παράσταση και αναφερόταν σε στοιχεία της παράδοσης, της σύγχρονης ιστορίας και της κοινωνικής ζωής. Αυτό αποτελούσε ένα δάνειο από τη σαιξπηρική δραματουργία και το επικό θέατρο του Μπρεχτ. Στο Πήλιο, ο Ρώτας άρχισε να γράφει ένα ακόμη έργο για την εθνική Αντίσταση. Πρόκειται για την *Κατοχή*, κωμικό μονόπρακτο, το οποίο γελοιοποιούσε τους προδότες Έλληνες, που συμάχησαν με τους Γερμανούς και τους εκπροσώπους της Κατοχικής εξουσίας. Από την ίδια περίοδο, σώζεται ένα ακόμη μονόπρακτο με τον τίτλο *Μάνα* και υπότιτλο «αντάρτικο θέατρο», το οποίο χαρακτηρίζεται ως «δραματική σκηνή». Το κύριο πρόσωπο είναι μία μάνα διωγμένη από τα παιδιά της, η οποία, επιστρέφοντας στο καμένο από τους Γερμανούς χωριό της, αναγνωρίζει στο πρόσωπο ενός λαβωμένου



αντάρτη τον γιό της, με τον οποίο συμφιλιώνεται και τον συγχωρεί. (Γεωργοπούλου 2016: 421-437.)

Για τον υλικοτεχνικό εξοπλισμό της παράστασης *Ρήγας* και τη λειτουργία του θιάσου ο Γερ. Σταύρου αναφέρει: «{...}Οι εθνικοαπελευθερωτικές οργανώσεις προμήθευσαν συμμαχικά αλεξιπτωτα, φτιάχνοντας με αυτά την αυλαία, το περιστροφικό, τη δεύτερη αυλαία, ορισμένα κουστούμια του έργου.{...}». Η σκηνή στην όλη εύκολα πάνω σε θρανία ή σε σχολικές έδρες ή χρησίμευαν τα φυσικά υψώματα που διέθεταν οι πλατείες των χωριών. Τα καθίσματα τα έφερνε ο καθένας από το σπίτι του και ο θιάσος έδινε κάθε μέρα ξεχωριστή παράσταση σε άλλο χωριό. Η απασχόληση του θιάσου είχε ομαδικό χαρακτήρα, αφού, παράλληλα με τις δοκιμές, οι ηθοποιοί έκαναν και μαθήματα για μορφωτικούς σκοπούς. Για το «εισιτήριο» των παραστάσεων οι θεατές, τις περισσότερες φορές, πρόσφεραν μια μικρή ποσότητα από τη σοδειά τους (μισή οκά στάρι ή λάδι), ενώ, πολλές φορές, προμήθευαν τους θιάσους με φουντούκια, όσπρια και πατάτες.

Ο θιάσος έδωσε την πρώτη παράσταση στο Νιοχώρι, την επόμενη στο Β' Πανθεσσαλικό Συνέδριο του ΕΑΜ, που γινόταν στη ελατόφυτη πλαγιά του Ίταμου. Ακολούθησαν οι παραστάσεις στον Αλμυρό - την πρώτη ελεύθερη πολιτεία που φιλοξένησε τον θίασο και η παράσταση παρουσιάστηκε σε ένα θερινό κινηματογράφο, που φωτιζόταν και με ηλεκτρικό φως. Ακολουθεί η ξεχωριστή παράσταση στην τοποθεσία των πρώην φυλακών Κασαβέτη, όπου ζούσαν εβδομήντα οικογένειες από πρώην φύλακες και φυλακισμένους. Το πρόγραμμα περιοδείας περιλαμβάνει τις παραστάσεις στο Φτελιό, τη Σούρπη και τη Νέα Αγχίαλο. Στα χωριά του Πηλίου, εκτός από τις παραστάσεις, οργανώνονταν διαλέξεις με πνευματικά θέματα. Ο θιάσος έχοντας δώσει συνολικά 114 παραστάσεις πληροφορήθηκε την απελευθέρωση της Αθήνας που τη γιόρτασε μαζί με το χωριό. Η αποστολή του θιάσου θα συνεχιστεί στον Βόλο, σε κανονική πια σκηνή, δίνοντας καθημερινές παραστάσεις (Σταύρου 1977:22-29).

#### 2.4: «Η ορεινή Πραγματικότητα του Γ.Κοτζιούλα.»

Την ίδια περίοδο, από το καλοκαίρι του 1944 ως και τους πρώτους μήνες του 1945, ο ποιητής Γ. Κοτζιούλας ίδρυσε στην Ήπειρο μετά από προτροπή της ΕΠΟΝ νομού Άρτας και την υποστήριξη της VIII Μεραρχίας του ΕΛΑΣ τον αντάρτικο ερασιτεχνικό θίασο που ονομάστηκε Λαϊκή Σκηνή. Το ξεκίνημα του έγινε το Μάρτη του 1944 στο Βουλγαρέλι της Ηπείρου, το πιο πολιτισμένο χωριό της περιοχής, με αξιόλογη θεατρική παράδοση, αφού από το 1927 ανέβαιναν παραστάσεις από μαθητές του σχολαρχείου και σπουδαστές της Ακαδημίας Ιωαννίνων. Ο Γ. Κοτζιούλας καλείται να συμμετάσχει στον εορτασμό της 25<sup>ης</sup> Μαρτίου και οι αντάρτες του ζήτησαν να γράψει ένα έργο επίκαιρο. Παρουσιάζει ένα σύντομο θεατρικό έργο που

έγραψε για την περίπτωση. Είναι το *Καινούριο Εικοσιένα*, που άρεσε τόσο και του ζητήθηκε να συνεχίσει τη δραστηριότητα του προς αυτή την κατεύθυνση.

Ο Θιάσος του Γ.Κοτζιούλα, που ονομάστηκε Λαϊκή Σκηνή της VIII Μεραρχίας ΕΛΑΣ, ξεκίνησε επίσημα στις 28 Ιουνίου 1944, με σκοπό του θιάσου«{...} τη διαφωτιστική ψυχαγωγία τόσο των αντάρτικων τμημάτων όσο και των κατοίκων γενικά{...}. «Η Λαϊκή Σκηνή» πιστεύει πως με το ξεκίνημα της εξυπηρετεί τον απελευθερωτικό μας αγώνα και συντελεί στον εκπολιτισμό του λαού{...}» (Κοτζιούλας 1976β:49).

Στο ξεκίνημα του παρουσίασε μονόπρακτα πατριωτικά δράματα και κωμωδίες που γράφονται από τον ίδιο τον Κοτζιούλα, όπως *Ξύπνα Ραγιά*, *Ηπειρώτισσες*, *Ο Υπεύθυνος*, *Το πρόστιμο του δασικού*, *Ο Προδότης*. (Κοτζιούλας 1976 α:21-30, 1976 β:49)

Η δεύτερη περιοδεία του Θιάσου του Γ. Κοτζιούλα άρχισε τον Σεπτέμβρη του 1944 και τελείωσε τον Φεβρουάριο του 1945, όταν οι συνθήκες έχουν βελτιωθεί σημαντικά στον τομέα του έμφυχου δυναμικού και στις συνθήκες σκηνικής δράσης. Τα έργα που παρουσίασαν, κυρίως, ήταν: *Το κλεφτοβασιλείο*, *ο Χαφταλεύρης* και *Οι αγωνιστές της Πόλης*. Η συμφωνία της Βάρκιζας στις 12 φεβρουαρίου του 1945 διακόπτει απότομα τη δραστηριότητα του θιάσου, που βρισκόταν στη Λευκάδα δίνοντας παραστάσεις (Γεωργοπούλου 2016:387-395).

Ο Γ. Κοτζιούλας δημοσίευσε συνολικά δεκατέσσερα θεατρικά έργα στο βιβλίο του *Θέατρο στα βουνά*. Η θεματολογία των έργων του Κοτζιούλα χωρίζεται στις εξής κατηγορίες: α) Σε έργα που σχετίζονται με τα προβλήματα που δημιουργεί η παρουσία των ανταρτών στα ορεινά της Ηπείρου, ιδιαίτερα στις μεγαλύτερες ηλικίες. Πολλοί θεωρούν την παρουσία τους πρόκληση για τους Γερμανούς και άλλοι την τροφοδοσία τους αιτία της φτώχειας που επικρατεί. Ο Κοτζιούλας, παίρνοντας θέση στο έργο του, θεωρεί την παρουσία των ανταρτών εγγύηση προστασίας και στόχο έχει τη διαφώτιση της παλαιάς γενιάς για το ρόλο και τη σημασία του αντάρτικου, β) σε έργα που προβάλλουν την αναγκαιότητα των κοινωνικών αλλαγών που επιδίωκε το κίνημα της Αντίστασης. Ιδιαίτερη αναφορά σε αυτήν την κατηγορία πρέπει να γίνει στο θέμα της κοινωνικής χειραφέτησης που αποτελούσε μέρος του κοινωνικού προγράμματος του ΕΑΜ και επαινεί τις γυναίκες της Ηπείρου για την προσφορά τους στον αγώνα. Στο έργο *Ηπειρώτισσες ο Κοτζιούλας* δραματοποιεί τις νέες αντιλήψεις του για την ανάγκη εξίσωσης της γυναίκας και τη σπουδαιότητα συμμετοχής της στον αντιστασιακό αγώνα, δείχνοντας σεβασμό στις παραδοσιακές αντιλήψεις της ορεινής κοινωνίας για τη θέση της γυναίκας, γ) σε έργα που αντλούν, κυρίως, τα θέματά τους από την προπολεμική περίοδο, στα οποία με εύθυμο χαρακτήρα σχολιάζει τα φαινόμενα και τα προβλήματα που επικρατούσαν στην ύπαιθρο, πριν τους αντάρτες. Στα έργα αυτά ανήκουν: *Ο αστυνόμος*, *Ο κομματάρχης*, *Το πρόστιμο του δασικού*. Σε αυτά παρουσιάζει τους χωρικούς θύματα αυθαιρεσίας των εκπροσώπων της

επαρχιακής εξουσίας και τους προτρέπει σε άμεση δράση. Παράλληλα, τα κείμενα του Κοτζιούλα υπήρξαν ιδιαίτερα αποτελεσματικά ως προς την προπαγάνδωση των αρχών του ΕΑΜικού κινήματος και τη διαφώτιση του κοινού για τους κομμουνιστές, παρουσιάζοντάς τους, ως ανιδιοτελείς πατριώτες, που αγωνίζονται για το καλό του λαού (Καλαϊτζή 2001:98-115).

Το πολιτικό θέατρο του Γ. Κοτζιούλα αποτελεί γνήσια μορφή λαϊκού θεάτρου, αναφέρεται σε κλασικούς τύπους της ελληνικής επαρχίας, περιγράφοντας, κυρίως, την επίδραση που είχε σε αυτούς η Αντίσταση και το κίνημα των ανταρτών. Οι ήρωες και οι προβληματισμοί των έργων του αποδίδονται με έναν απόλυτο ρεαλισμό, χωρίς να παρουσιάζει λύσεις ιδεατές. Το κυριότερο προσόν των κειμένων είναι ότι αναπαράγουν αυθεντικά στιγμιότυπα και καταστάσεις από την καθημερινότητα στην ορεινή Ελλάδα, με μία γλώσσα που ακολουθεί το ηπειρωτικό ιδίωμα, ενώ η σάτιρα και το χιούμορ διαποτίζουν ολόκληρο το έργο του, ακόμη κι εκεί όπου το θέμα θα απαιτούσε μεγάλη σοβαρότητα (Γεωργοπούλου 2016:403-415.).

Ο Γ. Κοτζιούλας, όπως και ο Βασίλης Ρώτας, με τα εγχειρήματα τους εντάσσονται στην ευρύτερη κατηγορία του λαϊκού πολιτικού θεάτρου, ωστόσο το αποτέλεσμα της Λαϊκής Σκηνής ήταν διαφορετικό από το θιάσο του Β. Ρώτα στη Θεσσαλία. Ο Κοτζιούλας, μη διαθέτοντας θεατρική πείρα, ούτε θεωρητική, ούτε πρακτική, έγραφε ο ίδιος έργα «τα περισσότερα μέσα σε μία νύχτα» με απλοϊκή δομή, χωρίς τα μέλη του θιάσου να έχουν προγενέστερη πείρα και η σύνθεση τους ήταν ευκαιριακή. Οι παραστάσεις του είχαν θεατές σχεδόν αποκλειστικά τους αγωνιστές του ΕΑΜ/ΕΛΑΣ και δίνονταν σε αυλές σχολείων, σε πλατείες ή σε καφεενεία, με πρόχειρα μέσα. Αντίθετα, οι παραστάσεις του Β. Ρώτα στη Θεσσαλία απευθύνονταν στους κατοίκους των χωριών και της υπαίθρου και το πρόγραμμα του θιάσου ήταν πλουσιότερο με περισσότερη οργάνωση, στηριζόμενο σε ολοκληρωμένα δραματουργικά κείμενα. Ο Ρώτας ανέβηκε στο βουνό έχοντας την προηγούμενη εμπειρία του «Θεατρικού Σπουδαστηρίου» και διαμορφώνοντας σαφείς απόψεις για το λαϊκό θέατρο, που στηρίζονταν στη προηγούμενη μακρά του θεωρητική και πρακτική εμπειρία της θεατρικής τέχνης (Γραμματάς 2017:133).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: «Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ ΣΥΝΔΡΟΜΟΥ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ-ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΤΗΣ ΑΡΙΣΤΕΡΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΠΟΚΕΝΤΡΩΣΗΣ.»

### 3.1: «Η Περίοδος του συνδρόμου της ελληνικότητας.»

Η περίοδος του συνδρόμου της ελληνικότητας, όπως ονομάζεται, ξεκινά μετά την απελευθέρωση της Ελλάδας από τη γερμανική εισβολή, καλύπτοντας χρονολογικά την περίοδο του Εμφυλίου και των πρώτων μετεμφυλιακών χρόνων. Τα αιτήματα και η ιδεολογία των συγγραφέων, των ηθοποιών και των ανθρώπων του

θεάτρου συνδέονται με τις παραμέτρους και τις αναζητήσεις που προέκυψαν μετά τις τραυματικές εμπειρίες του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, και ιδιαίτερα του Εμφυλίου Πολέμου που επακολούθησε, τα οποία δεν περιορίζονται μέσα σε μία δεκαετία, αλλά προεκτείνονται σε ολόκληρο το μεταπολεμικό θέατρο (Γραμματάς 2002:191).

Η ιδιαίτερη θεατρική παραγωγή της εν λόγω περιόδου χαρακτηρίζεται «από την αναζήτηση εθνικής ταυτότητας και την ανάγκη απόδοσης της ελληνικότητας, παραμένοντας στο γηγενές και το οικείο και στον προοδευτισμό, εκείνον που αποκλειστικά, όμως, συνάδει με τα συμφέροντα του λαού και των εκάστοτε κοινωνικών τάξεων» (ό.π.: 190-193).

Στο κλίμα αυτής της περιόδου προβάλλεται η ανάγκη για νέα αιτήματα, τα οποία βρίσκουν την έκφρασή τους στη δραστηριότητα θιάσων και δημιουργών, κάτω από τις απαιτήσεις που προβάλλουν στην Ελλάδα το αντιστασιακό κίνημα και το απελευθερωτικό μήνυμα της Αριστεράς, που απετέλεσε τη βάση της εν λόγω περιόδου. Ο απόηχος και οι συνέπειες του Εμφυλίου δημιουργούν ένα ασφυκτικό κλίμα και οδηγούν πολλούς ηθοποιούς και καλλιτέχνες, γενικότερα, να ακολουθήσουν τους αγωνιστές της Αριστεράς. Βρέθηκαν από τα τέλη της δεκαετίας στην εξορία, σε ξερνήσια, ή κατέφυγαν σε κάποιες χώρες του υπαρκτού σοσιαλισμού.

Γίνονται συχνές προσπάθειες ίδρυσης νέων θεατρικών ομάδων ή μόνιμων θιάσων, οι οποίοι προσπαθούν να προσεγγίσουν ένα κοινό μη παραδοσιακό αστικό, προβάλλοντας επιτακτική την ανάγκη καθιέρωσης ενός ρεπερτορίου με αριστερό προσανατολισμό και διαφορετικές ιδεολογικές ζυμώσεις. Μέσα σε αυτή την ανάγκη, όμως, δημιουργείται ένας μηχανισμός λογοκρισίας στην μετεμφυλιακή εποχή που απαγορεύει την ανοιχτή διατύπωση νέων ιδεών στα έργα. Αποτέλεσμα αυτής της κατάστασης είναι το ελληνικό θέατρο να διαχωριστεί ανάμεσα στους δημιουργούς που αρκούνται στη ψυχαγωγική του χρήση και στους άλλους που επιθυμούν να προβάλλουν έναν βαθύτερο κοινωνικό προβληματισμό μέσα από τα έργα (Μαυρομούστακος 2005:62-66).

Ένα άλλο βασικό χαρακτηριστικό της περιόδου είναι η καταφυγή των συγγραφέων σε προηγούμενα ιστορικά θέματα με πατριωτικό περιεχόμενο, η δραματοποίηση του παρελθόντος, χωρίς πολιτικές νύξεις ή, ακόμη, έργα με θεματολογία μέσα από την μεσοπολεμική παράδοση, εμπλουτισμένη και από τα σύγχρονα πολιτικά γεγονότα. Ενδεικτικά, τέτοια έργα είναι: η *Θεοδώρα* (1945) του Δ. Φωτιάδη, η *Θεοφανώ* (1946) του Αγγ. Τερζάκη, ο *Κατσαντώνης* (1952) του Γ. Θεοτοκά, ο *Στρατηγός Μακρυγιάννης* (1946) του Δ. Φωτιάδη, η *Έξοδος του Μεσολογγίου* (1956) του Γερ. Σταύρου, ο *Καραϊσκάκης* (1957) των Δ. Φωτιάδη- Γερ. Σταύρου, η *Αμαλία* (1958) και *Μαντώ Μαυρογένους* (1959) του Γ. Ρούσσου. (Γραμματάς 2002:192, Πλωρίτης 82: 268-272.)

Παράλληλα, εμφανίζονται έργα με θέματα που αναφέρονται στα πρόσφατα ιστορικά γεγονότα, όπως ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, η γερμανική Κατοχή, ο αντιφασιστικός αγώνας και η αντίσταση του λαού. Ανάμεσα σε αυτά,

συμπεριλαμβάνονται το *Μπλοκ C* (1945) του Ηλία Βενέζη, τα *Ελληνικά νιάτα* (1946) του Β. Ρώτα, *Επιστροφή από το Μπούχενβαλντ* (1948) του Σωτ. Πατατζή, *Η Αντιγόνη της Κατοχής* (1960) του Ν. Περγιάλη, *Καληνύχτα Μαργαρίτα* (1967) του Γερ. Σταύρου.

Εκτός από τις παραπάνω κατηγορίες, εμφανίζεται ξανά η ηθογραφία του μεσοπολέμου, συνδέοντας μέσα από τα έργα της τη λυρική ατμόσφαιρα και το συναισθηματισμό των έργων του μεσοπολέμου, με έναν ευρύτερο κοινωνικό προσανατολισμό, που δεσπόζει στην παρούσα περίοδο. Στην κατηγορία αυτή κατατάσσονται έργα, όπως: *Το κορίτσι του λιμανιού* (1945), *Ξημερώνει στις κερασιές* (1947), και *Κύματα της Ύδρας* (1951), του Δημ. Μπόγρη, *Τρεις Κόσμοι* (1951) και *Ζαμπελάκι* (1957), του Διον. Ρώμα (Γραμματάς 2017:135).

Τα παραπάνω δραματικά είδη και ο παραδοσιακός τρόπος γραφής κρίνονται ανεπαρκή για να εκφράσουν τα αιτήματα του λαού και τις αναζητήσεις της περιόδου του Εμφυλίου. Εμφανίζεται, λοιπόν, η ανάγκη για μία νέα δραματουργία, η οποία να ανταποκρίνεται επαρκώς στα ενδιαφέροντα και τις προσδοκίες του κοινού της δεκαετίας του '50, η οποία αναζητά την εθνική της ταυτότητα και την ανάγκη να καθιερωθεί μία νέα κοινωνική πραγματικότητα για τον τραυματισμένο ελληνισμό.

Έτσι, δημιουργείται ένα νέο corpus δραματικών έργων, τα οποία αντιπροσωπεύουν παραστατικά την πραγματικότητα της εποχής, εκφράζοντας απόλυτα το αίτημα για ελληνικότητα, όπως είχε διαμορφωθεί από τις συνειδήσεις των εκπροσώπων και διανοουμένων της Αριστεράς. Δημιουργείται μία πρώτη ομάδα έργων με τη δράση και την υπόθεση να επικεντρώνεται, κατεξοχήν, στην ύπαιθρο, αφού ο χαρακτήρας της χώρας είναι ακόμα καθαρά αγροτικός και ο πληθυσμός της, κυρίως, ημιαστικός. Χαρακτηριστικά, ο βάλτος στο *Καλοκαίρι θα θερίσουμε* του Αλέξη Δαμιανού, ο κάμπος στο *Νυφιάτικο τραγούδι* του Νότη Περγιάλη, το χωριό στο *Καβαλάρηδες δίχως άλογα* του Βασίλη Ανδρεόπουλου και στο *Χορός πάνω στα στάχια* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Οι δραματικοί ήρωες, αντίστοιχα, ενσαρκώνονται από τις αξίες, τα ιδανικά και τις παραδόσεις του λαού, χρησιμοποιώντας μερικές φορές και ιδιωματική χρήση της γλώσσας, ανάλογα με τη γεωγραφική τους προέλευση.

Υπάρχουν, ακόμη, έργα με θέματα τον Εμφύλιο, όπου οι ήρωες είναι οι ίδιοι εκπρόσωποι της Αριστεράς, εξυπηρετώντας με τη δράση τους ιδεολογικές σκοπιμότητες και αντίστοιχες αξίες και ιδανικά που κυριαρχούν στον ελληνικό χώρο. Μεταξύ άλλων, τέτοια είναι η παραδοσιακή αντίληψη των θεσμών και σχέσεων μεταξύ των ατόμων, η κλειστή οικογενειακή ζωή, με πίστη στις αξίες της οικογένειας, η δυναμική, και μερικές φορές, αισιόδοξη αντιμετώπιση της ζωής, με ιδεολογικές και ταξικές συγκρούσεις. Ενδεικτικά, μπορούν να αναφερθούν τα *Ελληνικά νιάτα* του Βασίλη Ρώτα και *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* του Αλέξη Δαμιανού, *Ο φοιτητής με τ' αστέρι* του Γιάννη Ανδρίτσου, *Ο χώρος του ανέμου* του Νίκου Ιγγλέση, *Τα καπέλα* του Μάνθου Κρίσπη, *οι Αντάρτες* του Μάνθου Κέτση, *τα Δίσεκτα χρόνια* του Χρήστου Αθηναίου, *οι Ζωντανοί Νεκροί* του Χρύσανθου Γάιου (Γραμματάς 2017:411).

Από το τέλος του Εμφυλίου μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '60 και μετά, οι θεατρικοί συγγραφείς αρχίζουν να εκφράζουν με πιο κριτικό και αντικειμενικό τρόπο

τα γεγονότα του εμφυλίου πολέμου και ό,τι ιστορικά προηγήθηκε, χωρίς τη μελοδραματική και στρατευμένη θεώρηση της ιστορίας. Καθιερώνεται, έτσι, το πορτρέτο ενός νέου δραματικού ήρωα - ο μικροαστός- που θα γίνει το κυρίαρχο σύμβολο των επόμενων δεκαετιών. Ορόσημο αποτελεί ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, με την *Αγγέλα και το Θάνατο του βασιλικού επιτρόπου*, ο Δημήτρης Κεχαϊδής με *Το τάβλι*, η Λούλα Αναγνωστάκη με τη *Νίκη*, ο Γιώργης Χριστοφιλάκης με το *Σιτιάρχη*, ο Παύλος Μάτεσις με την *Εξορία*, εκφράζοντας αντιπροσωπευτικά τη νέα πραγματικότητα που προήλθε από τον Εμφύλιο και σχημάτισε τη μικροαστική κοινωνία και το θέατρο στη μεταπολεμική Ελλάδα. Οι ιστορικές, όμως, συνθήκες δεν ευνοούν την ανάδειξη μιας τέτοιας δραματουργίας, με αποτέλεσμα τα παραπάνω έργα, αλλά και μια πλειάδα έργων με θέμα τον Εμφύλιο, από δραματικούς συγγραφείς που είχαν πάρει μέρος στον αγώνα, είχαν στρατευτεί με την πλευρά των ηττημένων και είχαν εξοριστεί (Αλέξης Δαμιανός, Βασίλης Ανδρεόπουλος, Γεράσιμος Σταύρου, Γιώργος Σεβαστίκογλου, Μενέλαος Λουντέμης, Νότης Περγιάλης, Βαγγέλης Γκούφας), αδυνατούν να καταξιωθούν σκηνικά, παραμένοντας στο περιθώριο της καλλιτεχνικής ζωή (Γραμματάς 2017:412-413.).

Τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις και τα οράματα των ανθρώπων της Αριστεράς εξέφρασε μια ομάδα θιάσων και αποκεντρωμένων σκηνών, για τις οποίες θα γίνει λόγος παρακάτω. Η ιδεολογική παράμετρος του κοινωνικού αγωνιστή, που συναντήσαμε σε κάποια από τα έργα της δεκαετίας 1945 -1955, θα δώσει τη θέση της στον «μικροαστό», που εκπροσωπείται αρχικά στο έργο του Ιακ. Καμπανέλλη *Η Αυλή των Θαυμάτων* και την παράσταση του στο θέατρο Τέχνης το 1957. Η τυπολογία του μικροαστού θα γίνει, στη συνέχεια, ο κεντρικός ήρωας, που σύμφωνα με το Γραμματά «{...}αναζητεί το βόλεμα στα μέσα της δεκαετίας του 1955-1965, για να οδηγηθεί τελικά στο περιθώριο από την αρχή της δεκαετίας του 70{...}»(Γραμματάς 1987: 133).

Ανακεφαλαιώνοντας, βγάζουμε το συμπέρασμα ότι το κίνημα του Δεκέμβρη δεν άφησε αλώβητο το ελληνικό θέατρο, επηρεάζοντας τόσο τους δραματουργούς όσο και τους θιάσους στο να υπερασπιστούν το όραμα για ένα καλύτερο ποιοτικό θέατρο, πιο κοντά στα προβλήματα και στις ανησυχίες της ελληνικής κοινωνίας. Υπάρχει ένα περιορισμένο δείγμα από έργα που παρουσιάζουν το πνεύμα και την πραγματικότητα της εποχής, άλλοτε μέσα από έναν μελοδραματικό τόνο και μία λυρική έκφραση, αλλά και ένα σύνολο έργων τα οποία στηρίζονται στις αναμνήσεις που άφησε ο Εμφύλιος και ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, μέσα από μία συναισθηματική αντιμετώπιση της ιστορίας και με στρατευμένη κατεύθυνση.

*Σκηνές της Αριστεράς και της Αποκέντρωσης.*

### 3.2:«Το θέατρο του Λαού»

Στο διάστημα που μεσολάβησε από την απελευθέρωση έως τα Δεκεμβριανά συγκροτείται στα Πατήσια, «Το Θέατρο του Λαού», όπου αρχικά ΕΑΜίτες ηθοποιοί παρουσίαζαν σκετς από τον αγώνα κατά των Άγγλων (Μαχαίρας 1999:165.). Αποτελεί τον πρώτο στρατευμένο θίασο αριστερών ηθοποιών. Τη σύντομη δράση του θα ανακόψει το κίνημα του Δεκέμβρη, για να συσταθεί πάλι λίγους μήνες αργότερα με τη δημιουργία ενός νέου σχήματος των «Ενωμένων Καλλιτεχνών». Στην βραχύβια δράση του παρουσίασε το έργο του Γ. Λυδάκη 1941-1944, ένα σπονδυλωτό κείμενο με εικόνες από την Κατοχή και την Αντίσταση, σε σκηνοθεσία Γιώργου Σεβαστίκογλου. Στην παράσταση έπαιρναν μέρος νέοι ηθοποιοί που συμμετείχαν στην Αντίσταση. Ανάμεσα τους, η Ασπασία Παπαθανασίου, η Αλέκα Παϊζή, ο Αλέξης Δαμιανός, ο Μάνος Ζαχαρίας και ο Τίτος Βανδής (Καλαϊτζή 2001:127-128.). Η Παπαθανασίου θυμάται: «Οι δρόμοι καθημερινά γεμίζουν από μικρές και μεγάλες διαδηλώσεις, ο λαός ο εργατικός της Αθήνας γεμίζει το θέατρο μέσα και έξω. Στο μεταξύ, παραιτήθηκαν οι αριστεροί υπουργοί. Με ενθουσιασμό ακολουθούσαμε τη γραμμή του κόμματος — που και σήμερα ακόμα δεν μπορώ να την καταλάβω. Η υπόθεση του έργου ήταν απλή: μια ομάδα ΕΠΟΝιτών κάνει αντίσταση κατά των κατακτητών. Καθοδηγητής της ομάδας, ο Μάνος Ζαχαρίας. Η πολιτική κρίση στην Αθήνα καθημερινά φούντωνε. Εμείς, πάνω στη σκηνή, αλλάζαμε τα λόγια του έργου σχεδόν καθημερινά, ανάλογα με την πολιτική «γραμμή» του κόμματος. Οι θεατές έρχονταν στο θέατρο για να μάθουν και τη «γραμμή». Γινόταν πανζουρλισμός...Πολύ ζωντανά θυμάμαι και την τελευταία παράσταση, μόνο που τότε δεν το ξέραμε πως ήταν η τελευταία. Στο έργο υπήρχε μια σκηνή όπου οι ΕΠΟΝίτες με τον καθοδηγητή τους συνεδριάζουν. Με χαμηλωμένο το φως στη σκηνή, καθόμασταν γύρω από ένα τραπέζι, στη μέση ο Μάνος. Δεν κοίταζε εμάς, αλλά το κοινό· με προτεταμένο το χέρι και με σφιγμένη τη γροθιά, βγάζει το λόγο του: «Λοιπόν, σύντροφοι, η κατάσταση είναι κρίσιμη...» και ακούγεται όλη η «γραμμή» του κόμματος της συγκεκριμένης μέρας. Εκείνο το βράδυ, αποφασίσαμε να εμφανισθώ στη σκηνή με τη στολή μου του ΕΛΑΣ, για να γράψω, υποτίθεται, συνθήματα στους τοίχους. Έτσι και έγινε. Τα συνθήματα, φυσικά, δεν ήταν της Κατοχής, αλλά εκείνης της μέρας —και εκεί ακριβώς μας «πυροβολούν». Τι βραδιά ήταν εκείνη...Θέατρο και ζωή, ελπίδα και θάνατος...Το πλήθος να ωρύεται. Την άλλη μέρα στη μεγάλη διαδήλωση, βγήκε και το «Λαϊκό θέατρο» με τα λάβαρα του να πάρει μέρος στη ματωμένη εκείνη πορεία. Στο Σύνταγμα...Άρχισαν οι πυροβολισμοί. Το πλήθος, άοπλο, έτρεχε... Παιδιά μπροστά στον Άγνωστο πέφτουν νεκρά, παιδιά...Σημαίες διαδηλωτών περνούν και βάνονται στο αίμα των αγωνιστών...Στο «Λαϊκό Θέατρο» δεν ξαναγύρισαν οι ηθοποιοί του. Πήρε ο καθένας το δρόμο του. Την άλλη μέρα έπρεπε να θάψουμε τους νεκρούς μας. Όπως μάθαμε αργότερα, οι φασίστες, που είχαν καταλάβει το κέντρο της Αθήνας, σχεδόν το «κάψανε», μαζί με τα σφυροδρέπανα μας και τους «Στάλιν» μας. Αρχίζει η εθνική τραγωδία των Δεκεμβριανών» (Παπαθανασίου 137-138).

### 3.3:«Θίασος Ενωμένων Καλλιτεχνών (1945)»

Αμέσως μετά την Απελευθέρωση (1945) ένα σύνολο οργανωμένων αντιστασιακών και αριστερών ηθοποιών ιδρύουν το θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών που λειτούργησε με δύο κλιμάκια ως το καλοκαίρι του 1946. Στο πρώτο «**οι μεγάλοι**» με σκηνοθέτη το Γιάννη Σαραντίδη, συμμετέχει μία πλειάδα καταξιωμένων αντιστασιακών ηθοποιών, όπως, ο Αιμ.Βεάκης, ο Αντώνης Γιαννίδης, η Μυράντα Μυράτ, ο Στ. Στεφανίδης, η Τζ. Γαρμπή, ο Θ. Μορίδης, ο Γ. Δήμος, η Σμάρω Στεφανίδου κ.ά. Στο κλιμάκιο των «**νέων**», κάτω από την σκηνοθετική καθοδήγηση του Γιώργου Σεβαστίκογλου, συμμετέχουν οι νέοι καλλιτέχνες, όπως, η Αλέκα Παϊζή, ο Αλ. Δαμιανός, ο Αλ. Βασταρδής, ο Τίτος Βανδής, ο Λ. Καλλέργης, ο Δ. Σταρένιος, ο Ν. Κεδράκας κ.ά.

Στόχος του θιάσου είναι η ανάδειξη της ελληνικής δραματουργίας, η καθιέρωση ενός θεατρικού ρεπερτορίου με ιδεολογικές και αριστερές συνιστώσες, αντιτιθέμενο στους εμπορικούς θιάσους της εποχής, υποστηρίζοντας την αριστερή ιδεολογία. Πρόκειται για έναν στρατευμένο θίασο με ιδεολογικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις, προορισμένο για την κοινωνική αφύπνιση του λαού ενάντια σε κάθε μορφή κοινωνικής αδικίας και φασισμού (Γραμματάς 2002 : 293.)

Έχοντας το όνειρο για ένα «καλύτερο αύριο», επιλέγουν ένα ρεπερτόριο που αναφέρεται στην ενθουσιώδη λαϊκή συμμετοχή για εξόντωση του φασισμού και την καθιέρωση ενός πολιτισμού, που δεν ήταν άλλο παρά «ο παράνομος πολιτισμός του αντάρτικου», μέσα από την ανάδειξη μιας τέχνης που αφυπνίζει την κοινωνική συνείδηση και στοχεύει στην ανοικοδόμηση του έθνους και στην βελτίωση των κοινωνικών συνθηκών. Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες ήταν το πρώτο αριστερό θέατρο της μεταπολεμικής γενιάς, οι πρώτοι ονειροπόλοι που μέσα από την τέχνη τους διακήρυτταν την ισότητα, την ειρηνική συμφιλίωση και συνύπαρξη των λαών, νομιμοποιώντας τον πολιτισμό της αντίστασης. Απευθύνθηκαν σε ένα κοινό, χωρίς τις απαιτούμενες οικονομικές δυνατότητες (Μπαλής 1972: 9-12.) .

Η εναρκτήρια παράσταση του κλιμακίου των μεγάλων έγινε τον Ιούνιο του 1945 με τον *Ιούλιο Καίσαρα* του Σαίξπηρ σε σκηνοθεσία Γ. Σαραντίδη. Η παράσταση έγινε δεκτή με θετικά σχόλια, στα οποία επαινούσαν το νέο πνεύμα του θιάσου, την ιδεολογική και καλλιτεχνική του πρωτοπορία, υπό το πρίσμα της ενίσχυσης και προώθησης της ιδέας του λαϊκού θεάτρου. Η σκηνική του μεταφορά έδωσε έμφαση στην ποίηση και σε ένα πνεύμα διαχρονικού ανθρωπισμού, με οξυμένα τα πολιτικά πάθη και την επιτυχή αντιμετώπιση - σύμφωνα με την κριτική του Λ. Κουκούλα- στις σκηνές του πλήθους».(Γεωργοπούλου 2016: 465-466).

Για την παράσταση, ο Άλκης Θρύλος αναφέρει:«{...}αν πρέπει να βγει ένα σταθερό δίδαγμα από τον *Ιούλιο Καίσαρα*, αυτό είναι ότι οι άνθρωποι πρέπει να αγωνίζονται και να θυσιάζονται για την κατάκτηση των ιδεών της ελευθερίας και της δικαιοσύνης{...}Ωστόσο, η παράσταση δεν κατάφερε να προκαλέσει κάποια αισθητική συγκίνηση και να αποκτήσει ο ποιητικός λόγος κάποια πλαστικότητα, με



αποτέλεσμα να μη διαφανεί η ατμόσφαιρα της τραγωδίας του έργου και ο Ιούλιος Καίσαρας να αντιμετωπιστεί «σαν ένα κοινό έργο» (Θρύλος 1978: 68-71).

Όσον αφορά στην επιλογή του ρεπερτορίου, προτεραιότητα δόθηκε στη ρωσική δραματουργία, με τα έργα *Αναγκαστική Προσγείωση* των Βοντοπιάνοφ - Λάπτιεφ, οι *Εχθροί* του Μ. Γκόρκι, (που ανεβαίνει για πρώτη φορά στην Ελλάδα από το κλιμάκιο των «μεγάλων»), καθώς και τα έργα η *Εισβολή* του Λ. Λεονόφ, *Εμείς οι Ρώσοι* του Σίμονοφ, *Μακρινός δρόμος του Αρμπούζοφ*, *Αδελφοί Καραμαζώφ*, θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκι. Ο θίασος βρίσκει στη ρωσική δραματουργία τα οράματα του για μία καλύτερη κοινωνία, η οποία στηρίζεται στον αγώνα της νεολαίας για κοινωνική ευημερία, ανατροπή του φασισμού και επαναστατική ορμή.

Για το έργο *Μακρινός δρόμος* του Αρμπούζοφ, από το Κλιμάκιο των Νέων στο θέατρο Λυρικόν, ο Α. Θρύλος αναφέρεται στην κοινοτυπία της ιστορίας. Η υπόθεση του έργου κάνει λόγο για μια ομάδα νέων που εργάζονται σε μία σήραγγα, ενώ ο ζήλος και η έννοια του καθήκοντος τους δίνει τη δύναμη να υπερνικήσουν τις εσωτερικές μελαγχολίες και τις ερωτικές τους ανησυχίες. Το έργο, αν και αποδίδεται με δροσιά, ποίηση, ευγένεια και λιτότητα είναι αδύναμο, καθώς ο συγγραφέας αδυνατούσε να δώσει με πειστικότητα το μήνυμά του ότι η εργασία «έχει ηθοπλαστική επίδραση και χαλυβδώνει τις ψυχές». Παρόλα αυτά, ξεχωρίζει την εξαιρετη διδασκαλία του Γ. Σεβαστίκογλου και το αξιοπρόσεχτο ταλέντο των νέων ηθοποιών του θιάσου (Άλκης Θρύλος 1978: 72-74). Από το σύγχρονο ρεπερτόριο επιλέγουν την *Καινούρια Πολιτεία* του Τζ.Πρήσλυ και συνεχίζουν με το *Θάψτε τους νεκρούς του Ίρβιν* Σώου και το *Κατηγορώ* του Ελ.Ράις.

Στην επιλογή του ελληνικού ρεπερτορίου ξεχωρίζουν δύο έργα, που ανεβαίνουν για πρώτη φορά: *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* του Αλ. Δαμιανού, σε σκηνοθεσία Γιώργου Σεβαστίκογλου και μουσική Μάνου Χατζιδάκη και ένα καθαρά αντιστασιακό έργο, το *Ξύπνημα* του Κ. Κοτζιά. Στο *ξύπνημα* ο συγγραφέας παρουσίαζε πως έζησε στην Κατοχή και πως αντιστάθηκε μία εργατική οικογένεια αθηναϊκής συνοικίας, κάνοντας αναφορές στην τρομοκρατία, στις εκτελέσεις και στους προδότες. Στο ελληνικό ρεπερτόριο ανήκουν και οι κωμωδίες: *Αν δουλέψεις θα φας* του Ν. Τσεκούρα και ο *Φον Δημητράκης* του Δημήτρη Ψαθά, που αναφέρεται στους συνεργάτες των κατακτητών, οι οποίοι είχαν επικρατήσει στα χρόνια της «εθνοκφοσύνης» (Μαχαίρας 1999: 166-167.). Στο *Αν Δουλέψεις θα φας*, ο Τσεκούρας περιγράφει την ιστορία μιας οικογένειας μαυραγοριτών. Μια τρικυμία τους ρίχνει σε ένα έρημο νησί, όταν δραπέτευσαν από την πολιτεία, γιατί τους κυνηγούσε η δικαιοσύνη. Τα χρήματα που φέρνουν μαζί τους δεν έχουν ανταλλακτική αξία, ωστόσο, αν η οικογένεια δεν δουλέψει, σύμφωνα με τα λεγόμενα του φαροφύλακα, θα μείνει νηστική. Για την υπόθεση του έργου, ο Α. Θρύλος σημειώνει: «{...}οι χαρακτήρες του έργου δεν αναλύονται με βάθος και η λύση του τέλους παρουσιάζεται με απλό και ρομαντικό τρόπο.{...}Επίσης, ο δραματουργός δεν προχωράει σε πρακτικές λύσεις{...}. Το έργο, ωστόσο, διαχέεται από αγάπη για τον

άνθρωπο, παρόλο που η ιδέα ότι ο άνθρωπος πρέπει να εργάζεται δεν είναι καθόλου πρωτότυπη. (Θρύλος 1978:98-99)

Όσον αφορά το πρωτοπαιγμένο έργο *Ξύπνημα* του Κ. Κοτζιά, αυτό εμπνέεται από τα γεγονότα της Αντίστασης, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις άθλιες συνθήκες διαβίωσης και τον ηρωισμό της λαϊκής τάξης. Ο Α. Θρύλος το σχολιάζει σαν «ένα δράμα της αντίστασης, χωρίς οι Γερμανοί να παρουσιάζονται σε αυτό, παρά σαν φευγαλέες σκιές..». Η έννοια του οργανωμένου κινήματος, με τη μορφή της ηθικής υποχρέωσης συμμετοχής σε αυτό, αποτελεί τη βασική θεματική για το νέο συγγραφέα, όπως και η αρνητική επίδραση που έχει για κάποιον η έννοια της αντίδραση στην κοινωνική ενσωμάτωση. Στον νέο συγγραφέα διακρίνονται οι αδυναμίες της τεχνικής, αλλά η δύναμη του έργου εντοπίζεται στα δραματικά του πρόσωπα: «{...}τα πρόσωπα του δεν είναι φορείς ιδεών: Οι αδυναμίες και αδεξιότητες εξουδετερώνονται από τη ζωή που τους δίνει.{...}. Ο κ. Κοτζιάς δίνει πλαστικότητα στην πίστη του, δεν παρασέρνεται να την εκφράσει με το ρητορικό τόνο του κηρύγματος ..» (Θρύλος 1978: 207-211).

Η Α. Αλαφούζου (περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, 1.8.1946, σ.229) από τον χώρο της προοδευτικής κίνησης, χαρακτηρίζει το έργο «*μικρογραφία με καταφυγή στα σύμβολα*». Η υπόθεση περιστρέφεται στο δίλημμα ενός εργάτη να επιλέξει αν πρέπει να αντισταθεί με το όπλο στα χέρια, όταν τον καλεί η μεγάλη ιστορική στιγμή, ενώνοντας τις δυνάμεις του σε μία συλλογική προσπάθεια ή να αφοσιωθεί για την οικογένεια του, που είναι μέχρι στιγμής το ανώτερο ιδανικό του. Ωστόσο, ο δισταχτικός χαρακτήρας του πρωταγωνιστή δεν πείθει τον θεατή, γιατί δεν εκπροσωπεί το γενικό χαρακτήρα της αντίστασης του ελληνικού λαού και της εργατικής τάξης. Για τον ηρωισμό του θείου Παύλου, η Αλαφούζου συμπληρώνει «{...}πρόκειται για έναν ατομικό ηρωισμό με ανθρωπιστική προέλευση, χωρίς καμία εθνική σφραγίδα.{...}» Στις βασικές αρετές του έργου ξεχωρίζουν η σκηνική οικονομία και η χιουμοριστική διάθεση σε πολλά σημεία, ενώ οι καθαρές αρχιτεκτονικές γραμμές και η συγγραφική όρεξη κάνουν λόγο για έναν υποσχόμενο, με όρεξη, νέο συγγραφέα ( Γεωργοπούλου 2016:470).

Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών σημείωσε αξιοσημείωτη επιτυχία με τα έργα ιστορικού περιεχομένου, *Θεοδώρα*, *Στρατηγός Μακρυγιάννης* του Δημήτρη Φωτιάδη και *Ρήγας Βελεστινλής* του Βασίλη Ρώτα. Ουσιαστική είναι η σάτιρα της «*Θεοδώρας*», που δεν αποτελεί στο σύνολο της μία απλή κωμωδία, αλλά αποτελεί έναν εμπαιγμό για την απολυταρχία που ασκούσαν οι αυτοκράτορες στο Βυζάντιο και στηλιτεύει το πολίτευμα της μοναρχίας (Θρύλος, 1978:98).

Για το *Ρήγα* του Βασίλη Ρώτα, ο Α. Θρύλος, αναφέρεται στο λυρισμό του, που αποδόθηκε από το θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών, ενώ στις αρετές του έργου ξεχωρίζει ο ύμνος στην ελευθερία μέσα από τους λυρικούς τόνους που συγκινούν και ξεχωρίζουν. Ωστόσο, στα μειονεκτήματα αναφέρεται η απλοϊκότητα του, που τον κάνουν σαν ήρωα θεατρικά ανολοκλήρωτο (Θρύλος 1978:134-135.). Για τις αρετές του έργου μίλησε και ο Λ. Κουκούλας: «{...}ξεαίροντας τη γνησιότητα της δραματικής

σύλληψης του έργου, το πλαστικό βάρος και τη δραματική δικαίωση των ηρώων.{...}. Ωστόσο, στα μειονεκτήματα του έργου συγκαταλέγονται η γελοιογράφηση μερικών προσώπων και η ρητορεία στην οποία πολλές φορές καταφεύγει μέσω του κηρύγματος ο ήρωας. Απόλυτα θετική η ομοιογένεια της υποκριτικής των ηθοποιών.{...}»(Κουκούλας, 1945:13.)

Το έργο «*Μακρυγιάννης*», του Φωτιάδη ξεχωρίζει για την ελληνικότητα, το χιούμορ και τον πατριωτισμό του, απεικονίζοντας τη μορφή του μεγάλου αγωνιστή. Ανάμεσα στις αρετές του ήρωα ξεχωρίζουν η αγωνιστικότητα και το σθένος του, ότι επαναστατεί ενάντια σε κάθε ξένο στοιχείο που απειλεί την εθνική ενότητα και ελευθερία. Έτσι, ο πρωταγωνιστής γίνεται πρότυπο και σύμβολο ολόκληρου έθνους. Ο Φωτιάδης χρησιμοποιεί ξεχωριστές εικόνες με εσωτερική σύνδεση και ιστορική συνέπεια. Αυτή η απλότητα χαρίζει στο θεατή την ταύτιση με τον ήρωα, ενώ στις βασικές αρετές του έργου διακρίνονται η απόλυτη σκηνική οικονομία, η εσωτερική ενότητα και ο απλός διάλογος. Η έλλειψη πλοκής δεν μειώνει τη σπουδαιότητα του, αποδεικνύοντας πως και ένα θεατρικό έργο μπορεί να εξάρει την δραματική εικόνα, κρατώντας ζωντανό το ενδιαφέρον του θεατή και μεταφέροντας σε αυτόν τις αρετές που ενσαρκώνει ο στρατηγός Μακρυγιάννης (Αλαφούζου 1946:101-102.).

Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών θα διακόψει την οριστική λειτουργία του τον Σεπτέμβριο του 1946, σύμφωνα δε με την Ασπ. Παπαθανασίου: «{...}κανένας ακριβώς από τα μέλη δεν θυμάται πώς ακριβώς διαλύθηκε ο θίασος. Όλοι συνδέουν τη διάλυση του με πολιτικές συνθήκες της εποχής και την τρομοκρατία, ενώ αόριστες αναφορές μιλούν και για εσωτερικά οικονομικά και καλλιτεχνικά προβλήματα».(Καλαϊτζή 2001:241.).

Κάποια από τα μέλη του θα συνεχίσουν τη συνεργασία τους στους θιάσους των Γιώργου Παπά και Αιμ. Βεάκη.

### 3.4:«Ρεαλιστικό Θέατρο ( Μάιος -Οκτώβριος 1949.)»

Αμέσως μετά τη διάλυση του Θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών, το καλοκαίρι του 1949, στο θέατρο Περοκέ με την καλλιτεχνική διεύθυνση του Αιμίλιου Βεάκη και τη σύμπραξη των σκηνοθετών Γ. Γιαννίση και Κ. Κοτζιά, ένας άλλος θίασος θα επιδιώξει να υπηρετήσει με συνέπεια τους στόχους και τις καλλιτεχνικές ανησυχίες των καλλιτεχνών της Αριστεράς, χωρίς ωστόσο να πραγματοποιήσει με επιτυχία τις προθέσεις τους (Γραμματάς 2002:294.)

Τα έργα που ανέβασε το Ρεαλιστικό Θέατρο είναι: Το *χρυσάφι* του Ευγ. Ο'Νήλ, το *Σχολείο Γυναίκων* του Μολιέρου, το *Νυφιάτικο Τραγούδι* του Νότη Περγιάλη, ο *Ερωτικός Πυρετός* του Νόελ Κάουαρντ, τα *Χαρούμενα Νιάτα* του Πιζέ.

Σύμφωνα με τη συνέντευξη του Κ. Γιαννίση, προκύπτει ότι σκοπός του Ρεαλιστικού θεάτρου σε μία εποχή όπου η Ελλάδα δεν είχε καμία οικονομική, καλλιτεχνική και κοινωνική συγκρότηση και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός με το κίνημα των Ενωμένων Καλλιτεχνών είχε πια τελειώσει, ήταν να κάνει ένα είδος *διδασκτικού*

θεάτρου, χωρίς να έχει τη μορφή κηρύγματος, αλλά ενός θεάτρου κοινωνικού, που θα στόχευε και θα δημιουργούσε την προσδοκία ενός απαιτητικού κοινού για ένα καλό θέατρο. Ίσως, η προσπάθεια του Ρεαλιστικού Θεάτρου να μην είχε την διάρκεια και τον κοινωνικό αντίκτυπο του θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών και να μην προκάλεσε τον ανάλογο πολιτικό ξεσηκωμό επαναστατημένων συνειδήσεων σε ένα ευρύ ιδεολογικό κοινό, απετέλεσε, όμως, κατά κάποιον τρόπο, τη συνέχειά του, στοχεύοντας σε ένα θέατρο για το λαό και επιδιώκοντας έμμεσα το σβήσιμο του Εμφυλίου (Μπαλής 1972: 13-16.)

Το Ρεαλιστικό Θέατρο θα επηρεάσει τη μορφή λειτουργίας και τους προσανατολισμούς άλλων μεταγενέστερων θεατρικών σκηνών, όπως, το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη που ιδρύθηκε το 1955 και το θέατρο Πορεία του Αλέξη Δαμιανού (1961). Παρόλο που η συγκρότηση του δεύτερου δεν ανήκει στα χρονολογικά πλαίσια διερεύνησης της εργασίας θα γίνει σύντομη παρουσίασή του, εξαιτίας της σχέσης του με τη λειτουργία των αριστερών - αποκεντρωμένων σκηνών.

### 3.5:«Θιάσος Πορεία Αλέξη Δαμιανού (1961-1964)»

Ο Θιάσος του Θεάτρου Πορεία συγκροτείται τον Γενάρη του 1961, με θιασάρχη τον Αλέξη Δαμιανό και διευθυντή δραματολογίου τον Άρη Δικταίο στο νέο κτίριο της οδού Τρικόρφων 3 και Γ΄ Σεπτεμβρίου 69, με ένα ρεπερτόριο που στην πλειοψηφία του κάνει την εμφάνιση του για πρώτη φορά στη σκηνή και σκηνοθετείται αποκλειστικά από τον θιασάρχη του θεάτρου.«{...}Στόχοι του θιάσου είναι η συστηματική παρουσίαση έργων από το σύγχρονο ρεπερτόριο, η προώθηση του νεοελληνικού δραματολογίου με κοινωνικό και πολιτικό προβληματισμό και παραστάσεις, που σύμφωνα με το καταστατικό του θιάσου, θα απευθύνονται σε ένα κοινό με ανησυχίες και υψηλή δεκτικότητα, αλλά κάκιστη θεατρική αγωγή.«{...}Γίνεται σαφής η διδακτική αντίληψη του ρόλου του θεάτρου, χωρίς η διαδρομή του θιάσου να χαρακτηρίζεται από πνεύμα στράτευσης και ιδεολογικής αυστηρότητας.{...}»(Κυριακός 2007:48-50).

Αποτελεί μία καινούρια προσπάθεια αποκέντρωσης, προβάλλοντας μία καινοτόμο πρόταση σκηνικού χώρου με τη σκηνή του να εισέρχεται κυκλικά μέσα στην πλατεία, δημιουργώντας μία διαφορετική επικοινωνιακή σχέση με το κοινό. Από τις συνολικά έντεκα παραγωγές, οι τέσσερις ανήκουν σε σύγχρονα νεοελληνικά και οι επτά σε σύγχρονα ξένα έργα. Παρόλες τις διακηρύξεις του για την προώθηση της ελληνικής δραματουργίας, στην πορεία του, τελικά, υπερισχύει η προώθηση του σύγχρονου ξένου ρεπερτορίου. Από την εγχώρια δραματουργική παραγωγή ανήκουν τέσσερα έργα Ελλήνων συγγραφέων, όπως: *Το άλλο κύμα* του Παπαβασιλείου, δύο έργα του Αλέξη Δαμιανού *Το ανοιχτό κλουβί και το Τελευταίο Φθινόπωρο* και *Τα Κόκκινα Φανάρια* του Γαλανού, που αποτελεί τη μεγαλύτερη επιτυχία του Θιάσου.

Από το αγγλικό ρεπερτόριο ξεχωρίζουν τρία έργα, πρόκειται για: το *Γεύση από μέλι* που έγραψε το 1958 η δεκαεννιάχρονη τότε Σήλα Ντελανέυ, το *Καρδιά περιβόλι* του Ρόμπερτ Μπολτ και το *Πάρτι* της Τζέην Άρντεν. Για την επιλογή των τριών αυτών έργων ο Α. Θρύλος σημειώνει:«{...}Ο κ. Δαμιανός σχηματίζει πεισματικά το ρεπερτόριό του με έργα πολύ συγγενικά αναμεταξύ τους, με έργα του πανομοιότυπου τόνου, του πανομοιότυπου κλίματος. Αυτό στερεί τις παραστάσεις του από κάθε στοιχείο διεγερτικής έκπληξης.{...}»(Θρύλος 1980:32)

Τρεις ακόμη επιλογές ανήκουν στο αμερικανικό σύγχρονο ρεπερτόριο: το κοινωνικοπολιτικό δράμα *Μικρές αλεπούδες της Λ. Χέλμαν*, η κωμωδία *Η φωλιά των κλεπτών* του γιουγκοσλάβικης καταγωγής Ματέο Λετούνιχ, το *Ένα καπέλο γεμάτο βροχή* του Μάικλ Γκάτσο και το έργο του Ιταλού Ούγκο Μπέτι *Τα όνειρα μας*.

Ο Θίασος Πορεία στην επιλογή του ρεπερτορίου του προσπαθεί να ακολουθήσει τα σύγχρονα ρεύματα της παγκόσμιας δραματουργίας, αλλά και να προωθήσει το σύγχρονο νεοελληνικό έργο, με ιδιαίτερη προτίμηση σε έργα που εκθέτουν την καταθλιπτικότητα και τη νοσηρότητα της σύγχρονης εποχής. Ο θίασος Πορεία προσπάθησε να συμβάλει, σύμφωνα με τον Γραμματά, «στην υλοποίηση των καλλιτεχνικών και ιδεολογικών οραματισμών των ανθρώπων της Αριστεράς, οι καλλιτεχνικές αδυναμίες των παραστάσεων, όμως, και η έντονη στράτευση των συντελεστών του ευθύνονται σε μεγάλο βαθμό για την αρνητική υποδοχή της κριτικής που οδήγησε, για μια ακόμα φορά, σε άδοξο τέλος και αυτή τη φιλόδοξη προσπάθεια, δείχνοντας ότι οι συνθήκες δεν ήταν ακόμα πρόσφορες για την υλοποίηση παρόμοιων πρωτοβουλιών» (Γραμματάς,2002:295).

### 3.6:«Θίασος Δωδέκατη Αυλαία»

Οι ιδρυτές και οι συνεργάτες του θιάσου «Δωδέκατη Αυλαία» ανήκαν στον κύκλο των διανοουμένων και καλλιτεχνών της Αριστεράς, οι οποίοι προσπάθησαν να βρουν τρόπους έκφρασης και δικαίωσης των καλλιτεχνικών τους επιδιώξεων μέσα από ένα είδος θεάτρου με περιεχόμενο και διαφορετική αισθητική από το λεγόμενο εμπορικό θέατρο, μέσα από την ανάδειξη ενός νεοελληνικού ρεπερτορίου, σύμφυτου με τις ανάγκες και τα αιτήματα της εποχής μετά τον Εμφύλιο και το γενικότερο ψυχροπολεμικό κλίμα που ακολουθούσε. Με προηγούμενη εμπειρία σε ανάλογα σχήματα παρόμοιας ιδεολογικής κατεύθυνσης, όπως, ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών και το Ρεαλιστικό θέατρο, οι ιδρυτές του, Β. Ανδρεόπουλος, ο Βασίλης Γκούφας, ο Λυκούργος Καλλέργης, ο Κ. Γιαννίσης, ο Χρ. Βαχλιώτης, έδωσαν το θεατρικό όνομα στο σχήμα Δωδέκατη Αυλαία με προτροπή του Γ. Τσιτσόπουλου, το οποίο αναφερόταν στο δικαίωμα των ηθοποιών για δώδεκα εβδομαδιαίες παραστάσεις, από τις οποίες οι έντεκα ήταν υποχρεωτικές για το κοινό και τον επιχειρηματία του θεάτρου, ενώ η δωδέκατη για «προσωπική τους ευχαρίστηση» (Γραμματάς 2002: 296-297).

Στο πρόγραμμα του καλλιτεχνικού τους ρεπερτορίου οι ιδρυτές του αναφέρουν: «{...}ότι είναι μία κίνηση, η οποία κυφορείται από καιρό, η οποία δεν είναι πειραματική κι αποβλέπει στην εμφάνιση νέων ιδεών μέσα από μία συλλογική προσπάθεια, η οποία υποστηρίζει τις προσωπικές της αντιλήψεις για το σύγχρονο κόσμο... Είναι μία εκκίνηση, από την οποία μπορεί στο μέλλον να εκπηγάσει κάτι ουσιαστικό..{...}»(Μπαλής 1972: 17)

Κάνει την πρώτη της εμφάνιση στο θέατρο Αθηνών τον Απρίλη του 1959 με τα τρία ελληνικά μονόπρακτα *Το Κρατητήριο* του Βαγγέλη Γκούφα, *Ο χορός του Ανέμου* του Νίκου Ιγγλέση και *Κομιστής Ειδήσεων* του Βασίλη Ανδρεόπουλου.

Σε αυτή την πρώτη προσπάθεια η Δωδέκατη Αυλαία, δικαιώνει, όχι μόνο τους στόχους των συνεργατών της, αλλά και τις προσδοκίες όσων πιστεύουν ότι κάτι σπουδαίο και καινούριο μπορεί να γίνει και σε αυτόν τον κόσμο.«{...}Η παράσταση διέρρηξε τις κλειστές πόρτες όλων των ειδών...Ένα αίσθημα βαθιάς ικανοποίησης, θερμής πίστης δονούσε τις ψυχές.{...}Στο τέλος κάθε μονόπρακτου, ψηλότερα από τις σωριασμένες «κλειστές πόρτες», απλώνονταν οι ανοιχτοί ορίζοντες της αληθινής τέχνης{...} Με βαθύτατη ευθύνη και αληθινή αξιοπρέπεια, δίχως τυμπανοκρουσίες και κενολόγους θορύβους ανηγέθη η σύσταση ενός λαϊκού θεάτρου, όχι στο όνομα, αλλά στα ενδιαφέροντα, την εργασία και τις επιδιώξεις (Κουφουλάκος 1960: 163-164.)

Τον Ιανουάριο του 1960 εμφανίζεται στο θέατρο Φωτόπουλου με *Τα καπέλα* του Μάνθου Κρίσπη σε σκηνοθεσία Λυκούργου Καλλέργη, *Το προξενιό της Αντιγόνης* του Βασίλη Ζιώγα, σε σκηνοθεσία Χρήστου Βαχλιώτη και *Οι Ανίκητοι* του Θανάση Κωσταβάρα, σε σκηνοθεσία Γιώργου Γιαννίση.

Τον Απρίλιο του 1961, στο θέατρο Βεργή επανεμφανίζεται η Δωδέκατη Αυλαία με το έργο του Βασίλη Ανδρεόπουλου *Καβαλάρηδες δίχως άλογα*, βραβευμένο από το Διεθνή Διαγωνισμό του Ραδιοσταθμού Μόσχας το 1957. Το μονόπρακτο έχει σαν κεντρικό προβληματισμό του ένα καιρίο ερώτημα για τον θεατή και τον άνθρωπο γενικότερα: “Τελικά από τις τόσες θυσίες - ηθικές και υλικές - στη διάρκεια της Κατοχής και οργανώνοντας την αντίσταση, υπάρχει κάτι, το οποίο απομένει και αξίζει; Ο συγγραφέας με τον προβληματισμό εξάρει το νόημα της θυσίας με την οποία τίποτα δεν χάνεται, γιατί τα οστά, τελικά, του ήρωα θα είναι η αφετηρία της ένωσης όλων των προσκυνητών, εχθρών και φίλων, με την επιστροφή τους στο χωριό. Το *Καβαλάρηδες δίχως άλογα* αποτελείται από τρεις ή τέσσερις ιστορίες, οι οποίες έχουν σαν αφορμή την αντίσταση, αλλά η ενότητα τους είναι έτσι δομημένη που κάνουν το έργο να φαίνεται χωρίς συνοχή. Ο Βάσος Βαρίκας στην κριτική του αναφέρει: «{...}οι πολλοί στόχοι που είχε κατά νουν ο συγγραφέας δεν ευοδώθηκαν, αφού και μορφικά προσπάθησε να συνδυάσει ανόμοια είδη, όπως στοιχεία από την αρχαία τραγωδία ως τον ποιητικό ρεαλισμό και το δημοτικό μοιρολόι.{...}»(Βαρίκας, 1972:24-27.).

Το δεύτερο μονόπρακτο του Βαγγέλη Γκούφα *Η επιστροφή του Ευεργέτη*, σε σκηνοθεσία Λυκούργου Καλλέργη, στηρίζεται, σύμφωνα με το πρόγραμμα της

παράσταση, σε μία είδηση, ότι σε κάποιο οινομαγειρείο κάποιος άντρας 68 ετών επητέθη εναντίον ενός τριανταοχτάχρονου, που μόλις είχε γυρίσει από την Αυστρία, με ένα τσεκούρι στην κοιλιά, διότι τον θεωρούσε συνεργάτη των Γερμανών και υπεύθυνο για την εξαφάνιση του γιου του κατά την περίοδο της κατοχής (Μπαλής 1972: 17).

Στην κριτική του ο Βαρίκας αναφέρεται στην στοχευμένη προσπάθεια του προδότη – ευεργέτη να γυρίσει πάλι πίσω στο χωριό με ευεργεσίες, πιστεύοντας πως έτσι θα εξιλεωθεί από τις προηγούμενες μνήμες του. Ο κριτικός αναφέρεται στην εξοικείωση του συγγραφέα με τη θεατρική γλώσσα, στη σατιρική διάθεση, με την οποία στηλιτεύει, με επάρκεια και χιούμορ, γεγονότα και καταστάσεις από την ελληνική επαρχία, ενώ, κάποιες φορές, η απότομη αλλαγή της σκηνογραφίας ξαφνιάζει, για να φτάσει σε κάποιο μελοδραματισμό.«{...}Ωστόσο η σκηνοθεσία ήταν άριστη, με φαντασία, επινοητικότητα και αίσθηση του χιούμορ, αξιοποιώντας, ταυτόχρονα, το σατιρικό και δραματικό υπόβαθρο του έργου{...}» (ό.π: 26-27.).

Η τελευταία εμφάνιση του θιάσου πραγματοποιείται τον Απρίλη του 1963, με άλλα τρία μονόπρακτα, *Οικογένεια Πετρή* του Στέλιου Ζαχίδη, σε σκηνοθεσία Τάσου Αλκουλή, το *Σαλιγκάρι* του Γιάννη Ανδρίτσου, σε σκηνοθεσία Γιώργου Γιαννίση, *Άνθρωποι και άλογα* του Κώστα Μουρσελά, σε σκηνοθεσία Ιάσωνα Γιαννουλάκη.

Το 1963 είναι η τελευταία εμφάνιση της Δωδέκατης Αυλαίας, ίσως, εξαιτίας του ότι δεν απέκτησε μόνιμη στέγη, λόγω της οικονομικής δυσπραγίας και της συνεχούς αγωνίας της, προς εξασφάλιση των απαραίτητων μέσων. Όμως, η επιρροή της ήταν μεγάλη, γιατί «{...}γεννήθηκε μέσα από το μύθο της ελληνικότητας, βγαίνοντας από το ρεύμα που υποστήριζε την έρευνα και τη στροφή στα προβλήματα του απλού ανθρώπου, τοποθετώντας τη μικροαστική συνείδηση σε επίπεδο κυρίαρχης συνείδησης μιας εποχής{...} κι επειδή η Δωδέκατη Αυλαία ήταν προοδευτική στις ιδέες της, στάθηκε, ίσως, σε μια επιφάνεια των πραγμάτων, έμεινε ένα θέατρο πολιτικίζον.» (Μπαλής 1972 18-19).

### 3.7:«Αδαμάντιος Λεμός». (Θεατρική Αποκέντρωση Ταμπούρια, Καλλιθέα, Παγκράτι. Ένα Σύντομο Οδοιπορικό.)

Ο Αδαμάντιος Λεμός οργανώνει την πρώτη του θεατρική δουλειά την άνοιξη του 1941 με μία ομάδα πρωτόβγαλτων ηθοποιών, στο Κερατσίνι, σε μία μάντρα λαϊκού θεάματος, ένα μεγάλο τσαντίρι, που τράβηξε την προσοχή του. Ο θιάσος ονομάστηκε «Νεοελληνική Σκηνή» και το θέατρο «Ζέφυρος» πήρε το όνομα του από το διπλανό καφεενάκι του Αρμένη ιδιοκτήτη. Το πρώτο έργο που θα παρουσιάσουν είναι το *Τόπος στα Νιάτα* του Ούγγρου, Λαντισλάους Φοντόρ, και συνεχίζουν με κάπου τριάντα ελληνικές και ξένες επιτυχίες σε πρώτη δόση. Δράματα, ηθογραφίες, κωμωδίες, φαρσοκωμωδίες, φουστανελάδικα, ρομαντικά ειδύλλια. Οι παραστάσεις συνεχίζονται με τα έργα *Εχθρά του Ντάριο Ντικοντέμι*, *Το μπουρίνι* του Δημήτρη Μπόγρη, *Μια νύχτα μια ζωή*, του Σπύρου Μελά. Η επιτυχία του αποκεντρωμένου

θιάσου καθορίζεται κι από μία πλειάδα ακόμη γνωστών έργων, ανάμεσα τους: *Η ταβέρνα* του Εμίλ Ζολά, *Οι άθλιοι* του Β. Ουγκώ, οι *Τρεις Ορφανές*, *Η Παναγία των Παρισίων*, *Ο Αρχισιδηρουργός*, *Τα αρραβωνιάσματα* του Δημήτρη Μπόγρη, *Ο Πειρασμός*, *Οι Φοιτητές* του Ξενόπουλου, και ανάμεσα τους τρία έργα Πειραιωτών συγγραφέων: *Τα λιμάνια* του Νίκου Μαράκη, *Τα αγέραστα νιάτα* του Γκίκα Μπινιάρη και το *Αγάπες* του Χρήστου Πύρπασου (Λεμός 1986:35-43).

Ο Λεμός την περίοδο της Κατοχής δημιούργησε το θιάσο «Νεοελληνική Σκηνή», χρησιμοποιώντας για θέατρο τον υπαίθριο κινηματογράφο Νανά στη Λεωφόρο Βουλιαγμένης, έχοντας στο πλευρό του το Μίμη Φωτόπουλο, τη Λυδία Καπλάνη και τη γυναίκα του, Μαίρη Γιατρά. Αργότερα, στελεχώθηκε κι από τους Τζόλυ Γαρμπή, Βάσω Μεταξά, Φανή Νικολαΐδη, Ολυμπία Παπαδούκα, Μιχ. Χαραλαμπίδη, Κώστας Καλλίδη, Χρ. Πούντα, Γιάννη Φούριο. Ο θιάσος έπαιξε συνολικά 52 έργα, από το *Δύο Ορφανές* μέχρι *Οθέλλο*, αλλά η οικονομική ανέχεια δυσχεραίνει την ομαλή λειτουργία του θιάσου κι οδηγεί στη διάλυσή του (ό.π.:73-76).

Στην περίοδο μετά από τον Εμφύλιο Πόλεμο - καλοκαίρι του 1947 - μέσα σε ένα κλίμα λογοκρισίας, εκτελέσεων, διωγμών και μιας Ελλάδας που μαστίζεται από την πολιτική ανασφάλεια, ο Λεμός καταφέρνει να εξασφαλίσει έναν καλοκαιρινό κινηματογράφο, το «Παλλάδιο», στην οδό Κρέμου, στην Καλλιθέα, και να τον μετατρέψει σε καλοκαιρινό θέατρο. Ο θιάσος στελεχώθηκε, εκτός από τον ίδιο και τη γυναίκα του Μαίρη Γιατρά, την Βάσω Μεταξά και τον Νίκο Τζόγια, την Σοφία Αρσένη, την Μαρούλα Ρώτα, τον Βασίλη Ανδρεόπουλο, τον Κώστα Μπαλαδήμα, τον Γιώργο Δήμου, τον Φώτη Γεννατά, τον Χρ. Σοφοκλέους, τον Στέλιο Βάση, τον Κώστα Δήμα, τον Νίκο Σπάνια και τον Κώστα Ντίνο. Ο θιάσος δίνει έμφαση στην ανακάλυψη καινούριων θεατρικών συγγραφέων με έργα, κυρίως, από το ελληνικό ρεπερτόριο. Στις πρώτες επιλογές και ανάμεσα στα επικρατέστερα πρωτόλεια ήταν τα: *Αγέλαστα Νιάτα* του Μάνθου Κέτση, *Μια γυναίκα Περιττή* του Νίκου Κατηφόρη, οι *Τίμιμοι στο περιθώριο του Γ. Θεοδωρίδη*. Η κριτική χαιρέτισε με ευνοϊκά σχόλια και θετικές κρίσεις την προσπάθεια αποκέντρωσης του θιάσου Λεμού στην Καλλιθέα, και την επιδίωξη να στραφεί αποκλειστικά στο ελληνικό ρεπερτόριο (ό.π.:191-196). Ο Άλκης Θρύλος, στο δημοσίευμα στο *Ελληνικό Μέλλον* (25.6.1947) αναφέρει: «{...}Ο θιάσος της Καλλιθέας απαρτίζεται από πολλούς ηθοποιούς του «Θεάτρου Τέχνης», οι οποίοι αποφασίζουν να οργανωθούν σε προάστια και να αναπτύξουν την πνευματική και καλλιτεχνική ζωή. Οφείλει καθένας να τους προσφέρει, όσο είναι δυνατόν, περισσότερη συμπάθεια και υποστήριξη. Το θέατρο της Καλλιθέας είναι ένα θέατρο πολιτισμένο, χωρίς κανένα συνοικιακό χαρακτήρα {...} Οι ηθοποιοί, αν και ξέρουν ότι, μια που το κοινό είναι περιορισμένο, δεν θα σημειώσει κανένα έργο μεγάλης σειρά παραστάσεων, δεν φειδωλεύονται καθόλου στις δυνάμεις και στις ικανότητες τους {...}» (ό.π.:191-196).

Η δεύτερη θεατρική στέγαση στην Καλλιθέα γίνεται, το καλοκαίρι του 1947, σε ένα κεντρικό σημείο στη λεωφόρο Θησέως, σε ένα οικόπεδο που έγινε θέατρο, το



επονομαζόμενο «Διονύσια». Ο Λεμός ξεκινάει, μένοντας πιστός στον αρχικό του στόχο, με τα έργα γνωστών ήδη συγγραφέων, όπως: η *Ανοιξιιάτικη περιπέτεια* του Μάθου Κέτση, *Καθέννας με την τρέλα του*, του Βασίλη Ρώτα. Πολλές κριτικές αναφέρουν για το ξεκίνημα του θιάσου Διονύσια: Ανάμεσα τους, ο Γ. Χατζίνης στην εφημερίδα *Μάχη* (8.6.1948) γράφει: «{...}Το *Διονύσια* είναι ένα μικρό, κομψό, θεατράκι από εκείνα που θα μπορούσαν, ασφαλώς, να τα ζηλέψουν πολλά προάστια των μεγάλων κωμοπόλεων της Ευρώπης και της Αμερικής.{...} Η *Ανοιξιιάτικη Περιπέτεια*, με την οποία έκανε το θέατρο την έναρξη του, είναι ένα «εργάκι» πολύ αξιόλογο και, παρά τις αδυναμίες του, έχει σκηνές δροσερές, τόσο θελκτικές και καλοβαλμένες, που εμπνέουν τις μεγαλύτερες ελπίδες για το νέο συγγραφέα του{...}».(ό.π:210-211)

Το δεύτερο έργο του Βασίλη Ρώτα *Καθέννας με την τρέλα του* ανεβαίνει με το ψευδώνυμο Χρίστος Σοφός. Στην κριτική του ο Π. Ρήγας, στην *Ελεύθερη Ελλάδα*, (4.7.1948) σημειώνει: «{...} Σε κάθε τραγική κατάσταση μπορούμε να δούμε και την ανάποδή της, την κωμική της πλευρά, κι έτσι, και στην μαύρη εποχή της Κατοχής μπορούν να βρεθούν κωμικά επεισόδια και με αυτά να γίνει διασκεδαστική φάρσα [...]. Θα μπορούσε να δοθεί λαβή από το εισαγωγικό σημείωμα του συγγραφέα ότι έγινε κάποια, δίχως σεβασμό, εκμετάλλευση του ιερού εκείνου κομματιού της εθνικής μας ζωής, προς τιμή του, όμως, είναι ότι τίποτα τέτοιο δεν έγινε, μα, αντίθετα, στο γενικό πνεύμα της κωμωδίας του, διαφαινότανε κάθε σεβασμός στις ηθικές αξίες του λαού που πεινούσε και βασανιζόταν. Ο κεντρικός τύπος σχεδιάστηκε με ζωηρή γραμμή, ενώ η αδυναμία βρίσκεται στη συνέχεια της πλοκής, που δεν εκμεταλλεύεται νέα στοιχεία για να κρατήσει το ενδιαφέρον{...}».

Ο Άλκης Θρύλος στη *Νέα Εστία* ( 15.7.1948) αναφέρει για το θίασο και το έργο του Κ. Σοφού: «{...}Και οι δύο παραστάσεις που έδωσε ίσαμε τώρα ο θίασος του κ. Λεμού ήταν εξαιρετα σκηνοθετημένες κι επιμελημένες. Είχαν συνοχή και ρυθμό, χάρη και ευγένεια, απέδωσαν, χωρίς καμία παραφωνία κι ούτε κι άτοπες υπογραμμίσεις, τον τόνο και το ύφος των έργων που παρουσίαζαν, κι έτσι συντέλεσανε στην ανάδειξή τους. Για το έργο του Κ. Σοφού αναφέρει ότι καταπατήσθηκε μ' ένα πολύ άχαρο θέμα. Η εποχή του λιμού και της Κατοχής είναι ακόμη πολύ πρόσφατη και πάρα πολύ συνυφασμένη με τραγικές και αλγεινές εντυπώσεις και εικόνες, ώστε όσοι την έζησαν να είναι πρόθυμοι να διασκεδάσουν με τις κωμικές της πλευρές, που ο κ. Σοφός ξεχώρισε και φώτισε.{...}Ο συγγραφέας δεν μπορούσε να διαπλάσει μια πλούσια πλοκή, συχνά δεν απέφευγε τις επαναλήψεις, με αποτέλεσμα το έργο στο σύνολο του να είναι πενιχρό και μονότονο. [...] Αλλά, ορισμένες λεπτομέρειες φανερώνουν τόση οξεία και λεπτή παρατηρητικότητα και είναι τοποθετημένες στη σκηνή με τόση πλαστικότητα, με τόσο αίσθημα του θεάτρου που τα σημεία μαρτυρούν ότι ο κ. Σοφός έχει πείρα θεατρικού συγγραφέα{...}»(ό.π.:216.).

Ακολουθούν άλλα τέσσερα πρωτόλεια έργα, όπως, η κωμωδία του Θ. Τσουμπρή *Δάσκαλε που δίδασκες*, *Ο άπιστος Θωμάς* των Ιάσωνα Βροντάκη και

Βασίλη Ιμπροχώρη, το *Ποτέ δεν είναι αργά* του Α. Βλασόπουλου και το *Τζον Ροκ και Κόμπανυ* του Θ.Καλογερίδη.

Θα ακολουθήσει η παράσταση με το πρωτόλειο έργο του Σωτήρη Πατατζή *Επιστροφή από το Μπούχενβαλντ*. Η κριτική αποδείχτηκε ευοίωνη και το έργο του διηγηματογράφου Σωτήρη Πατατζή σήμανε ένα ουσιαστικό στερέωμα στη σκηνή για το θέατρο Διονύσια. Ακολουθούν δύο ακόμα παραστάσεις ελληνικών έργων, όπως το *Ένας από μας* του Γεράσιμου Σταύρου και το *Κοντά στο θεό* της Ρόης Βαρουσιάδου. Η καλοκαιρινή περίοδος κλείνει στο θέατρο Διονύσια με την όχι επιτυχή παράσταση του έργου *Υποστατικό* της Γαλάτειας Καζαντζάκη (ό.π.:234-245).

Το καλοκαίρι του 1950 θα ξεκινήσει η συνεργασία με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, με το έργο *Χορός πάνω στα στάχια*, μία απόπειρα δραματοποίησης του μύθου και του λαϊκού παραδοσιακού πλούτου των δημοτικών τραγουδιών, τοποθετημένο πάνω σε πλαίσια αρχαίας τραγωδίας, με χορικά και παραστατικά βιώματα από τη νεοελληνική λαογραφική μας παράδοση. Πριν από το *Χορό πάνω στα στάχια* του Καμπανέλλη είχαν προηγηθεί, το καλοκαίρι του 1950, άλλες πέντε παρουσιάσεις πρωτολείων νέων συγγραφέων: *Οι Θεατρίνοι* του Αλέκου Γαλανού, σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν, το *Μακρινό τραγούδι* του Μάνθου Κέτση, *ο κυρ Σοφοκλής πολιτεύεται* του Ανδρέα Βλασόπουλου, *Η μαγική ράβδος* του Γ. Κουντούρη, και *οι Ιδιόρρυθμοι σύζυγοι* του Μηνά Πετρίδη (ό.π.:252-265).

Η επόμενη θεατρική αποκέντρωση του Αδαμάντιου Λεμού θα συνεχιστεί στο Θερινό Θέατρο, στο «Άλσος Παγκρατίου», το καλοκαίρι του 1952. Το Παγκράτι θα ήταν ένα καινούριο ξεκίνημα, που θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια άλλη μορφή λαϊκού θεάτρου, με χαρακτήρα λαϊκού πανηγυριού, με νεοελληνικά έργα που θα απευθύνονταν σε ένα καινούριο κοινό και θα προσέλκυαν ανθρώπους και από τις γύρω προσφυγικές συνοικίες. Στο ξεκίνημα της συνεργασίας, προμετωπίδα του θιάσου, θα ήταν το όνομα του Μάνου Κατράκη, με την επωνυμία «Θέατρο Λεμού - Θίασος Κατράκη - Λεμού». Όμως, η προσπάθεια του Κατράκη για ένα ιδιάζον ρεπερτόριο, με τα έργα *Ο Ανδροκλής και το λιοντάρι* του Μπέρναρ Σω και *η Κυρά Μπαλωματού* του Λόρκα, ήταν έξω από τις οικονομικές προσδοκίες του Λεμού. Με την αποχώρηση του Κατράκη, ο Λεμός θα κάνει πρεμιέρα στο Άλσος Παγκρατίου, με την κωμωδία της συγγραφικής δυάδας των Κώστα Πρετεντέρη και Γιώργου Οικονομίδη *Ο κυρ Ξενοφών και η Σταρ Ελλάς*, το καλοκαίρι του 1952. Μέσα στο ασταθές οικονομικό και καλλιτεχνικό κλίμα της εποχής, στο Άλσος θα ακολουθήσουν οι παραστάσεις των έργων: *Τόπος στα νιάτα* και με εβδομαδιαίες αλλαγές άλλων καθιερωμένων, εμπορικών έργων, όπως *Τράβα το κορδόνι*, *Αγνός Γλεντζές*, *Κυρία Προέδρου*, *Δύο Ορφανές*, *Σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός*, *Ταβέρνα*, έργα που, ωστόσο, δεν κατάφεραν να επιφέρουν αλλαγή στη γενικότερη οικονομική δυσπραγία του θιάσου στο Άλσος Παγκρατίου. Με το ανέβασμα, όμως, της παράστασης *ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας* συνέχισε την παράδοση για ένα διάστημα με έργα ανάλογου ρεπερτορίου, όπως *Γκόλφω*, *Μαρία Πενταγιώτισσα*. Στο «Άλσος Παγκρατίου» ο θίασος Λεμού θα λειτουργήσει, τη θερινή περίοδο 1952 και 1954,

ενώ, τη χειμερινή περίοδο 1953-1954 και 1954-1955, θα εμφανίζεται στην Αίθουσα του Πειραιϊκού Συνδέσμου. Παρότι το όραμα του Λεμού παραμένει άσβεστο, οι ιδιαίτερα δύσκολες συνθήκες τον οδηγούν σ' ένα ρεπερτόριο πολύ λιγότερο υποσχόμενο, σε σχέση με αυτό της προηγούμενης του περιόδου ως προς το νεοελληνικό θέατρο. Έτσι, ανάμεσα σε επαναλήψεις γνωστών επιτυχημένων νεοελληνικών κωμωδιών, βουλεβέρτων, ξένων φαρσοκωμωδιών και μελοδραμάτων θα ανεβάσει ανάμεσα στα 59 έργα και κάποια ελάχιστα καινούρια νεοελληνικά (ό.π:298-315).

Η συνεισφορά, επομένως, του θιάσου του Αδαμάντιου Λεμού ως προς το νεοελληνικό έργο συνίσταται, κυρίως, στο ότι έδωσε βήμα σε νέους συγγραφείς να δοκιμαστούν - κάποιοι από τους οποίους θα καταξιωθούν μελλοντικά - και στο ότι απετέλεσε μία εστία καλλιτεχνικής αναζήτησης, διαφοροποιημένη από το παραδοσιακό θέατρο.

### 3.8: «Το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη»

Ιδρύεται το 1955 και αποτελεί τη πιο δημιουργική φάση στην καλλιτεχνική ζωή του Μάνου Κατράκη και στη μεταπολεμική θεατρική ζωή της χώρας. Σκοπός του, η ανάδειξη νέων δημιουργών, κυρίως της ελληνικής δραματουργίας, δίνοντας παραστάσεις τόσο στην πρωτεύουσα όσο και στην επαρχία. Ο Κατράκης τόνιζε, όταν ίδρυσε το Λαϊκό Θέατρο: «Λέγοντας «θεατή» δεν εννοούμε μόνο τον καλλιεργημένο θεατρόφιλο, τον μυημένο στη θρησκεία της Θυμέλης. Εννοούμε, κυριότερα, αυτόν που δεν έγινε και πρέπει να γίνει «θεατής». Τον πολίτη που δεν έχει χορηγία, που στερείται το καλό θέμα και στερεί με τη σειρά του το θέατρο από την ευεργετική του παρουσία». Η ιδεολογική του στόχευση συνίσταται:«{...}Το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο θα προσπαθήσει να δώσει ένα γνήσιο λαϊκό θέαμα {...} διαλέγοντας έργα από τη ζωντανή παράδοση, παλιότερα και σύγχρονα, που να θίγουν τις ανησυχίες τους, τα προβλήματα τους...» (Παπανδρέου 2000:178-179).

Το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο ανεβάζει, συνολικά, 21 έργα, εκ των οποίων τα δεκατρία ανήκουν στο νεοελληνικό και τα οκτώ στο σύγχρονο ξένο δραματολόγιο. Από την επιλογή του ρεπερτορίου, καθίσταται σαφής η ανάδειξη σοβαρών νεοελληνικών έργων με πολλά πρόσωπα, τα οποία περιέχουν μια λαϊκή θεαματικότητα με τη μορφή λαϊκού δρώμενου, τα οποία αντλούν τη θεματολογία τους, κυρίως, είτε από την παράδοση, είτε από τη νεοελληνική ιστορία, συνδυάζοντας το θέαμα με τη γιορτή, ενώ δεν λείπουν και οι πολιτικοί συσχετισμοί (Σταματοπούλου 2017:500-507).

Ο θιάσος θα ξεκινήσει την πρώτη του παράσταση, στο ανοικτό θέατρο, στο Πεδίον του Άρεως, με το κωμειδύλλιον του Δημήτρη Κορομηλά, *Ο Αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη. Στη χειμερινή του περίοδο το Ε.Λ.Θ. είτε φιλοξενείται σε διάφορα αθηναϊκά θέατρα, είτε περιοδεύει στην συμπρωτεύουσα και στην επαρχία. Το επόμενο καλοκαίρι (1956), παρουσιάζεται η

διασκευή του Νίκου Καζαντζάκη, *ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, στο οποίο ο Κατράκης ενσαρκώνει το ρόλο του Μανωλιού στη θεατρική διασκευή των Γεράσιμου Σταύρου και Νότη Περγιάλη. Το καλοκαίρι του 1957, υποδύεται τον *Καραϊσκάκη*, στο ομώνυμο έργο των Γερ. Σταύρου και Δ. Φωτιάδη, υπό τη σκηνοθετική γραμμή του Τ. Μουζενίδη. Το καλοκαίρι του 1958 ο θίασος του Κατράκη, με συμπρωταγωνίστρια τη Μαίρη Αρώνη θα ανεβάσει το έργο του Γ. Ρούσσου, *η Βασίλισσα Αμαλία*, με τη σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλλη. Ακολουθούν το *Φουέντε Οβεχούνα* του Λόπε ντε Βέγκα, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, με συμπρωταγωνίστριες την Αλέκα Παΐζη και την Αντιγόνη Βαλάκου, ενώ, το καλοκαίρι του 1960, σηματοδοτείται με την *Αντιγόνη της κατοχής* του Νότη Περγιάλη (1960), όπου η μέτρια υποδοχή του έργου αναγκάζουν την επάνοδο της ηθογραφίας ο Πατούχας του Ι. Κονδυλάκη (διασκευή Άγγ. Νίκας) και ο θίασος συνεχίζει με τα έργα, *Ο αγαπητικός της Βοσκοπούλας*, καλοκαίρι 1962, και ο *Πραγματευτής* του Γ. Ρούσσου. Το καλοκαίρι του 1964, ο θίασος στρέφεται σε μία πολυπρόσωπη παράσταση υψηλού κόστους, τον *Ιούλιο Καίσαρα* του Σαίξπηρ, ένα τολμηρό εγχείρημα, σε μετάφραση και σκηνοθεσία Μίνω Βολονάκη, με τον ίδιο τον Κατράκη στο ρόλο του Βρούτου. Η κριτική επευφήμησε την ερμηνεία του Κατράκη. Συγκεκριμένα, ο Φ. Καμπάνης, στην εφημερίδα *Δημοκρατική Αλλαγή* (20/7/1964) αναφέρει: «{...}Ο Μ. Κατράκης ήταν η ενσάρκωση όλου του έργου και απέδωσε τον υπερασπιστή της Δημοκρατίας με λιτότητα, πλήρη έλεγχο στα εκφραστικά του μέσα, θέρμη φωνής και πλούσιες εναλλαγές τόνου{...}». Ακολουθούν οι παραστάσεις: *Το κορίτσι με το κορδελάκι*, σε σκηνοθεσία του ίδιου του Κατράκη αυτή τη φορά και η *Ενκαρνάδα* του Γκ. Ωντιζιό (1965), αναθέτοντας τη σκηνοθεσία στον εικοσιπεντάχρονο σκηνοθέτη Σπύρο Ευαγγελάτο. Το καλοκαίρι του 1966 θα ξαναστραφεί στη διασκευή του *Καπετάν Μιχάλη*, αυτή τη φορά, από το ομώνυμο έργο του Νίκου Καζαντζάκη σε θεατρική διασκευή Γεράσιμου Σταύρου και Κώστα Κοτζιά. Σύμφωνα με το πρόγραμμα της παράστασης, ο Κατράκης αναφέρει για τον ίδιο τον ήρωα: «{...}Σε αυτόν τον ήρωα ο Καζαντζάκης έκλεισε την αδάμαστη κρητική ψυχή και της Ελλάδας - το πάθος για την ανθρώπινη ελευθερία..{...}».

Η θερινή περίοδος του 1967 επισφραγίζει τις παραστάσεις στο θέατρο, στο Πεδίον του Άρεως, με τη *Γκόλφω* του Σπύρου Περεσιάδη, με την Έλλη Φωτίου στον ομώνυμο ρόλο και τον ίδιο τον Κατράκη στο ρόλο του Τάσου. Οι χειμερινές παραστάσεις του θιάσου φιλοξενούνται σε διάφορα θέατρα. Ο θίασος παρουσιάζει μία σειρά από ελληνικά θεατρικά έργα στο Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά. Ξεχωρίζει ο *Μονοσάνδαλος* του Νίκου Τσεκούρα, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη. Στο θέατρο Κοτοπούλη προσφέρει πάλι ένα εναλλασσόμενο ρεπερτόριο ξένων κι ελληνικών έργων. Έναρξη γίνεται με τη διασκευή του Ηλίθιου του Ντοστογιέφσκυ, σε σκηνοθεσία Τάκη Μουζενίδη, όπου ξεχωρίζει η ερμηνεία του Κατράκη, ως πρίγκιπα Μίσκυ. Ακολουθούν η αισθηματική κωμωδία *Έβδομος Ουρανός*, το *Βαθιές είναι οι ρίζες*, *Το τέλος του ταξιδιού* και *Το χρυσό χάπι* του Νότη Περγιάλη, σε σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη.

Από το 1958 ως 1959, το Ε.Λ.Θ διασχίζει σχεδόν ολόκληρη την Ελλάδα, από τη Μακεδονία ως την Κρήτη και από τη Λέσβο μέχρι τη Ζάκυνθο, με ένα αξιόλογο ρεπερτόριο παραστάσεων, όπως ο *Έμπορος της Βενετίας*, *Βασίλισσα Αμαλία*, ο *Έφηβος*, ο *Μονοσάνδαλος*, το *τέλος του Ταξιδιού*. Το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο φτάνει μέχρι την Κύπρο και την Κωνσταντινούπολη, ενώ βασικό σταθμό αποτελεί και η παράσταση *Αυλή των θαυμάτων* του Ιακ. Καμπανέλλη. Το 1962-1963, στο θέατρο Καλουτά ο Θιάσος θα παρουσιάσει το *Τραγούδι του νεκρού αδελφού* του Μίκη Θεοδωράκη, ένα παραμυθόδραμα, το οποίο μιλάει με έμμεσο τρόπο για τον εμφύλιο σπαραγμό, υπό τη σκηνοθεσία του Πέλου Κατσέλη, με συμπρωταγωνίστρια τη Βέρα Ζαβιτσιάνου, ενώ στον τραγουδιστή δίνει τη φωνή του ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης. Το 1966 -1967: Στο θέατρο της Έλσας Βεργή ξεκινά τις παραστάσεις με τον *Καπετάν Μιχάλη* και ακολουθεί το έργο του Γεράσιμου Σταύρου *Καληνύχτα Μαργαρίτα*, σε σκηνοθεσία του ίδιου του Κατράκη. Με το στρατιωτικό πραξικόπημα το Ε.Λ.Θ. κλείνει τη φάση δημιουργίας του (Μαρτσάκης 2004: 98-140).

Ως συμπέρασμα των ανωτέρω, το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο στηρίζει την ανάδειξη του σοβαρού νεοελληνικού έργου, ένα αίτημα που συμβαδίζει με τα πολιτικά πιστεύω και τα κοινωνικά φρονήματα της Αριστεράς, προβάλλοντας μια λαϊκή θεαματικότητα, κυρίως, στις παραστάσεις του στο υπαίθριο θέατρο του Πεδίου του Άρεως. Βασική παράμετρος του θιάσου είναι ο συσχετισμός του ρεπερτορίου με τη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, κάτι ανάλογο που είχε συντελεστεί με το Θίασο των Ενωμένων Καλλιτεχνών.

### 3.9: «Η Εμβληματική Μορφή του Καρόλου Κουν-Θέατρο Τέχνης»

Το θέατρο Τέχνης ξεκινάει την πρωτοποριακή του δράση τον Οκτώβριο του 1942 στη σκηνή του θεάτρου Αλίκη, με την *Αγριόπαπια* του Ερ. Ίψεν. Όπως ομολογεί και ο ίδιος ο Κουν, για τα κίνητρα της δράσης του, η προσπάθεια αυτή ξεκίνησε με σκοπό «{...} να υπηρετήσει τον ελεύθερο άνθρωπο μέσα στα χρόνια της Κατοχής, στα οποία οι εγωισμοί και οι πολυτέλειες ήταν περιττές, ενώ επικρατούσε ένα πνεύμα αυτοθυσίας, ελπίδας και πίστης για ένα καλύτερο κόσμο μες στη ζοφερή εικόνα του θανάτου, της βίας και της εξαθλίωσης {...}» (Πηλιχός 1987:32-49).

Ο Κουν αναπτύσσει καλλιτεχνική δραστηριότητα από το 1932 στο Κολλέγιο Αθηνών, ανεβάζοντας αρκετές αριστοφανικές κωμωδίες, συνδέοντας το πνεύμα του αρχαίου δράματος με την «πολιτιστική παράδοση του ελληνισμού». Παράλληλα, προσεγγίζει την αρχαία τραγωδία με μία διαχρονικότητα, συνδυάζοντας στοιχεία από την καθημερινή ζωή και το πνεύμα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού (Γραμματάς 2002:277).

Το 1934 ιδρύει τη Λαϊκή Σκηνή με τον Γιάννη Τσαρούχη και το Διονύση Δεβάρη, στην οποία συνεργάζονται ερασιτέχνες και επαγγελματίες ηθοποιοί του θεάτρου. Ανεβάζει στις 20 Απριλίου του 1934 την *Ερωφίλη* του Γ. Χορτάτση και το

Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου την *Άλκηστη* του Ευριπίδη. Με τις δύο αυτές παραστάσεις εισάγει τα αισθητικά και ιδεολογικά αιτήματα που θα υιοθετήσει στη συνέχεια ολοκληρωμένα το Θέατρο Τέχνης. Μέχρι το 1936, θα παρουσιάσει με τον ίδιο θίασο τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη, τα *Παντρολογήματα* του Ν. Γκόγκολ και τον *Κατά φαντασία ασθενή* του Μολιέρου. Από το 1936 ως το 1942 ανεβάζει παραστάσεις, κυρίως, αρχαίο δράμα. Τον Ιανουάριο του 1939 παρουσιάζει με τον θεατρικό του «όμιλο» στη μικρή αίθουσα του Ελληνικού Ωδείου, στην οδό Φειδίου, τον *Βυσσινόκηπο* του Τσέχωφ. Η παράσταση αυτή που θα αποτελέσει ξεχωριστό σκηνικό γεγονός, προοικονομεί τη βασική αισθητική γραμμή που θα πάρει το σκηνοθετικό έργο του Κουν με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης. Έχοντας αφήσει πίσω τη λαϊκή, αλλά «άγονη σχηματικότητα της Λαϊκής Σκηνής», ο Κουν θα στραφεί σε ένα έργο του ευρωπαϊκού δράματος, ανοίγοντας διάλογο με τη σκηνική πρακτική του Κονσταντίν Στανισλάφσκι. Το Θέατρο Τέχνης αρχικά παρουσίασε τη δουλειά του σε διάφορα θέατρα της Αθήνας, με παραστάσεις, κυρίως, από το αρχαίο δράμα. Το 1954 στεγάζεται οριστικά στο υπόγειο του κινηματογράφου Ορφέας. Από τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος ξεχωρίζουν οι *Χοηφόρες* το 1945, ο *Πλούτος* το 1957, οι *Όρνιθες* το 1959, οι *Πέρσες* και οι *Βάτραχοι* το 1965, η *Λυσιστράτη* κι ο *Οιδίποδας* το 1969 (Καγκελλάρη 2001: 169-175, Γραμματάς 2002:277-278).

Για τον Κουν η σχέση με την Τέχνη ήταν καθαρά ψυχική με κοινωνικό προορισμό. «{...}Δεν κάνουμε θέατρο για το θέατρο. Δεν κάνουμε θέατρο για να ζήσουμε. Κάνουμε θέατρο για να πλουτίσουμε τους εαυτούς μας, το κοινό που μας παρακολουθεί κι όλοι μαζί να βοηθήσουμε να δημιουργηθεί ένας πλατύς, ψυχικά πλούσιος κι ακέραιος πολιτισμός στον τόπο μας{...}». Πιστεύει στη δημιουργία ενός θεάτρου συνόλου, με ηθοποιούς της ίδιας παιδείας και τεχνοτροπίας, όπου όλοι οι συντελεστές συντονίζονται στο κλίμα του έργου, σύμφωνα με την καθοδήγηση του σκηνοθέτη.

Κύριος σκοπός του είναι η ένωση μεταξύ σκηνής και πλατείας, όπου οι άνθρωποι γίνονται με τους ηθοποιούς κι όλους τους εργάτες της τέχνης αρωγοί μιας εκπολιτιστικής προσπάθειας. Προτεραιότητα πρέπει να δίνεται στην εσωτερική καλλιέργεια και στην προσέγγιση της τέχνης με ευλάβεια και σεβασμό. Όταν ο καλλιτέχνης πιστέψει στην αγάπη, στην μόρφωση και στην ουσία της αποστολής του, μακριά από βεντετισμούς, και στη δημιουργία μιας γενικότερης ηθικής και πνευματικότητας που θα κρίνει με αντικειμενικότητα τόσο τον εαυτό του όσο και τους καθοδηγητές του, θα πετύχει την αποστολή του (Κουν 1981:14-20, Σπάθης 1983:59). Όσον αφορά την αισθητική του γραμμή από το ξεκίνημα της Λαϊκής Σκηνής, ο Κουν αντλεί στοιχεία από τον ελληνικό πολιτισμό και τη λαϊκή πραγματικότητα, το δημοτικό τραγούδι, τις βυζαντινές αγιογραφίες και τα αγγεία, αξιοποιώντας τον πηγαίο και πρωτόγονο χαρακτήρα τους. Ακολουθώντας τα πρότυπα του σύγχρονου ψυχολογικού θεάτρου, όπως ο Ίψεν και ο Τσέχωφ, προσπαθεί με την εισαγωγή του ψυχολογικού δράματος, να φωτίσει τις χίλιες δύο ψυχικές διακυμάνσεις του

σύγχρονου ανθρώπου, δίνοντας νόημα στην ύπαρξη του, μέσα από τα συναισθήματα και τη ψυχή του ίδιου του καλλιτέχνη. Σκοπός του είναι να δώσει στα έργα ένα είδος *εσωτερικού ρεαλισμού*, χωρίς να αντιγράψει, απλώς, τη δημιουργία της φύσης, αλλά να την αποδώσει με ένα δικό του βαθύτερο νόημα, ανατρέχοντας σε νέες μορφές και σύγχρονα μέσα έκφρασης (Κουν 981:21-27). Την περίοδο του Εμφυλίου, το Θέατρο Τέχνης παραμένει πιστό στην αισθητική και καλλιτεχνική του γραμμή, κρατώντας απόσταση από την πολιτική κατάσταση και τα προβλήματα που δημιούργησε στην ελληνική κοινωνία η ιδεολογική αντιπαλότητα και η γενικότερη κοινωνική αποδιοργάνωση. Θα επιλέξει έργα, κυρίως, από το αμερικανικό και παγκόσμιο ρεπερτόριο, έργα ψυχολογικού και κοινωνικού ρεαλισμού, τα οποία σχολιάζουν είτε το αδιέξοδο της ανθρώπινης ύπαρξης, εξαιτίας οικογενειακών και κοινωνικών περιορισμών, είτε το γεγονός ότι ο χρόνος και τα ίδια τα όνειρα των ανθρώπων δημιουργούν ένα αδιαπέραστο πλέγμα εγκλωβισμού και ματαίωσης. Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν: *Εμείς κι ο Χρόνος* του Τζων Πρήσλεϋ, ο *Γυάλινος Κόσμος* του Τέννεσι Ουίλιαμς, *Το επάγγελμα* της κυρίας Γουώρεν του Μπέρναρντ Σω, *Για ένα κομμάτι γης* του Έρσκιν Κόλντουελ, *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* του Ο' Νηλ, κ.α. Οι παραστάσεις αυτές καθιερώνουν το αμερικανικό θέατρο στην ελληνική σκηνή και φέρνουν τους θεατές σε επαφή με συγγραφείς από την παγκόσμια δραματουργία (Καλαϊτζή 2001:265-267, Γραμματάς 2002:278).

Οι επιλογές του Θεάτρου Τέχνης στρέφονται και σε άλλους συγγραφείς, όπως ο Μπ.Μπρεχτ, ο Φ. Γκ. Λόρκα, οι οποίοι θα αποτελέσουν σταθμό για αλλαγή στα δραματουργικά πρότυπα των Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων. Η παράσταση του *Ματωμένου Γάμου* (1948) φέρνει για πρώτη φορά το ελληνικό κοινό σε επαφή με το ποιητικό θέατρο του Λόρκα, ενώ το συγκεκριμένο έργο παίζει ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο στη νεοελληνική μεταπολεμική δραματουργία, καθώς θα επηρεάσει σημαντικά μεταγενέστερους νέους συγγραφείς, όπως οι Ιάκωβος Καμπανέλλης, Νότης Περγιάλης και Δημήτρης Κεχαΐδης, τουλάχιστον στα πρώιμα έργα τους (Σπάθης 1983:59, Σταματοπούλου 2017:85-86).

Ένας ακόμη στόχος του Θεάτρου Τέχνης ήταν, όπως αναφέρει και ο ίδιος, «να δημιουργήσει και να παρουσιάσει νέους Έλληνες συγγραφείς, με προβληματισμούς, ευαισθησίες και αναζητήσεις με αυτές του σύγχρονου παγκόσμιου θεάτρου, χωρίς να χάσουν την ιθαγένεια τους ούτε να αποξενωθούν από τη φυσική τους κληρονομιά και παράδοση» (Κουν 1981: 81).

Αυτές τις αναζητήσεις επιδιώκουν και τα δύο σύγχρονα ελληνικά έργα που ανεβάζει το Θέατρο Τέχνης στη διάρκεια της Κατοχής. Πρόκειται για το *Κων/νου κι Ελένης* του Γ. Σεβαστίκογλου και ο *Ασπροκόρακας* του Αλ. Σολομού. Κοινό χαρακτηριστικό και των δύο έργων είναι η κριτική που ασκείται τόσο από το Σεβαστίκογλου όσο και από το Σολομό στον τρόπο ζωής αλλά και στις αντιλήψεις της αστικής κοινωνίας. Οι δύο συγγραφείς ξεφεύγουν από τα όρια του τυπικού ρεαλισμού, ενώ οι ιδεολογικές αποκλίσεις και οι αισθητικές διαφορές που

παρουσιάζουν τα δύο έργα δημιουργούν σημαντικές αλλαγές στους προσανατολισμούς της ελληνικής δραματουργίας, τόσο σε επίπεδο θεματολογίας όσο και σε επίπεδο αισθητικής, παρόμοιους με εκείνους της παγκόσμιας δραματουργίας (Καλαϊτζή 2001:80,83).

Το ενδιαφέρον του Κάρολου Κουν παρέμεινε σταθερό και για το σύγχρονο ελληνικό δράμα, όπου μία πλειάδα από συγγραφείς, όπως: Ι. Καμπανέλλης, Κεχαϊδης, Λούλα Αναγνωστάκη, Σκούρτης κ.α.), καταξιώνονται από τη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης, οριοθετώντας τους αισθητικούς και ιδεολογικούς άξονες του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου. Το Θέατρο Τέχνης συνεχίζει την πρωτοποριακή του δράση μέχρι το θάνατο του Κάρολου Κουν το 1987, αποτελώντας βασικό σταθμό για την ανάδειξη και καθιέρωση νέων ηθοποιών, όπως οι Β. Διαμαντόπουλος, Έλλη Λαμπέτη, Μ. Μερκούρη, Λ. Καλλέργης, Θ. Καρακατσάνης, Δ. Χατζημάρκος, Θ. Καρακατσάνης, Ν. Χαραλάμπους, Ε. Κοταμανίδου, Μ. Λυμπεροπούλου, Θ. Κατσαδράμης, Η. Λογοθέτης, Ρ. Πιττακή, Κ. Μπάκας, Γ. Μόρτζος, Ι. Ψαρράς, Φ. Χηνάς, Γ. Αρμένης, Α. Αντύπας, Γ. Κακλέας κ.ά. (Γραμματάς 2002:279-280).

Κλείνοντας, συμπεραίνουμε ότι το Θέατρο Τέχνης κατάφερε ν' ανοίξει νέους ορίζοντες για την ελληνική δραματουργία, να φέρει το ελληνικό θέατρο σε επαφή με τις σύγχρονες αναζητήσεις του παγκόσμιου θεάτρου και με συγγραφείς από το αμερικανικό και παγκόσμιο ρεπερτόριο, όπως ο Άρθουρ Μίλλερ, ο Τέννεσι Ουίλλιαμς, ο Μπέρτολτ Μπρεχτ, οι εκπρόσωποι του Παραλόγου (Ιονέσκο, Μπέκετ), η επιρροή των οποίων θα αποδειχθεί καθοριστική για την μετέπειτα πορεία της ελληνικής δραματουργίας. Τέλος, δημιούργησε μια προσωπική σκηνοθετική άποψη, με την οποία απέδωσε τα έργα τόσο του αρχαίου και νέου ελληνικού, όπως και του παγκόσμιου ρεπερτορίου, η οποία θα αποτελέσει βασικό σταθμό και πρότυπο μίμησης για τις επόμενες γενιές, καθιστώντας το Θέατρο Τέχνης πρότυπο θεατρικής δημιουργίας.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ :«ΑΠΟ ΤΑ ΔΕΚΕΜΒΡΙΑΝΑ ΣΤΟΝ ΕΜΦΥΛΙΟ»

### 4.1:«Η Πορεία της Δραματικής Παραγωγής»

Η δραματουργία και το ελληνικό θέατρο από τον Ιανουάριο του 1945 ως το τέλος του καλοκαιριού το 1946 ανανεώνεται και ο χώρος του θεάτρου παρουσιάζει μία γενική άνθηση. Παρουσιάζονται στις Αθηναϊκές σκηνές, περίπου, 30 ελληνικά έργα. Ένα ποσοστό από αυτά περιλαμβάνει λαϊκές ηθογραφίες, κωμωδίες ηθών, αστικά οικογενειακά δράματα κ.ά. Άλλα έργα παρουσιάζουν όψεις της κατοχικής και αντιστασιακής εμπειρίας ή καταστάσεις από την μεταδεκεμβριανή πραγματικότητα. Συνοπτικά, η δραματική παραγωγή αυτής της περιόδου παρουσιάζει τις εξής κατηγορίες έργων: δύο ουσιαστικά έργα που αναφέρονται σε γεγονότα της Κατοχής



και του πρόσφατου παρελθόντος, το πατριωτικό δράμα του Δημήτρη Ιωαννόπουλου *Ρούπελ* και το *Μπλοκ C* του Ηλία Βενέζη. Δύο έργα που κινούνται στο χώρο της σύγχρονης τραγωδίας, ο *Λυτρωμός* του Θάνου Κωτσόπουλου, με κοινωνικό περιεχόμενο, ο *Καποδίστριας* του Καζαντζάκη με ιστορικό. Δύο κοινωνικά δράματα που ακολουθούν τις αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπως, το *Ξύπνημα* του Κώστα Κοτζιά και *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* του Αλέξη Δαμιανού, δύο έργα με καθαρά ιστορικό περιεχόμενο, όπως η *Θεοδώρα* κι ο *Μακρυγιάννης* του Δ. Φωτιάδη και κάποιες επίκαιρες κωμωδίες με πολιτικό περιεχόμενο, όπως το *Αν δουλέψεις θα φας του Ν. Τσεκούρα*, *Η δεξιά, η αριστερά και ο κύριος Παντελής* των Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου, ο *Φον Δημητράκης* του Δημ. Ψαθά κι ο *Τοπικός Παράγων* του Παν. Καγιά (Καλαϊτζή 2000:170-172).

#### 4.2:«Μνήμες Κατοχής στο *Ρούπελ* του Δημ. Ιωαννόπουλου»

Το *Ρούπελ* του Δημήτρη Ιωαννόπουλου ανήκει στα έργα που το περιεχόμενο τους αναφέρεται στο Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η δράση του παραπέμπει, όπως δηλώνει και ο τίτλος του, σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα, ωστόσο ο Ιωαννόπουλος αξιοποιεί, κυρίως, το μύθο της ιστορίας, χωρίς τα γεγονότα και τα πρόσωπα να είναι υπαρκτά. Όπως δηλώνει και ο ίδιος, στο προλογικό σημείωμα: «{...}«Το *Ρούπελ* δεν αναφέρεται στην ιστορία ενός συγκεκριμένου οχυρού. Έχει αυτόν τον τίτλο γιατί το *Ρούπελ*, το πραγματικό *Ρούπελ*, αντιπροσωπεύει σαν σύμβολο την εποποιΐα που γράφτηκε το 1941 στα βουνά του Μπέλες{..} Τις μεγάλες εκείνες στιγμές, αν δεν τις έζησαν σαν υπαρκτά πρόσωπα, οι άνθρωποι που τον συνθέτουν, τις έζησαν άνθρωποι με ίδιο ψυχικό σθένος, την ίδια αυταπάρνηση.{...}» (Ιωαννόπουλος 1975:9).

Το έργο χωρίζεται σε πέντε πράξεις και δίνει την αίσθηση ενός χρονικού της γερμανικής επίθεσης στο μακεδονικό οχυρό. Όσον αφορά στην εξέλιξη της δράσης, οι δύο πρώτες πράξεις καλύπτουν το διάστημα πριν από την επίθεση, οι άλλες δύο τη διάρκεια της επίθεσης μες στο οχυρό και η πέμπτη πράξη την είδηση της συνθηκολόγησης με τους Γερμανούς και την τελική στιγμή πριν την είσοδο των Γερμανών στο οχυρό. Πρόκειται για ένα πολεμικό, πατριωτικό δράμα που παρέχει πληροφορίες για την τακτική των Γερμανών, τα ονόματα των οχυρών και το χρόνο επίθεσης, εξαίροντας το ψυχικό σθένος και την γενναιότητα των Ελλήνων, καθώς και το αντιστασιακό τους φρόνημα. Παράλληλα με το ηρωικό στοιχείο του έργου και την εξύμνηση της αντιστασιακής δράσης των Ελλήνων, ο Ιωαννόπουλος εισάγει σε ένα δεύτερο επίπεδο πλοκής που αφορά τους βασικούς πρωταγωνιστές του *Ρούπελ*, όπως τον λοχαγό Καλλιγένη, την αδελφή του Ιωάννα και το λοχία Γεωργίου, ένα απερίσκεπτο νεανικό πάθος του λοχία στα νιάτα του για τα χαρτιά, το οποίο ήταν η αιτία να τον διώξουν από τη στρατιωτική σχολή στην οποία φοιτούσε με τον διοικητή Καλλιγένη. Μια, όμως, σημαντική αποστολή στα συρματοπλέγματα του οχυρού, με

εθελοντική προσφορά του ίδιου του Γεωργίου, γίνεται η ευκαιρία εξιλέωσης για το παρελθόν και πράξη ανδρείας και προσωπικής κάθαρσης. Αξιοσημείωτα είναι τα τελευταία του λόγια στην πέμπτη πράξη: «Γεωργίου:{...}Ο πατέρας μου... θα είναι τώρα ευχαριστημένος...Πιστεύω να με γνωρίσει με τη στολή του λοχία».

«{...}Καλλιγένης: Ο πατέρας σου θα είναι υπερήφανος για σένα ,Κώστα. Όπως είμαι κι εγώ για τον φίλο μου.{...}Ήταν ο καλύτερος μου φίλος, Γιατρέ.{...} Και, θυσιάστηκε άδικα των αδικών. Όπως πεθαίνουν οι άνθρωποι που έχουν φιλότητα {...}» (Ιωαννόπουλος, 1975:81).

Στη συγκινησιακή διάσταση της δεύτερης πλοκής συμβάλλει και η απόπειρα της αυτοκτονίας του Καλλιγένη στο τέλος της πέμπτης πράξης. Από τα πρόσωπα του έργου ξεχωρίζουν ο νεαρός οικογενειάρχης Λιάκος Καλαμπάτης - λίγο ονειροπόλος, που, μόλις πρόσφατα, έχει αποκτήσει ένα παιδί, ένας νεαρός διανοούμενος, ο Γιαννάκης, με σπουδές στη Γερμανία, ευαίσθητος και παρορμητικός, ένας αγαθός Ρουμελιώτης που εκπροσωπεί τη λαϊκή ψυχή ο Ματζουράνης, ένας μεγαλύτερος σε ηλικία στρατιώτης, ο Μπαρδάκος, καλόκαρδος, με χιούμορ και μεγάλη προσήλωση στο γυναικείο φύλλο και ο ασυρματιστής του οχυρού, ο Τζίκος, ο οποίος εκπροσωπεί έναν επιφανειακό, θρασύδειλο τύπο που σαρκάζει και ειρωνεύεται τους στρατιώτες που υπηρετούν μαζί του στο οχυρό. Η παρουσία των Γερμανών δεν είναι εμφανής στο έργο, παρόλο που ο πυρήνα της δράσης στηρίζεται πάνω σε επεισόδιο της σύγκρουσης των Ελλήνων με τους Γερμανούς (Καλαϊτζή 2001:173-178).

Ο δραματικός χρόνος αναφέρεται στην άνοιξη του 1941, το έργο ανέβηκε για πρώτη φορά από το Θίασο Κοτοπούλη στις 16 Φεβρουαρίου 1945, σε σκηνοθεσία του συγγραφέα και με πρωταγωνιστές το Μουσούρη (στο ρόλο του διοικητή Καλλιγένη, την Αλέκα Κατσέλη και τη Λέλα Χατζηαργύρη στο ρόλο της αδελφής του, Ιωάννας, τον Δημήτρη Μυράτ στο ρόλο του λοχία Γεωργίου και τον Δ. Λυγίζο στο ρόλο του δεκανέα Τζίκου και στους ρόλους των στρατιωτών τους Βασ. Λογοθετίδη, Χρ. Τσαγανέα, Στ. Βόκοβιτς, Τάκη Γαλανό, Α. Γιαννούλη και Α. Σταμάτη (Ιωαννόπουλος 1965:10).

Ανάμεσα στις θετικές κριτικές ο Π. Μαρκάκης αναφέρει στην εφημερίδα *Ελευθεροτυπία* (25 Φεβρ.1945):«{...}μέσα στις λίγες ώρες ξανάζησα όλα εκείνα που μέσα στην ψυχή μου είχαν πάρει την άυλη κι άπιαστη μορφή να ξαναποκτούν την οντότητα τους, τη ζωντανιά τους. Το *Ρούπελ* είναι το καλλίτερο έργο του κ. Ιωαννόπουλου, λιτό, απέριπτο, σφιχτοδεμένο, δίνει όλη την ατμόσφαιρα εκείνων των αλησμόνητων μηνών και τόπων. Οι φαντάροι, Ρωμηοί ως το κόκκαλο, είναι εκείνοι οι ίδιοι που έζησα μαζί τους στο μέτωπο ή στον στρατό{...}».

#### 4.2.1:«Το Χρονικό του Θανάτου στο Μπλοκ C του Ηλία Βενέζη»

Το *Μπλοκ C* γράφτηκε από τις 10 Σεπτεμβρίου 1944 ως τις 28 Οκτωβρίου 1944. Παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη σκηνή από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη. Ο σκοπός του συγγραφέα, σύμφωνα με το σκηνοθέτη «{...}η πρόθεση του συγγραφέα δεν είναι να μας δώσει μία σειρά από δραματικά γεγονότα που προβάλλουν τη φοβερή όψη της εθνικής σκλαβιάς, αλλά το αποτέλεσμα της, το βίωμα της: την εσωτερική πάλη του ανθρώπου που αγωνίζεται μέσα από το σκλαβωμένο κορμί του να βρει το δρόμο της ψυχής, που στις λυτρωτικές της ενέργειες υπερνικά την ιδέα του θανάτου και εξυψώνει της έννοια της ζωής {...}».(Βενέζης 1971:20,26).

Σ' ένα κελί, εφτά κρατούμενοι, ο Αντισμήναρχος Παύλος Δεσύλλας, ο αντάρτης, Βασίλης Βαγενάς, ο φοιτητής, Φώτης Παράσχος, ο διπλωμάτης, Κωσταντίνος Βηλαράς, ο κύριος Φαίδων (Φιλιππάκης), ο θαλαμάρχης (Αντώνης Τζελέπης) και ο ανώνυμος σαλταδόρος, βιώνουν μέσα σε ένα εικοσιτετράωρο τις συνθήκες εγκλεισμού και κράτησης, αλλά και τα βασανιστήρια και τον φόβο του θανάτου, κάτω από τη γερμανική απειλή. Ο Βενέζης στο *Μπλοκ C* δραματοποιεί πραγματικά γεγονότα που βίωσε ο ίδιος στις φυλακές Αβέρωφ, ύστερα από τη σύλληψη του από τους Γερμανούς, τον Οκτώβριο του 1943, από τα Γερμανικά SS, στο κελί των μελλοθάντων του Μπλόκ C. Παράλληλα, στηρίζει τον πυρήνα της υπόθεσης στην εκτέλεση ενός υπαρκτού προσώπου, του αντισμήναρχου Παύλου Ακύλλα, που μαζί με άλλους έξι αγωνιστές εκτελέστηκε στο Σκοπευτήριο της Καισαριανής από τα αντίποινα των Γερμανών, μεταφέροντας τη δράση του έργου, το καλοκαίρι του 1944. Σκοπός του δεν είναι να καταγράψει ένα ντοκουμέντο για τη ζωή των φυλακών, αλλά να δείξει την αγωνία της ανθρώπινης ψυχής μπροστά στη δραματικότητα του θανάτου, το φόβο των σωματικών βασανιστηρίων και των ψυχικών μαρτυριών που υπέβαλλαν οι Γερμανοί τα θύματα τους. Θέλοντας να φωτίσει το υπαρξιακό δράμα και το μέγεθος της αξιοπρέπειας των ηρώων, την ύστατη στιγμή του θανάτου, αντιπαραθέτει επτά διαφορετικούς χαρακτήρες. Ο προσδιορισμός της τυπολογίας των χαρακτήρων του γίνεται με κριτήρια κοινωνικά, εστιάζοντας το δραματικό ενδιαφέρον, σύμφωνα με το Γραμματά «{...}στις υπαρξιακές, ηθικές και μεταφυσικές διαστάσεις των συμβάντων (φυλάκιση, βασανισμός, εκτέλεση), και όχι στις κοινωνικές ή ιδεολογικές παραμέτρους του θέματος (ταξικός ή/και εθνικο-απελευθερωτικός αγώνας), οι οποίες αντιπροσωπεύονται από τους δύο βασικούς ήρωες του έργου (Αντάρτης - Αντισμήναρχος[...])»(Γραμματάς 2005:3).

Από τους ήρωες του έργου, ο αντισμήναρχος Δεσύλλας- λογοτεχνικό προσωπείο του Παύλου Ακύλλα - κι ο αντάρτης Βασίλης Βαγενάς, αν και ανήκουν σε διαφορετικές τάξεις, τοποθετούν τα ιδανικά της ζωής σε μία ανώτερη πίστη και φιλοσοφία για την ανθρώπινη ύπαρξη. Ο αντισμήναρχος ενσαρκώνει την πίστη στην πνευματική και ηθική φιλοσοφία του ανθρώπου, ο οποίος, αφού ξεπέρασε με ψυχικό μεγαλείο και αυτοθυσία τα βάσανα που ένιωσε στο σώμα του, φτάνει σε μία υπερβατική διάσταση της σωματικότητας, κατακτώντας την απόλυτη ελευθερία. Στην ίδια μεταφυσική και υπαρξιακή διάσταση τοποθετεί ο Βενέζης και τον κομμουνιστή

Βαγενά, ο οποίος ξεχωρίζει για την πίστη του σε ανώτερα κοινωνικά ιδανικά. Παρουσιάζεται ως ο αγωνιστής και ιδεολόγος που έχει ήδη δοκιμαστεί στα βασανιστήρια και το σώμα του έχει σκληρύνει, απομυθοποιώντας την έννοια του πόνου, έχοντας κατακτήσει την ελευθερία της ψυχής και του πνεύματος, μέσα από μία ιδεολογία, η οποία στηρίζεται στην αγωνιστικότητα του ατόμου μέχρι ολοκληρωτικής θυσίας. Ο φοιτητής Φώτης Παράσχος είναι ο μόνος που θα υποστεί βασανιστήρια στη διάρκεια του έργου. Έχοντας υπερβεί τα όρια της σάρκας του με μεγάλο ψυχικό μεγαλείο και ηρωισμό υπομένει τη δοκιμασία, χωρίς να προδώσει την ιδεολογία του και τις αρχές του. Έτσι ανάγεται σε πρότυπο ηρωισμού και εκφραστή ανώτερων ιδανικών. Σε μία διαφορετική βαθμίδα ανήκουν ο διπλωμάτης, ένας ηττοπαθής και απαισιόδοξος τύπος, ο μικροαστός αγαθός ανθρωπάκος κ. Φαίδων, ο οποίος, δειλός και ανέτοιμος ψυχικά και πνευματικά να δεχθεί τη δοκιμασία του πόνου και των βασανιστηρίων ψάχνει απεγνωσμένα ελπίδες διαφυγής από την κατάσταση, με αποτέλεσμα να καταστεί δειλός και ασήμαντος. Ο θαλαμάρχης εκπροσωπεί τον ηθικά ευτελή άνθρωπο που αδιαφορώντας για όλους και για όλα συγκεντρώνει τη φιλοσοφία του στα λόγια «{...}Μωρέ, όλος ο κόσμος για μένα είναι τούτο εδώ το κορμί, όσο δεν το αγγίζουν, ας γίνει πλάι μου κεραμιδαριό[..]». (ό.π.:38). Προδίδει τους συγκαταρούμενούς του, ενώ, στο τέλος, συνεργάζεται με τους κατακτητές, χάνοντας κάθε ίχνος αυτοσεβασμού κι αξιοπρέπειας μέσα από την υποκριτική του συμπεριφορά. Η ευτέλειά του και η έλλειψη αυτοεκτίμησης κορυφώνονται, όταν εκλιπαρεί τους Γερμανούς: «{...}Όχι! Όχι! Δεν μπορεί να 'μαι εγώ! Δεν μπορεί να 'μαι! {...}» (ό.π.:160).

Τέλος, ο σαλταδόρος, τύπος της κατοχής, που κατόρθωσε να επιβιώσει, κάνοντας «ρεσάλτο», όπως κάποτε οι πειρατές στα γερμανικά φορτηγά που μετέφεραν τρόφιμα, ενσαρκώνει με τη ψυχολογία και τη συμπεριφορά του τον τύπο που αγωνίζεται για την επιβίωση του, όπου, μέσα από έναν λόγο «αργκό» και τυποποιημένο, εκφράζει τις αρετές και τις αδυναμίες που συνθέτουν την ελληνική ψυχή. Σύμφωνα με τα λόγια του αντάρτη, ο σαλταδόρος: «{...}Είναι ο λαός μας, ό,τι καλύτερο βγήκε απ' τη συμφορά της πατρίδας μας..{...} λίγο να τον οδηγούσαν, θα ήταν με τούς άλλους, με τους πολλούς, με τον λαό αυτόν που έσφιξε τα δόντια, που χτυπήθηκε με την πείνα και με την σκλαβιά, που πάλεψε, μα δεν δουλώθηκε. Κι αν έγινε σαλταδόρος, το κατακάθαρο μέταλλο λάμπει. Και βλέπετε, που λάμπει; Μέσα δω, που το καθετί μετριέται με τη ζωή και με θάνατο, που θέλοντας και μη απογυμνωμάστε.{...}» (ό.π.: 81).

Ο σαλταδόρος δεν ηρωοποιείται, διαφεύγει την εκτέλεση, αντιμετωπίζοντας μέσα από το χιούμορ και τη διακωμώδηση την τραγικότητα του θανάτου. Στον αγώνα για την επιβίωσή του βρίσκει ευέλικτους τρόπους προσαρμογής πέρα από τα όρια συμπάθειας ή αντιπάθειας. Ο Βενέζης, θέλοντας να εξάρει το αντιστασιακό φρόνημα των Ελλήνων, υποβαθμίζει το ρόλο των Γερμανών, αντιμετωπίζοντάς τους, ως κομπάρσους, χρησιμοποιώντας ένα ηχητικό πλαίσιο, ως υποκατάστατο της

παρουσίας τους. Οι ήχοι αυτοί, ήχοι από βαριές σιδερένιες πόρτες, αλυσίδες που σέρνονται, κραυγές από κορμιά που σπαράζουν αποτελούν ένα ιδιαίτερο δραματικό στοιχείο, δείχνοντας την τραχύτητα και την ωμή βία των Γερμανών, μεγεθύνοντας, έτσι, την αγωνία του θανάτου και τη βαρβαρότητα του στρατεύματος. Παράλληλα, η ασημαντότητα του γερμανικού στρατού στο έργο φαίνεται και από την απλή εκφορά διαταγών και από τη στερεότυπη περιγραφή τους (Καλαϊτζή 2001:178-188, Γραμματάς 2005:3-12).

#### 4.3: «Επιστροφή στην Ποίηση του Θέατρου-Λυτρωμός του Θ.Κωτσόπουλου»

Το έμμετρο δράμα του Θ. Κωτσόπουλου *Λυτρωμός* ανέβηκε τον Ιανουάριο του 1946 στην Πρωτοποριακή Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία Πέλου Κατσέλη και εκπορεύεται από την ανάγκη αναζήτησης μιας νέας αισθητικής προσέγγισης στο επίκαιρο πνεύμα που στηριζόταν στην ιστορική πραγματικότητα και στις διάφορες εκδοχές του ρεαλισμού. Η παράσταση του Θάνου Κωτσόπουλου μαζί με τον *Καποδίστρια* του Ν. Καζαντζάκη ανταποκρίνονται στις επιδιώξεις του Θεοδοκά για μία επιστροφή της ποίησης στο θέατρο, δίνοντας σε αυτό διαστάσεις μιας σύγχρονης τραγωδίας.

Το έργο αποτελεί μία αλληγορία της εμφύλιας διαμάχης, στηρίζοντας το δραματικό του πυρήνα στο θέμα της μανιάτικης βεντέτας. Σκοπός του είναι να κάνει φανερή την αναλογία του με το πνεύμα της μεταδεκεμβριανής πραγματικότητας, αποδίδοντας στα κίνητρα των δολοφόνων παράλληλα και ιδεολογικές διαφορές.

Μία μάνα παρακινεί το γιο της να ξεπληρώσει τη δολοφονία του αδικοσκοτωμένου πατέρα του, υπενθυμίζοντας το χρέος του για την τιμή της οικογένειάς του. Ο γιος διστάζει να διαπράξει το φόνο του πατέρα της αγαπημένης του, μη έχοντας σιγουρευτεί για την ενοχή του και μη μπορώντας ηθικά να υποταχτεί σε αυτό το κληρονομικό έθιμο. Αντιπροτείνει άλλη λύση - την αγάπη και τη συμφιλίωση, ως εκφράσεις μιας καινούριας γενιάς. Η μητέρα φτάνει στο σημείο να καταραστεί το γιο της και να εκδικηθεί μόνη της για το φόνο, κουβαλώντας το φορτίο του εθμικού νόμου της εκδίκησης. Με τη συμβολή, όμως, του Λυράρη καταπραΰνεται η οργή της, και στο τέλος, οι φονιάδες σφάζονται μεταξύ τους, ο αδικοσκοτωμένος ησυχάζει και οι νεκροί λυτρώνονται. Βασικό στοιχείο για την κοινωνική και ιδεολογική χροιά του έργου αποτελεί το γεγονός ότι ο σκοτωμένος πατέρας ήταν προστάτης των ραγιαδων, ενώ ο φονιάς, ο πατέρας της αγαπημένης του γιού, σύμμαχος των Τούρκων, από τους οποίους εξασφάλισε περιουσία και κτήματα για το κονάκι του. Ο συγγραφέας εστιάζει περισσότερο στην εσωτερική πάλη του ήρωα και στο δίλημμά του να επιλέξει ανάμεσα στον έρωτα και στην εκδίκηση. Το έργο δεν μένει μακριά από την πολιτική επικαιρότητα των γεγονότων. Ο Λυράρης

σχολιάζει, όπως ο χορός της αρχαίας τραγωδίας, τα γεγονότα και τον αντίκτυπο τους σε όλη τη χώρα και την ανθρωπότητα, δίνοντας μία κοινωνική διάσταση στο θέμα της εκδίκησης (Καλαϊτζή 2001:217-222.)

Ο Κωτσόπουλος μετατρέπει ένα θέμα λαϊκής παραλογής σε θέατρο, συνδυάζοντας το λυρικό με το δραματικό, πετυχαίνοντας μία εναρμόνιση του μεταφυσικού στοιχείου με την πραγματικότητα και του ονειρικού με το συνειδητό. Για να βρει την ιστορική του δικαίωση και ψυχολογική αλήθεια τοποθετεί τους ήρωες σε τόπο και χρόνο, παρουσιάζοντας τον γιο σαν αγωνιστή του '21, ενώ η παρουσία του μουσικού (Λυράρη) μεταφέρει τον θεατή σε έναν υπερβατικό χώρο, έτσι ώστε η συνείδησή του να ταξιδεύει μέσα στην αντικειμενική πραγματικότητα και συνάμα σε ένα μεταφυσικό πλαίσιο (Κουκούλας 1946:8-10).

Ο Τερζάκης στην κριτική του στην εφημερίδα *Καθημερινά Νέα* (17.11.1946) μίλησε για τις αρετές του έργου και για την τόλμη του να διαμορφώσει το έργο, με βάση τη δημοτική παράδοση και τις γραμμές του αρχαίου τραγικού είδους, τονίζοντας την καθαρότητα της μορφής, την απλότητα των μέσων, την έξαρση του πάθους και την παντοδυναμία του λόγου. Ο γιος συγκρούεται μεταξύ καθήκοντος και πάθους, όπως στο κλασσικό δράμα, ενώ ο λυτρωμός προσφέρεται αυτομάτως σαν λογική αναγκαιότητα, μέσα στην οποία διαβλέπει κανείς καθαρά τη βουλή της Θείας Δίκης.

Ο Α. Θρύλος αναφέρει «ανάμεσα στα θετικά στοιχεία του έργου είναι η κατανόηση του ποιητικού θεάτρου μέσα από την αξία του λόγου, η υπερβολική, όμως, προσκόλληση του στο λόγο χαρακτηρίζεται περισσότερο ως φωνή παρά ως έργα. Παράλληλα, φαίνεται η αδυναμία του συγγραφέα να εναρμονίσει τα πρόσωπα του έργου, διότι το καθένα ενεργεί και μονολογεί αυτοτελώς, ενώ η προσπάθειά του να συνεχίσει την αρχαία τραγωδία, αφομοιώνοντας πολλά σαιξπηρικά στοιχεία γύρω από ένα λαϊκό έθιμο, δεν πραγματοποιήθηκε.{...}» (Θρύλος 1978:145).

Ο Λ. Σάββας στην κριτική του στην εφημερίδα *Ριζοσπάστης* (20.1.1946), αναφέρει ότι: «είναι εξαιρετική η δραματική ικανότητα του Κωτσόπουλου, αλλά υπάρχει αδυναμία προώθησης της δράσης, καθώς είναι γεμάτη από μακρόσχοινους, αφηγηματικούς μονολόγους και από λιγοστά επεισόδια που τους λείπει ο ψυχολογικός και λογικός ρεαλισμός{...}».

#### 4.3.1:«Καποδίστριας του Νίκου Καζαντζάκη»

Το έργο του Ν. Καζαντζάκη *Καποδίστριας* γράφτηκε στο διάστημα Μάη - Ιούλη 1944 στην Αίγινα και πρωτοπαίχτηκε απ' το Εθνικό Θέατρο το Μάρτη 1946. Τον ίδιο χρόνο κυκλοφόρησε σε πρώτη έκδοση από τον εκδοτικό οίκο Ν. Αλικιώτη και το 1956, ο «Δίφρος» εκδίδει στην Αθήνα τον τρίτο τόμο του «Θεάτρου» του Καζαντζάκη

στο οποίο περιλαμβάνεται και ο Καποδίστριας. Έναυσμα για τη συγγραφή, του έδωσε το έργο του Γ. Θεοτοκά *Αντάρα στ' Ανάπλι* ((Παπαχατζάκη 1985:77).

Χωρίζεται σε τρία μέρη με διαφορετικό σκηνικό χώρο κι είναι γραμμένο σε δεκατρισύλλαβο στίχο στο μεγαλύτερο μέρος της, ενώ τα χορικά τού χορού των γυναικών σε ενδεκασύλλαβο με μικρές εναλλαγές. Η ψυχολογία του ήρωα είναι ίδια με τα προηγούμενα έργα του (Γραμματάς 1982:49). Ο Καζαντζάκης έγραψε το έργο, όταν τα προμηνύματα του Εμφυλίου Πολέμου ήταν εμφανή, θέλοντας να κάνει σαφείς τους υπαινιγμούς του με την προηγούμενη συμφορά της Ελλάδας. Χρησιμοποιεί το υλικό της ιστορίας του Θεοτοκά, παρουσιάζοντας τη δική του οπτική για την Ελλάδα. Όπως εύστοχα, σημειώνει ο Κίμων Φράϊερ: «{...}Οι παραλληλισμοί της γραφής του έργου της γερμανοϊταλικής εποχής με τις συνθήκες της Ελλάδας το 1828, όταν ο Καποδίστριας ανέλαβε την πρωθυπουργία είναι φανεροί. Και στις δύο περιόδους, η Ελλάδα αγωνιζόταν να απελευθερωθεί από τον ξένο ζυγό, αναζητώντας την εθνική της ταυτότητα. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, το πρόβλημα ήταν πως θα συμφιλιωθούν τα αντίπαλα κόμματα και πως θα σχηματιστεί μια ελεύθερη κυβέρνηση. Και οι δύο αυτές εποχές αντιμετώπισαν την απειλή μιας πιθανής μοναρχίας{...}.Ο Καποδίστριας μέσα από την ιστορία, χωρίς να συνθέτει ένα μόνο πολιτικό και ιστορικό δράμα, αν και με ήρωες, πρόσωπα που πρεσβεύουν πολιτικές ιδέες, φτιάχνει τον δικό του ήρωα με βασικά μοτίβα του έργου τη μοίρα και το Χριστό{...}.Γνωρίζει ότι τέτοιοι άνθρωποι κάτω από τέτοιες περιστάσεις είναι καταδικασμένοι, όμως μόλις δέχεται αυτό το τραγικό αναπόφευκτο αυτή την αναγκαιότητα, απελευθερώνεται σε τέτοιο βαθμό που μπορεί να πει: «Μια δύναμη, έχει μονάχα η μοίρα να σκοτώνει! όμως και η ψυχή του ανθρώπου είναι μεγάλη. «θα παλέψω κι όσο μπορώ θα αντισταθώ στο θέλημα της...{...}»(Φραϊερ 1982:8-10.)

Ο Καζαντζάκης για την επιλογή του προσώπου του Καποδίστρια, αναφέρει: «{...}Ο Καποδίστριας είναι μία πολυσύνθετη τραγική μορφή της ιστορίας μας, που άναψε πολλά πάθη, ξεσήκωσε πολλούς φίλους κι εχτρούς κι ακόμα δεν μπόρεσε να κατασταλάξει σε μία αρμονική ενότητα. Ήταν μια ασκητική υψηλή φυσιογνωμία που κατέβηκε στην αναρχούμενη Ελλάδα για να βάλει τάξη. Ήξερε πως είναι δύσκολο να μερώσει τόσα και τέτοια θεριά, να χορτάσει τόσων χρόνων βουλιμίες και να μετουσιώσει την ασύδοτη ελευτεριά σε πειθαρχούμενο κράτος. Ήξερε καλά πως σαν τους άγιους μάρτυρες κατεβαίνει στον λάκκο των λεόντων: μα δεν δίστασε, γιατί αγαπούσε την πατρίδα και πίστευε στη θαυματουργική δύναμη του φωτισμένου νου. {...}Πέρασαν 115 χρόνια κι ακόμα δεν μπορούμε να σταθούμε σε αυτή την υψηλή μορφή με δικαιοσύνη. Οι αριστεροί τον κατηγορούν ως τύραννο, οι δεξιοί τον υμνούν ως μεγαλομάρτυρα. Ήταν και τα δύο. Μα πάνω από όλα είχε την ανώτατη τούτη αρετή που τον εξαγιάζει: αγνότητα. Αγνότητα ασκητική, πύρινη. Τούτη την υψηλή, αγέλαστη αρετή θέλω να τονίσω στην τραγωδία μου, αναμερίζοντας όλες τις εφήμερες κοινωνικές και πολιτικές ιδεολογίες της εποχής μας. Είδα τον άνθρωπο που στέκεται μπροστά στο χάος και το κοιτάζει άοπλος {...} Κι όταν κατάλαβε πια πως όσο

θα ζούσε, θα ήταν μονάχα το σύνθημα του Εμφύλιου σπαραγμού, τότε τράβηξε σεμνά, αποφασιστικά προς το θάνατο. Όχι γιατί αγαπούσε το θάνατο, παρά, γιατί αγαπούσε την Ελλάδα.{...}» (Καζαντζάκης 1945: 4-5.)

Η σκέψη της επίδρασης του Νίτσε με τη σύλληψη του υπεράνθρωπου, η επίδραση της υπερηθικής προσταγής «αγάπα το πεπρωμένο σου», η δυναμική αποστασιοποίηση από τα πλήθη και η σύλληψη ενός κόσμου ανώτερου, ερήμην των μαζών και της κοινής γνώμης, είναι ιδέες που κυριαρχούν στα δράματα του Καζαντζάκη και συνθέτουν την προσωπικότητα και το δραματικό χαρακτήρα του Κυβερνήτη. Αποτελεί το πρότυπο του ενός που θα αντιπαραταχθεί με τους πολλούς και με την λαμπρή προσωπικότητά του και τη βούλησή του θα φτάσει ως το θάνατο, για να πετύχει την εθνική ενότητα των Ελλήνων με την επανάσταση. Είναι εκείνη «η ηθική του απολύτου» που πρεσβεύει τα κίνητρα των πράξεων του, που είναι έξω από τη φύση και τη σκέψη του μέσου ανθρώπου και κινείται από υψηλά ιδανικά, χωρίς σκοπιμότητες, βιώνοντας, όμως, στο τέλος, μία μοναξιά και μία υπαρξιακή απομόνωση, αφού η εσωτερική τους αλήθεια αποστασιοποιείται από τον όχλο και τα ένστικτα της αυτοσυντήρησης. Αυτή είναι η τραγικότητα της φιλοσοφικής θεώρησης των ηρώων του Καζαντζάκη: «Ο αγελαίος και ο υπεράνθρωπος» (Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου 2000:54-57).

Η συμφιλίωση με το θάνατο γίνεται μέσα από μία εσωτερική πορεία: Ο Καποδίστριας μεταμορφώνεται από απρόσωπος και απολυταρχικός κυβερνήτης σε λαϊκό ηγέτη στην δεύτερη πράξη, για να κατακτήσει τον Νιτσεικό υπεράνθρωπο στην τρίτη. Στον αντίποδα της δράσης του στέκονται ο προκλητικός με τα εγωιστικά συμφέροντα Κολοκοτρώνης, ο οποίος ως εκπρόσωπος των οπλαρχηγών, φανερώνει τις δεξιές του απόψεις για την διακυβέρνηση τους κράτους και της δημόσιας ζωής, αδιαφορώντας για την λαϊκή αναγέννηση. Στο ίδιο πλαίσιο τοποθετείται κι ο Γκίκας, δείχνοντας με την προσωπικότητά του τις αντιλαϊκές του απόψεις και την προάσπιση των ταξικών συμφερόντων, ενώ ο επιεικής Μακρυγιάννης στέκεται δίπλα στο πλευρό του κυβερνήτη, δείχνοντας μία φιλολαϊκή αντίληψη στην ιστορία των γεγονότων. Η ιδέα του Καποδίστρια να διανείμει τα εθνικά κτήματα πυροδοτεί τις ιδεολογικές διαφορές με την οικογένεια των Μαυρομιχάληδων, φανερώνοντας τις εθνικιστικές τους αντιλήψεις και τους μεγαλοϊδεατικούς τους στόχους. Παράλληλα, ο παπα-Γιώργης, που στο πρόσωπό του συγκεντρώνει τον ολοκληρωτισμό της θρησκευτικής εξουσίας, χρησιμοποιεί τη δύναμη που πηγάζει από το ιερατικό του αξίωμα για να ασκήσει εξουσία, δηλώνοντας με αυτή τη στάση τον ανταγωνισμό κράτους κι εκκλησίας και την αδιαφορία για την πνευματική και κοινωνική ευημερία. Το σύνολο του χορού των γυναικών αποτελεί σύμβολο της φτώχειας, της υποδούλωσης και της ανέχειας της Ελλάδας. Στέκεται δίπλα στον μοναχικό κυβερνήτη, στην πορεία του προς το θάνατο, για να στεφθεί *Πρωτομάστορας* του Έθνους (Καλαϊτζή 2001:221-232· Πετράκου 2005:397-412).



#### 4.4: «Ο Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός στο *Καλοκαίρι θα Θερσίσουμε* του Αλέξη Δαμιανού»

Το δραματικό πρωτόλειο *Το καλοκαίρι θα θερσίσουμε* του Αλέξη Δαμιανού παίζεται (26.11.1945) από το δεύτερο κλιμάκιο του θιάσου των «Ενωμένων Καλλιτεχνών», το «Συγκρότημα των νέων» (θέατρο «Βρετάνια»). Πρόκειται για το μοναδικό νεοελληνικό έργο που παρουσιάζεται στη συγκεκριμένη σκηνή και εκφράζει το πνεύμα του θιάσου για την ανάδειξη της δημιουργικής ορμής της νεολαίας. Εκτός από τον Αλέξη Δαμιανό, που είναι και ο πρωταγωνιστής της παράστασης, τη μουσική επιμελείται ο εικοσάχρονος τότε Μάνος Χατζιδάκης και τη σκηνοθεσία ο Γιώργος Σεβαστίκογλου (Κυριακός 2007: 134-136).

Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται μετά την Κατοχή σε ένα απομακρυσμένο βαλτοχώρι της ελληνικής επαρχίας, όπου οι κάτοικοί του, κατά τη διάρκεια της επίθεσης των Γερμανών, ζούσαν σε συνθήκες φτώχειας και εξαθλίωσης. Μετά την αποχώρησή τους, αποφασίζουν να προβούν στην αποξήρανση του βάλτου για να δώσουν μια νέα διάσταση στο τόπο τους, παλεύοντας με τα στοιχεία της φύσης και το νομάρχη, που αποτελεί τον αντίποδα σε αυτή την προσπάθεια. Η συλλογική προσπάθεια των χωρικών για την εκτέλεση του αποξηραντικού έργου ταυτίζεται με το όραμα της σοσιαλιστικής αλλαγής. Αν και το έργο δεν είναι επίκαιρο με τα πολιτικά γεγονότα, ωστόσο αναφέρεται στο αίτημα για λαϊκή συστράτευση και εξέγερση. Ο δραματικός χώρος οριοθετείται στην αρχή κάθε πράξεως από τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα. Με αφετηρία το σημείο του κάμπου, η δράση μεταφέρεται στην αυλή κι από εκεί στο εσωτερικό των αγροτόσπιτων. Ο ιστορικός χρόνος ταυτίζεται με το δραματικό. Ο Δαμιανός παρουσιάζει την εικόνα μιας ελληνικής επαρχιακής κοινότητας, η οποία προσπαθεί να εκσυγχρονιστεί τα πρώτα μετακατοχικά χρόνια. Ο συνολικός δραματικός χρόνος της αφήγησης ακολουθεί τη διάρκεια δυόμιση χρόνων. Οι χρονικοί προσδιορισμοί ακολουθούν τον κύκλο της φύσης, μέσα από συμβολισμούς, όπως το στοιχείο της φθοράς συμπληρώνεται με το κόκκινο σούρουπο.

*Το καλοκαίρι θα θερσίσουμε* είναι ένα πολυπρόσωπο έργο που οι δραματικοί χαρακτήρες δεν εμφανίζονται σε όλες τις πράξεις. Η δράση του έργου κινείται γύρω από δύο διαφορετικούς πόλους, οι οποίοι οδηγούν και σε μία αντιθετική διαγραφή των χαρακτήρων. Ο Μπαντούνας, ο προύχοντας του χωριού, εκπροσωπεί τον έναν πόλο της αντιπαράθεσης και τον κύριο εκφραστή της αστικής και πολιτικής εξουσίας. Ο ίδιος είναι σκηνικά απών, αλλά η δράση του και οι απόψεις του εκπροσωπούνται από δύο νέους, τον Σπήλιο και τον Χρήστο, οι οποίοι θεωρούνται, ως αντίμαχοι των δραστηριοτήτων του ΕΑΜίτη αγρότη Ζάρου (Κυριακός 2007:142,143,148). Ο εικοσιεξάχρονος, χαρισματικός αγρότης αποτελεί τον άλλο πόλο της αντιπαράθεσης, ο οποίος διακρίνεται με αγάπη για τον τόπο του και ηθική ακεραιότητα. Η πίστη του

για αλλαγή και βελτίωση πηγάζει από την αντάρτικη εμπειρία του. Τονίζει την αξία της συλλογικής δράσης για την αντιμετώπιση των κοινωνικών προβλημάτων. Βοηθεί στην κοινωνική του δράση είναι οι χωριανοί του και η Χριστίνα, η ερωτική συντροφός του (Καλαϊτζή 2001:201-202). Ο Δαμιανός προικίζει το Ζάρο με τα χαρακτηριστικά ενός διορατικού και εύστροφου άντρα, ο οποίος, αν και γνωρίζει τις συκοφαντικές δυσφημίσεις, τις αντικρουόμενες θέσεις από τους συντοπίτες του και τους ελεγκτικούς μηχανισμούς της πολιτικής εξουσίας, ενεργεί με σύνεση και σθένος στην απόφαση για την ανοικοδόμηση του φράγματος. Στο τέλος της πέμπτης πράξης θα γίνει αντικείμενο θαυμασμού από τους συγχωριανούς του, πετυχαίνοντας την αλλαγή του κατεστημένου, ενώ η τιμητική προσφορά της προεδρίας του χωριού από την κοινότητα και οι ορατοί καρποί των προσπαθειών του θα τον οδηγήσουν στην λήψη πρωτοβουλιών για την κατασκευή καινούριων κοινωφελών έργων. Ο Δαμιανός συνθέτει έναν πρωταγωνιστή που γίνεται το θετικό πρότυπο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού λόγω της επαναστατικής του νιότης, υπερνικώντας τις προσωπικές του αδυναμίες μέσα από προσωπικές θυσίες, δικαιώνοντας τους οραματισμούς για κοινωνική αλλαγή και επισφραγίζοντας την ιστορία.

Οι γυναικέοι χαρακτήρες, αν κι έχουν δευτερεύοντα ρόλο, συμβάλλουν με το δικό τους τρόπο στην εξέλιξη της δράσης. Αρχικά, η μάνα του Ζάρου, η γριά-Παρασκευή, κουβαλάει τις σκληρές αναμνήσεις της κατοχής, βιώνει το θάνατο της κόρης της και ζει μέσα σε δύσκολες συνθήκες. Η Χριστίνα, η νεαρή γυναίκα που συμμερίζεται το όραμα του Ζάρου για το κοινωφελές του έργο, εμφανίζεται σε δύο πράξεις και γίνεται θύμα επιβουλής και δυσμενών σχολίων για την ηθική της ακεραιότητα (Κυριακός 2007: 145-165): *«Ξέρεις ποια είν' η γυναίκα που γυρνάει ο Ζάρος; Στου Μπαντούνα είν' άνω κάτω. Πώς μποράτε να πιστεύετε στο Ζάρο, που θέλει για γυναίκα την αστεφάνωτη γυναίκα ενός σαν τον Μπαντούνα;»* (Γ.,Σ.34-35).

Το *Καλοκαίρι θα θερίσουμε*, σύμφωνα με τον Κυριακό, αποτελεί «{...}σκηνική ανασύνθεση μιας φέτας ζωής από τη σύγχρονη πραγματικότητα της ελληνικής υπαίθρου, κατατάσσοντάς το στην κατηγορία του σύγχρονου λαϊκού, προοδευτικού θέατρου, λαμβάνοντας τη θέση του δίπλα σε άλλα έργα σκοπιμότητας που εξυπηρετούν τους στόχους του θιάσου και την ιστορική και πολιτική συγκυρία. Εμφανείς είναι οι επιδράσεις του από την αισθητική του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, τους ιψενικούς προβληματισμούς γύρω από τη σύγκρουση ιδιωτικού και δημόσιου βίου, ενώ το μήνυμα για κοινωνική αναδημιουργία και πνευματική αφύπνιση του γένους αντανακλά το όραμα της αριστερής συγγραφικής συνείδησης {...}» (ό.π.: 137, 143).

Οι περισσότερες κριτικές του ημερήσιου και περιοδικού τύπου εκείνης της εποχής αναφέρονται, κυρίως, στην ποιητική ικανότητα και στην πολιτική ταυτότητα του συγγραφέα. Ο Άλκης Θρύλος στην κριτική του αναφέρει: *«{...}το καλοκαίρι θα θερίσουμε* αποτελεί ένα έργο αυθαίρετο, χωρίς ο μύθος να έχει τεθεί σε γερές βάσεις, φανερώνοντας μόνο τις κομμουνιστικές υποσχέσεις του συγγραφέα. Τα πρόσωπα είναι οργισμένα και απλά κραυγάζουν, μένοντας μακριά από το να

αποκτήσει το έργο πλαστικότητα, μορφή και κανόνες τέχνης. Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες αντί να καθοδηγήσουν το κοινό τους, προβάλλουν εντελώς ακαμουφλάριστες τις πρωταρχικές τους επιδιώξεις {...}» (Θρύλος 1978:129-130).

Ο Άγγελος Τερζάκης στην κριτική του χαρακτηρίζει την παράσταση ότι είχε κάτι το ασυνάρτητο και το άστοργα παραμελημένο. Παρόλο το ζήλο των ηθοποιών και τη θέρμη του συγγραφέα δεν κατάφεραν να δώσουν νόημα πλαστικό, ρυθμό κι έκφραση στο δράμα {...}» (Τερζάκης 1946: 27-28).

Σύμφωνα με τον Λέων-Κουκούλα: «{...}το *καλοκαίρι θα θερίσουμε* ξεχωρίζει για το λυρισμό του, τον διάλογο του που δεν επιτρέπει φλυαρίες και βερμπαλισμούς, αν και σαν πρωτόλειο έργο έχει ελαττωματικό αρχιτεκτονικό στήσιμο, ενώ μερικοί χαρακτήρες δεν πείθουν σε απόλυτο βαθμό πως τα λόγια κι οι πράξεις τους υπαγορεύονται από κάποια εσωτερική αναγκαιότητα {...} Το έργο του Δαμιανού είναι αριστερό στη βάση του, αφού δείχνει την αλύγιστη θέληση μιας κοινότητας να ξεράνει το βάλτο {...}» (Κουκούλας 1945: 14-15).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: «ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΙΟΥ»

### 5.1: «Αριστερές Απόπειρες Κοινωνικού Θεάτρου»

Αμέσως μετά την απόπειρα των Ενωμένων Καλλιτεχνών να προωθήσουν ένα είδος προοδευτικού κοινωνικού δράματος μέχρι τα μέσα του 1948, δεν υπάρχει κανένα έργο που να παραπέμπει σε μία τέτοια ειδολογική κατηγορία. Οι περιορισμοί του λογοκριτικού καθεστώτος, ο πολιτικός φανατισμός και η απαγόρευση κάθε κριτικής ή αμφισβήτησης για το αστικό καθεστώς και οποιαδήποτε αναφορά σε κομμουνιστικές ιδέες, αναγκάζουν τους αριστερούς συγγραφείς να καταφύγουν σε μία συγγραφική γλώσσα, στην οποία προέχουν τα σύμβολα, η αλληγορία και ο υπαινιγμός. Μετά το στρατευμένο έργο *το Καλοκαίρι θα θερίσουμε* του Α. Δαμιανού, ο ίδιος συγγραφέας θα παρουσιάσει το αλληγορικό μονόπρακτο *τα Αγρίμια*, συνδέοντας μέσω μιας συμβολικής γλώσσας, την πρωτόγονη εποχή των σπηλαίων με τη βία των πέτρινων χρόνων της ελληνικής περιόδου του Εμφυλίου. *Τ'αγρίμια, Το σπιτικό μας και Τ'αγκάθι* αποτελούν τη «συγγραφική τριλογία» της περιόδου του Εμφυλίου (Καλαϊτζή 2001:301, Κυριακός 2007:32-33).

Στο πρόγραμμα της παράστασης ο συγγραφέας καταθέτει τους στόχους του συγγραφικού του εγχειρήματος, προσπαθώντας να εξηγήσει τον αλληγορικό συμβολισμό του έργου: «{...}Ένα έργο που είναι περισσότερο μία εικόνα της παντοτινής ανθρωπότητας, παρά μία αναπαράσταση της ζωής σε μία προϊστορική εποχή, όπως θα νόμιζε κανείς, ξεγελασμένος από τα σπήλαια, τα πρωτόγονα όπλα,

τις προβιές κι όλο αυτό το μυθολογικό στήσιμο του συγγραφέα, για να καλύψει τον αιώνιο αγώνα του ανθρώπου να σταθεί πάνω στη γη και να ζήσει με τους συνανθρώπους του. Θα μπορούσε να παίζεται σε οποιοδήποτε σύγχρονο περιβάλλον, όπου υπάρχουν ανταγωνισμοί άνθρωποι που συνδουρίζονται από τα ένστικτα αυτοσυντήρησης και διαίωνισης {...}» (Κυριακός 2007:30).

Ο Αλέξης Δαμιανός, με τα *Αγρίμια* δημιουργεί μία πολιτική αλληγορία, μεταφέροντας στη σκηνή μία μορφή πρωτόγονης οικογένειας, η οποία στοχεύει να δείξει τη σύγκρουση στη διαδοχή των γενεών. Εξαιτίας του ότι βρισκόμαστε σε ένα καθεστώς που επικρατεί ο ιδεολογικός φανατισμός και οι περιορισμοί σε κάθε είδους πολιτική έκφραση και δραστηριότητα, ο αριστερός συγγραφέας χρησιμοποιεί μία σωρεία συμβόλων για να εκφράσει τις καταστροφές και τον αλληλοσπαραγμό της περιόδου του Εμφυλίου. Στην κριτική του, ο Άλκης Θρύλος, σημειώνει: «{...} Η προσπάθεια να συνδέσει την παλαιά εποχή με τη σημερινή, ούτε αμυδρά δεν αποδείχτηκε. Η κεντρική του ιδέα δεν διασαφηνίστηκε καν, δεν κατάφερε στο δράμα του να εναποθέσει καμία δραματικότητα, συγκρούσεις και κανένα θεατρικό στοιχείο...{...}. Αν και το έργο στερείται από θεατρικότητα και νόημα, καθήλωσε τους θεατές, φανερώνοντας ότι ο συγγραφέας έχει ποιητική πνοή κι ο λόγος του ποιητική δυναμικότητα {...}» (Θρύλος 1978: 505-508.)

Ο Τερζάκης στην κριτική του στο *Βήμα* (17.9.1948) συγκλίνει με το Θρύλο ότι υιοθετήθηκε ο «εκστατικός τόνος» αλλά: «{...}υπάρχει μία θολή διάθεση, αξεκαθάριστη στη συνείδηση του συγγραφέα, η οποία δεν παίρνει καμία πλαστική μορφή. Η πρόθεση να μας μεταφέρει στα απώτατα προϊστορικά χρόνια, στη λίθινη εποχή, υποδηλώνοντας έτσι την ανθρώπινη ζωή και τις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ μας, ήτανε και παρέμεινε ένα θέμα για το πώς θα το πει{...}».

Εκτός από την αλληγορία, η ανάγκη, όμως, αναζήτησης ενός κοινωνικού θεάτρου ιδεολογικής παρέμβασης ή κριτικής γίνεται επιτακτικότερη. Οι συγγραφείς θα αναζητήσουν μια πιο έμμεση γλώσσα για να θίξουν ζητήματα, όπως η κοινωνική αδικία, η φτώχεια, η διάψευση των ονείρων για ένα καλύτερο αύριο που προέκυψαν μέσα από τα σκοτεινά χρόνια του Εμφυλίου και την υπάρχουσα πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα. Ο Αλέξης Δαμιανός, την άνοιξη του 1949, θα παρουσιάσει το *Σπιτικό μας* (1949), ένα έργο αρκετά ρεαλιστικό που δραματοποιεί την τραγική οικονομική κατάσταση μιας οικογένειας. Μέσα από υπαινιγμούς, αφήνει να φανούν οι καταστάσεις που βιώνουν τα κατώτερα στρώματα της ελληνικής κοινωνίας, αφήνοντας αιχμές για τις κοινωνικές συνέπειες του Εμφυλίου. Ο συγγραφέας στο πρόγραμμα του έργου δηλώνει ρητά: «{...}Το έργο μου δεν ακολουθεί καμία τεχνική. Η ανάγκη της ουσίας του έδωσε αυτό το αποτέλεσμα {...}» (Κυριακός 2007:165-166).

Για τον ειδολογικό καθορισμό και το δραματικό πυρήνα του έργου ο Άλκης Θρύλος θεωρεί ότι: «{...}Το *σπιτικό μας* δεν είναι έργο μετέωρο. Συνδέεται με την τεχνοτροπία του ποιητικού ρεαλισμού {...}. Ενώ η οικογένεια που παρουσιάζει δεν είναι υπερπραγματική, δεν κατορθώνει καθόλου να την τοποθετήσει σε τόπο και

χρόνο. Γίνεται συχνά λόγος για κάποιο πόλεμο, ο οποίος δεν είναι ούτε ο δικός μας ούτε και κανένας άλλος γνωστός πόλεμος. {...} Ο Δαμιανός για να υποστηρίξει τη θέση του ότι επικρατεί σήμερα το χάος, η απόσταση του ενός από τον άλλο, δε διστάζει να καταφύγει ακόμα και στις πιο καταπληχτικές απιθανότητες. Ακόμα και στο σημείο που θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι υπάρχει μια δραματική υπόθεση και μια διεισδυτική ψυχογραφία, ο συγγραφέας δεν το αναπτύσσει {...}. Στο τέλος όπου θέλει να δείξει ότι υπερισχύει ξανά η ανθρωπιά, η μεταβολή γίνεται απότομα κι εντελώς αδικαίωτα... Κάποια φωνή καλεί απειλητικά τον πατέρα. Ένας άνθρωπος θέλει να τον σκοτώσει. Ο άνθρωπος, όμως, την τελευταία στιγμή μετανοεί, δε σκοτώνει. Ο πατέρας επιστρέφει, κι αμέσως αυτόματα σε όλα τα πρόσωπα αλλάζει «ο ρυθμός του κόσμου». Το *Σπιτικό μας* είναι ένα έργο εντελώς άπλαστο ακόμα, υπάρχει όμως αναντίρρητα θερμότητα, πίστη και ποιητική πνοή {...}» (Θρύλος 1949:50-51).

Οι κριτικές, πάντως, παρά τις όποιες ενστάσεις τους για το έργο, αναγνώρισαν την ποιητική ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα, σε μια περίοδο που η σύγχρονη ελληνική δραματουργία περνάει κρίση. Ο Λέων Κουκούλας θεωρεί: «{...} αν και είναι ένα έργο χωρίς σπονδυλική στήλη, θέλοντας με έναν τρόπο ορθόδοξα εξπρεσιονιστικό να δημιουργήσει ατμόσφαιρα και να υποβάλει καταστάσεις ο συγγραφέας δεν τα κατάφερε ν' αναπτύξει φυσιολογικά την κεντρική του ιδέα [...]. Μα όσο κι αν υστερεί ως οργανική σύνθεση, το *Σπιτικό μας* προβάλλει πάνω στη σκηνή ανθρώπους ζωντανούς, δημιουργεί καταστάσεις γνήσιας δραματικότητας {...} (Κουκούλας 1949:124). Η δράση του έργου τοποθετείται στη σύγχρονη εποχή. Το φτωχικό και παγωμένο σκηνικό του σπιτιού συμβολίζει την Ελλάδα, ενώ οι καρφωμένες σανίδες στο παράθυρο με την κρύα και σκοτεινή ατμόσφαιρα παραπέμπουν στα χρόνια της Κατοχής, αν και ο χρόνος είναι τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Μαζί με την πολυμελή πατριαρχική οικογένεια και τα δύο ανίψια μένει και η γιαγιά, η οποία δεν εμφανίζεται ποτέ επί σκηνής. Συχνά ακούγεται η φωνή της, επαναλαμβάνοντας τη φράση «Έρημος, Παναγιά μου. Έρημος», ζητώντας κάποια επικοινωνία. Η επιστροφή του γιου με το παραμορφωμένο πρόσωπο και το σακατεμένο σώμα, κουβαλώντας τα ψυχικά τραύματα και τους εφιάλτες από τον πόλεμο, θα οδηγήσει την οικογένεια σε εξελίξεις. Μια κόρη θα παντρευτεί, άλλη θα ξενιτευτεί και ο ανάπηρος γιος θα αποφασίσει τον εγκλεισμό του σε άσυλο. Η σωρεία αυτή των οικογενειακών συμφορών συμβολίζει και έναν κώδικα αποσιώπησης των πολιτικών και κοινωνικών καταστάσεων στα χρόνια του Εμφυλίου και τις διώξεις που υφίσταται η Αριστερά. Η μιζέρια και η ανέχεια της διαβίωσης πολλών προσώπων κάτω από την ίδια στέγη, η πίεση του σπιτονοικοκύρη θα διαλύσουν την οικογένεια, όμως το έργο θα κλείσει με μια σκηνή τρυφερότητας ανάμεσα στο αντρόγυνο και τη συναισθηματική μεταστροφή του μονήρη σπιτονοικοκύρη που εκλιπαρεί για συντροφιά. Ο συνδυασμός, λοιπόν, ρεαλισμού και συμβολισμού με την καταγγελία και τον αινικτικό λόγο δημιουργούν ένα σκοτεινό δυσερμήνευτο έργο, όπου χωρίς τη γνώση του αριστερού κώδικα δεν γίνονται ξεκάθαρες στο θεατή οι προθέσεις και οι προβληματισμοί του συγγραφέα (Καλαϊτζή 2001:302-305).

Ο Δαμιανός επιλέγει τον οικογενειακό χώρο για την έκφραση των κοινωνικών του προβληματισμών. Στις σκηνικές οδηγίες γίνεται εμφανής ο χώρος όπου διαδραματίζεται η δράση. Δύο ευρύχωρα δωμάτια, με το δεύτερο να βρίσκεται στο βάθος του σκηνικού χώρου, μερικά σκαλοπάτια ψηλότερα. Αν και ο ιστορικός χρόνος δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια, ο δραματικός χρόνος έχει περιορισμένη διάρκεια. Τα γεγονότα και οι συγκρούσεις της οικογένειας εκτυλίσσονται σε δύο ίσης εκτάσεως πράξεις μέσα σε ένα βράδυ στο οποίο τα πρόσωπα αγρυπνούν. Από έμμεσες αναφορές γίνεται κατανοητό στον αναγνώστη ότι βρισκόμαστε στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια: «Ο πόλεμος έχει τελειώσει εδώ και μερικά χρόνια. Λίγα υπολείμματα της καταστροφής έχουν μείνει ακόμα, όπως ετούτο εδώ που βλέπουμε τώρα το εσωτερικό του: τα δύο δωμάτια ενός απλόχωρου σπιτιού» (Δαμιανός Α., σ.79.)

Όσον αφορά τους δραματουργικούς τρόπους ο Δαμιανός χρησιμοποιεί μία ποιητική σκηνική γλώσσα σε συνδυασμό με μουσική, ατμοσφαιρικούς ήχους και διαβαθμίσεις του φωτός (σκοτάδι, χαμηλός φωτισμός). Η πεζή καθημερινότητα και το υποβαθμισμένο περιβάλλον της γειτονιάς εναλλάσσονται με ένα γλωσσικό μείγμα καθημερινής ομιλίας και λυρικού τόνου. Οι χαρακτήρες ακροβατούν ανάμεσα στη συγκίνηση και στην αμεσότητα, κινούμενοι κάτω από τον πολιτικό φόβο που χωρίς να παρουσιάζεται φανερά, αποτελεί δυνητικό εφιάλτη. Ο Δαμιανός αποφεύγει το μελοδραματικό ύφος στην προσπάθειά του να παρουσιάσει τις ανεπούλωτες πληγές από το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ οι περιγραφές της ανέχειας της οικογένειας, η ανεργία, αποτελούν άμεσες αναφορές στη πολιτική κατάσταση της εποχής που γράφεται το έργο (Κυριακός 2007:168).

Το έργο *Επιστροφή από το Μπούχενβαλτ* του Σωτήρη Πατατζή που θα ανεβάσει το καλοκαίρι του 1949 ο θίασος του Αδαμάντιου Λεμού παρουσιάζει τις συνέπειες του αντιφασιστικού πολέμου σε μια κοινωνία από την οποία απουσιάζουν όλα όσα αποτελούσαν τα ιδανικά του αγώνα και της δράσης της Αριστεράς. Η δράση του έργου τοποθετείται σε μία μικρή πανσιόν, όπου όλοι οι ένοικοι είναι άτομα μοναχικά, ηθικά διαβρωμένα και ψυχικά τραυματισμένα. Εκτός από τον άρρωστο ιδιοκτήτη και τη γυναίκα του που βρίσκει καταφύγιο σε ευκαιριακές σεξουαλικές δραστηριότητες, στο έργο παρουσιάζονται ένας μεσήλικας θρησκευόμενος συνταξιούχος που όλη μέρα ψέλνει τροπάρια για να εξιλεωθεί από τις ενοχές του και τις ηδονοβλεπτικές του τάσεις, ένας μέθυσος πατέρας, ο οποίος εκδίδει την δεκαεξάχρονη κόρη του στην πορνεία, ένας δάσκαλος με αγωνιστική δράση στα χρόνια της Κατοχής και ένας πρώην κρατούμενος στο στρατόπεδο του Μπούχενβαλτ, ο οποίος έχει χάσει τα αισθήματα του εξαιτίας της βίας που δοκίμασε στο στρατόπεδο και επιστρέφει με σκοπό να σκοτώσει το δάσκαλο, επειδή τον θεωρεί ένοχο για τη δολοφονία του αδελφού του στα χρόνια της Κατοχής. Μέσα από τη σύγκρουση δασκάλου - πρώην κρατούμενου ο συγγραφέας θέλει να αναλάβει την υπεράσπιση της Αριστεράς, δηλώνοντας ότι ο φόνος ενός προδότη σε έναν αγώνα

αποτελούσε πράξη κοινωνικής ευθύνης. Ο δάσκαλος θα σκοτωθεί από τον πατέρα της δεκαεξάχρονης, ο πρώην κρατούμενος θα αναλάβει τη φροντίδα της δεκαεξάχρονης πόρνης αφού θα την παντρευτεί και θα ζήσουν μαζί στο χωριό (Καλαϊτζή 2001:306-311). Ο Πατατζής με το έργο του, όπως αναφέρει και ο Πλωρίτης (*Ελευθεροτυπία*, 1949) κάνει μια έμμεση κριτική για όλες τις κοινωνικές συνέπειες που υφίσταται η χώρα μας μετά τον Εμφύλιο «εκφράζοντας την τραγική αγωνία του ανθρώπου, που ανεμοδέρνεται μέσα στο φρικιαστικό κενό του μεταπολέμου». Από τις κριτικές του έργου ο Π. Ρήγας, στην εφημερίδα *Μάχη* (5.6.1949), αναφέρεται στην ικανότητα του συγγραφέα «{...}να δημιουργήσει χαρακτήρες με συνέπεια, ζωντανούς ανθρώπους, έτσι, που παρακολουθούμε την πνευματική και ψυχολογική τους διαδρομή στις διάφορες καμπές της{...}». Ο Άλκης Θρύλος στην κριτική του για το έργο αναφέρει: «{...} Υπάρχει μέσα στον κ. Πατατζή ποίηση και πνευματικότητα. *Η Επιστροφή από το Μπούχεβαλτ*, είναι ένας λυγμός. Στις ψυχές των καλοπροαίρετων μετά τον πόλεμο κυριαρχεί η απόγνωση. Γιατί αγωνίσθηκαν, γιατί πολέμησαν οι άνθρωποι, γιατί υποφέρανε, γιατί μαρτύρησαν; Για να διαμορφωθεί ένας κόσμος εξουσιασμένος από την ανηθικότητα και την πώρωση; Εν τούτοις, μερικοί δεν κύλησαν μέσα στη γενική κατάπτωση, διατήρησαν τον ανθρωπισμό τους... Μια ακτίνα ελπίδας κι αισιοδοξίας φωτίζει στο τέλος το στεγνό δράμα του κ. Πατατζή {...}» (Θρύλος 1979:78-80).

Στην ίδια κατηγορία κοινωνικού δράματος ανήκουν οι *Θεατρίνοι* του Αλέκου Γαλανού, που ανέβηκε από το θίασο Λεμού σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν το καλοκαίρι του 1950. Το έργο αποτυπώνει, όπως αναφέρει ο Σκουλούδης, στην κριτική του, στον *Προοδευτικό Φιλελεύθερο* (14.6.1950) «{...}τον εμπρησμό των ποιητικών ονείρων και το σπαρακτικό δράμα της ζωής ενός μπουλουκιού, που μπλοκάρεται από το χιόνι, την πείνα, τον πικρό έρωτα και την εξαθλίωση, σ' ένα χωριουδάκι της Βόρειας Ελλάδας και που διαλύεται εκεί, αφού πρώτα σκορπίσει στον παγωμένο άνεμο τα ιδανικά του και αφού λυτρώσει με μία σφαίρα τον θιασάρχη του, τον άνθρωπο που αγάπησε, πόνεσε, ονειρεύτηκε και σχεδίασε πάνω από όλους{...}. Με το έργο του ο Γαλανός κάνει μια κοινωνική αλληγορία της μετεμφυλιακής πραγματικότητας, παρουσιάζοντας για δραματικούς του ήρωες ηθοποιούς, οι οποίοι δεν εκπροσωπούν κοινωνικό επάγγελμα γνώριμο και πολιτογραφημένο στη συνείδηση του κοινού, ώστε η δράση και τα ιδιότυπα ιδανικά τους να γίνονται αποδεκτά με την ίδια ευκολία που ο Ρωμηός θεατής κατανοεί και αφομοιώνει τη ζωή και τα ιδανικά ενός αγρότη, ενός βιοτέχνη, ενός μικροαστού εμπόρου τραπεζίτη ή το πολύ-πολύ, επιστήμονα. Κατάφερε ν' αναδείξει με αρκετή πλαστικότητα το προσωπικό δράμα και τις συγκρούσεις των κυρίων προσώπων του, μέσα από το γενικότερο δράμα της ομάδας και χωρίς να προκαλέσει καμία διάσπαση ούτε στο ένα ούτε στο άλλο [...]». Στις αρνητικές κριτικές για το έργο, ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, στην *Καθημερινή* (14.6.1950), σημειώνει: «{...}Στους *Θεατρίνους* του κ. Γαλανού βλέπουμε μερικούς αποτυχημένους, γιατί τους θέλει και μας τους δείχνει

αποτυχημένους ο συγγραφέας. Με τί πάλεψαν, πού τοποθέτησαν το αγαθό της ζωής τους, γιατί δεν το κατέκτησαν, γιατί τόσο γρήγορα οι περισσότεροι κατέθεσαν τα τελειωτικά τα όπλα, αυτά ο κ. Γαλανός δεν μας τα δείχνει, δεν μας αφήνει να δούμε πριν από το έργο, την προϊστορία των προσώπων του. Μας δίνονται δυστυχείς από την αρχή και μένουν δυστυχείς ως το τέλος {...}».

Συμπεραίνοντας, πριν παρουσιάσουμε ένα σύντομο οδοιπορικό θεατρικών συγγραφέων της Αριστεράς, τα έργα που εκπροσωπούν την παραπάνω περίοδο συνθέτουν τα εξής χαρακτηριστικά: Δεν γίνεται καμία ευθεία αναφορά στις έννοιες εξουσίας και κράτος, απεικονίζουν την ηθική και πνευματική παρακμή της Ελλάδας ως συνάρτηση των γενικότερων οικονομικών συνεπειών από την ήττα της Αριστεράς και του Εμφυλίου, δεν υπάρχει φανερή καταγγελία των αιτίων αυτής της πνευματικής και κοινωνικής παρακμής, υπάρχει πάντα ένας ήρωας - εκπρόσωπος της λαϊκής τάξης, που είναι έμμεσα φορέας της ιδεολογικής Αριστεράς. Τέλος ο Εμφύλιος κι ο αγώνας της Αριστεράς αποτελεί διάψευση και ματαιώση των οραμάτων για μια καλύτερη κοινωνία, σε αντίθεση με τη δραματουργία στα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης που αποτέλεσαν μορφή δημιουργικής έκφρασης και κοινωνικής ανάτασης (Καλαϊτζή 2001:302-315, Γραμματάς 2006:1-13).

## 5.2:«Γ.ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ:Κων/νου και Ελένης»

Την άνοιξη του 1943 ο Κάρολος Κουν παρουσιάζει το *Κων/νου κι Ελένης*, το πρώτο ελληνικό έργο με το οποίο έγινε γνωστός ο Γιώργος Σεβαστίκογλου ως συγγραφέας. Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στην οικία του Κώστα Τσορμπατζή, την ημέρα της ονομαστικής του εορτής και με αφορμή το αναμενόμενο προξενιό για την μία από τις δύο κόρες ο Σεβαστίκογλου διευρύνει τη δραματική αντιπαράθεση ανάμεσα σε δύο συστήματα αξιών. Με φόντο την εικόνα της οικογένειας, όπου δεσπόζουν οι μικροαστικές αντιλήψεις, κάνει μία κοινωνική κριτική για τους καταπιεστικούς μηχανισμούς της αστικής κοινωνίας που η άκριτη υιοθέτησή τους εγκλωβίζει τους ανθρώπους με ενοχές, προκειμένου να προσαρμοστούν στις εκάστοτε συμβάσεις της αστικής ηθικής και των υποκριτικών καθωσπρεπισμών. Απέναντι σε αυτούς τους μηχανισμούς υποκρισίας κι εγκλεισμού των ανθρώπων ο Σεβαστίκογλου καλλιεργεί το όραμα της γαλάζιας πολιτείας, μιας πολιτείας διαφορετικής που αποτελεί το σύμβολο της ελευθερίας και της αυθεντικότητας (Σπάθης 1992:10-11).

Η οικογένεια του Κώστα Τσορμπατζή περιλαμβάνει τον στοργικό και ανεκτικό πατέρα, τη νευρωτική και μεγαλομανή γυναίκα του, η οποία προσπαθεί να δείξει την καλύτερη δημόσια εικόνα του σπιτιού της, υποταγμένη στους κανόνες του «φαίνεσθαι», και όχι στο ποιοί πραγματικά είναι. Στο σπίτι μένουν οι δύο κόρες, η μεγαλύτερη η Ράνια, η οποία ετοιμάζεται να δεχτεί το προξενιό και η μικρότερη η Ελένη, το αγοροκόριτσο, ο μικρότερος γιος τους ο Ανδρέας, ο τρελο-



Γιώργης (ψυχοπαίδι - παραγιός), ο κ. Φαίδων, ο προγυμναστής των γαλλικών, και η mademoiselle, δασκάλα γαλλικών, που στο τέλος θα αποδειχθεί Ελληνίδα. Τα μειονεκτήματα της αστικής τάξης καθρεφτίζονται και στους υπόλοιπους δραματικούς χαρακτήρες του έργου: αφέλεια από τον ίδιο τον γαμπρό, κλεπτομανία του θείου Αθηνογένη, υποκριτική συμπεριφορά της προξενήτρας, αλαζονεία κι έπαρση της θείας του υποψήφιου γαμπρού. Οι καταπιεστικές συμβατικότητες που παγιδεύουν τους ήρωες παρουσιάζονται μέσα από δύο επίπεδα: Στο ένα, κυρίαρχος πόλος είναι η μητέρα που επιβάλλει στα υπόλοιπα μέλη την άκριτη υιοθέτηση και το συμβιβασμό με τα καθιερωμένα και στο άλλο επίπεδο τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας που αποδέχονται, χωρίς αντίρρηση, την καταπίεση των κανόνων της αστικής ηθικής, χάνοντας την ατομικότητα και την ελευθερία έκφρασης. {Ράνια: «Δεν θέλω να παντρευτώ. Θέλω να φύγω. Δεν θα πεθάνει η μαμά κι αν φύγω; Ποιος θα μου το πει να με λυτρώσει;» Φαίδων: «Όλοι υποφέρουν εδώ. Όμως αυτό θαρρείς τους ηδονίζει. Κανείς τους δεν έχει το κουράγιο να σηκωθεί και να φύγει. Έχουν κλειστεί σαν τα όστρακα στο καβούκι τους και κάπου κάπου ζητούν να ξεκουνήσουν κι έπειτα τρυπώνουν βιαστικά...»} (Σεβαστίκογλου 1992:43).

Από αυτόν τον ασφυκτικό κόσμο με μόνη διαφυγή το όνειρο της γαλάζιας πολιτείας, ο μόνος που λειτουργεί πέρα από τους κανόνες που περιορίζουν την ελευθερία του ανθρώπου είναι ο τρελο-Γιώργης. Η γαλάζια πολιτεία προβάλλεται σαν μια κοινωνία χωρίς συμβατικότητες και ενοχές, την οποία μόνο ένας τρελός θα μπορούσε να ακολουθήσει. Ο Σεβαστίκογλου, όμως, δίνει και έναν βαθύτερο συμβολισμό στο όραμα της γαλάζιας πολιτείας και μια ιδεολογική χροιά. Μέσα στα χρόνια της Κατοχής, το όραμά της μοιάζει να ταυτίζεται με την ημέρα απελευθέρωσης από τους Γερμανούς, αποτελώντας ταυτόχρονα το αίτημα για μια καλύτερη κοινωνία. Σε αυτό το όνειρο μόνο ο τρελο-Γιώργης, ο οποίος λειτουργεί και σαν μορφή αυτογνωσίας στο έργο, και η Ελένη, η μικρότερη κόρη της οικογένειας, θα πιστέψουν πραγματικά (Καλαιτζή 2001:76-79). Ο Σεβαστίκογλου στο *Κων/νου κι Ελένης* αντιμετωπίζει πρισματικά τους χαρακτήρες του, εμμένοντας, όχι μόνο στις συγκρούσεις τους και σε μία ηθογραφική αναπαράσταση τους, αλλά τους φανερώνει κι ως υπεύθυνους για την κατάσταση τους. Σύμφωνα με το Μ. Πλωρίτη: «{...}το *Κων/νου κι Ελένης* προσπαθούσε να ξεφύγει από την ηθογραφική παράδοση του τότε θεάτρου, σατιρίζοντας τη μικροαστική αγωγή, διαγωγή, το ήθος του μεσοπολέμου, αλλά μπόλιαζε τη σάτιρά του με κεντράδια συμβολικά και ποιητικά σύμβολα. Σίγουρα ανίχνευες εύκολα επιδράσεις από τον Τσέχωφ, τον Γκόγκολ και το Λόρκα, αλλά η ματιά και η ευαισθησία, η ειρωνεία και το «έλεος» του Σεβαστίκογλου ήταν *ατόφια ρωμέϊκα*, βγαλμένα από τα δικά του βιώματα από το δικό του μικρόκοσμο μέσα στο μικρόχαρο κλουβί της ελληνικής οικογένειας{...}» (Πλωρίτης 1991:11.).

### 5.2.1: «Αγγέλα»

Ανέβηκε για πρώτη φορά στο θέατρο Βαχτάνγκοφ στις 20 Δεκεμβρίου 1958 από τον Ρούμπεν Σιμόνοφ -μαθητή του Βαχτάνγκοφ και ύστερα από άλλα θέατρα στη Σοβιετική Ένωση, στην Τσεχοσλοβακία και στη Βουλγαρία. Στην Ελλάδα πρωτοπαρουσιάστηκε από το θέατρο Τέχνης, τη χειμερινή περίοδο 1964-1965, σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν (Σεβαστίκογλου 1992:115).

Σε συνέντευξη του για την Αγγέλα, ο Σιμόνοφ, αναφέρει: «{...}Είμαι ευτυχής που το θέατρο μας ανέβασε το έργο του Γ. Σεβαστίκογλου. Έχει όλα τα λαϊκά στοιχεία, την αγνότητα, την ειλικρίνεια, το ρεαλισμό, τους ζωντανούς χαρακτήρες την ευαισθησία, τη φαντασία, το πάθος και, πάνω απ' όλα, μιλάει στις καρδιές των ανθρώπων [...]»(Ζηροπούλου2016:165).

Ο συγγραφέας στήνει την πλοκή του έργου του γύρω από τη ζωή και τα όνειρα κάποιων υπηρετριών, που εργάζονται στα πλούσια διαμερίσματα μιας πολυώροφης αθηναϊκής πολυκατοικίας. Η δράση του αρχίζει με αφορμή την αυτοκτονία μιας δεκαεφτάχρονης κοπέλας. Ο θάνατός της γίνεται η αιτία να τεθούν πολλές αμφισβητήσεις για την ηθική της ακεραιότητα, που, όπως αποκαλύπτεται, είχε πέσει θύμα του Στράτου - αρχηγού μιας συμμορίας νταβατζήδων, που έβγαζε στην πορνεία ανυπεράσπιστα κορίτσια, τάζοντάς τους έρωτα και υποσχέσεις. Γάμο στη Γεωργία, στη Νέρα κινηματογραφική καριέρα, στη Φανή υποστήριξη του άντρα της, να μην τον διώξουν από την αστυνομία, προκαλώντας, αντίθετα, ο ίδιος την απόλυσή του. Αργότερα, τη θέση της Τασίας την παίρνει μία άλλη δεκαεφτάχρονη κοπέλα, η Αγγέλα, που ο έρωτάς της για τον Στράτο, τον αδελφό της σκοτωμένης, την κάνει επιρρεπή στους εκβιασμούς του, προσπαθώντας να την ρίξει στα δίχτυα του. Ο Λάμπρος, όταν μαθαίνει για το θάνατο της αδελφής του, ορκίζεται να βρει ποιος την αποπλάνησε, για να τον σκοτώσει, αλλά ο Στράτος στην προσπάθειά του να ξεφορτωθεί τον Λάμπρο, του τάζει δουλειά σε ένα καράβι που θα ταξιδέψει στη Βενεζουέλα και με αφορμή το μασκάρωμα των Εϊβαλάδων, βάζει να τον μαχαιρώσουν. Η ταράτσα κι ο κόσμος των υπηρετριών είναι ο δραματικός πυρήνας του έργου με πρόσωπα, γυναικείες υπάρξεις που ζουν έρημες και φοβισμένες σε ένα δικό τους περίγυρο, προσπαθώντας να επιβιώσουν σε έναν αφιλόξενο τόπο, εγκλωβισμένες από τις αδιέξοδες πορείες τους. Δουλεύουν εξαντλητικά σε σπίτια, όπου τις ταπεινώνουν και τις εκμεταλλεύονται, χωρίς την παραμικρή υποχρέωση από μέρους των αφεντικών να τις αποζημιώσουν, όταν τις απολύσουν. Η μόνη τους ελπίδα να παντρευτούν κάποιον άντρα, το ίδιο φτωχό με αυτές, που, όμως, αδυνατεί να προχωρήσει μαζί τους, γιατί οι οικονομικές δυσκολίες τους αναγκάζουν να αναζητήσουν σαν λύση τη μετανάστευση. Η περίπτωση να δουλέψουν σε κάποιο

εργοστάσιο είναι απίθανη, γιατί οι εργοδότες ερευνούν εξονυχιστικά τα φρονήματά τους. Έτσι, ο έρωτας μέσα σε αυτόν τον ασφυκτικό κλοιό είναι η μόνη διέξοδος για τις κοπέλες αυτές, κάνοντάς τις εύκολα υποχείρια στα χέρια του κάθε επιτήδειου. (Καλκάνη, *Απογευματινή* 9.11.1964).

Το μεγαλύτερο μέρος του έργου διαδραματίζεται στην ταράτσα, όπου συγκεντρώνονται οι υπηρέτριες για να μοιραστούν τα μυστικά τους. Η υπόθεση μεταφέρεται, όμως, και σε άλλους ανοιχτούς χώρους, όπως οι δρόμοι που σεργιανίζουν (εικόνες Γ, Δ, Ζ), τα παραλιακά ταβερνάκια, η ακρογιαλιά (εικόνα Δ). Ο δραματικός χώρος παγιδεύει το θεατή, γιατί και στην περίπτωση που η δράση μας μεταφέρει στους εσωτερικούς χώρους, υπάρχει φανερή σύνδεση με το εξωτερικό περιβάλλον. Το εξωτερικό περιβάλλον αποτελεί έναν κίνδυνο για όσους διαφεύγουν εκεί. Στην έκτη εικόνα η νοικιασμένη, κοινόχρηστη καμαρούλα που αποτελεί καταφύγιο των εραστών, έχει την αίσθηση του απαγορευμένου, αφού ελλοχεύει ο κίνδυνος, είτε να τους συλλάβουν, είτε να τους ζητήσουν διπλό ενοίκιο. Η αίσθηση της ελευθερίας που αφήνουν οι ανοιχτοί χώροι, ο δρόμος, η ταράτσα, τα παραλιακά ταβερνάκια, είναι στην ουσία πλαστή, παγιδεύει και εγκλωβίζει τα πρόσωπα, αφού η στιγμιαία ελευθερία περιορίζεται από την επιστροφή τους στους κλειστούς χώρους της εξουσίας, της πειθαρχίας και του φόβου που δημιουργούν τα σπίτια των αφεντικών, ενώ οι έρωτές τους αποδεικνύονται φενάκη εξαιτίας του σαθρού συστήματος των κοινωνικών θεσμών. Αν και το έργο *Αγγέλα* φαίνεται ως ένα «έργο των κλειστών προκαθορισμένων συμπεριφορών», αυτό αποτελεί και μία από τις αντιθέσεις του. Ως προς τις ηρωίδες, οι οποίες είναι υπηρέτριες και φέρονται ως τέτοιες, ο θεατρικός τους ρόλος δεν είναι κλειστός. Το κάθε πρόσωπο συμπληρώνεται μέσα από το άλλο, χρειάζεται το άλλο, για να φανεί η δική του φυσιογνωμία και ατομικότητα. Το τέλος αφήνει ένα ερωτηματικό στο θεατή, καθώς το έργο κλείνει με τον χορό των είβαλάδων και το τέλος είναι αβέβαιο, αν δηλαδή ο Λάμπρος τελικά τραυματίζεται ή σκοτώνεται (Πεφάνης 2005:61-64).

Πίσω από τον δραματικό μύθο, ο Σεβαστίκογλου κάνει μία οξεία καταγγελία του μετεμφυλιακού καθεστώτος που βρίσκεται η Ελλάδα τη δεκαετία του '50. Στα πρόσωπα των νεαρών υπηρετριών καθρεφτίζονται τα όνειρα, ο πόνος, οι αγωνίες, ο ξεριζωμός από την επαρχία και η εκμετάλλευση των λαϊκών τάξεων από τις υψηλές, αλλά και η διάβρωση του κοινωνικού ιστού, σε μια κοινωνία όπου δεσπόζει το παρακράτος, η διάβρωση των θεσμών και η αυθαιρεσία των δήθεν ισχυρών (Ζηροπούλου 2016:165-166).

Την εποχή που γράφεται η *Αγγέλα*, εποχή διαμόρφωσης της μεταπολεμικής Ελλάδας, ακόμα και οι μικροαστοί έχουν την ευκαιρία να διαθέτουν υπηρέτρια, αφού ο μόχθος είναι φτηνός και οι μικροαστοί μπορούν να γίνουν εκμεταλλευτές και καταπιεστές μέσα στο ίδιο τους το σπίτι και με τα μικρά τους εισοδήματα. Ο εμφύλιος δεν ήταν μακριά και οι διώξεις των αριστερών και όλων όσων υπήρχαν υπόνοιες ότι είχαν σχέση με αριστερή ιδεολογία είναι απόλυτα αυστηρές.

Μέσα από την πορεία της δοκιμασίας των ηρώων οξύνεται και ανανεώνεται το ηθικό δίλημμα, αν πρέπει να αντισταθούν ή να υποχωρήσουν σε ένα σύστημα διαφθοράς. Οι χαρακτήρες είναι αντιφατικοί, ο καθένας με τις δικές του αδυναμίες, τα δικά του πάθη, άλλοτε συμβιβασμένοι και άλλοτε ανένδοτοι, προβάλλοντας μέσα από τα περιστατικά μιας συγκεκριμένης συγκυρίας, έντονες δραματικές καταστάσεις και βασικά ανθρώπινα διλήμματα. Οι χαρακτήρες μέσα από τη δοκιμασία ωριμάζουν, συνειδητοποιούν τη βαθύτερη διάσταση της σύγκρουσης με τον κόσμο της διαφθοράς, αναγκάζοντας μέσα από τη στάση τους τα όργανα της εξουσίας να δείξουν το αληθινό τους πρόσωπο. Ο Σεβαστίκογλου δεν καταγράφει απλώς τα γεγονότα, αλλά διερευνά τις αιτίες, καταγγέλλει τους μηχανισμούς σήψης, βάζοντας τον κάθε χαρακτήρα να επαναπροσδιοριστεί και να τοποθετηθεί απέναντι στα γεγονότα (Σπάθης 1992: 15-18).

Στην Αγγέλα ο Σεβαστίκογλου χρησιμοποιεί μια αμιγώς ρεαλιστική γραφή, η ιδέα, όμως, της ποίησης υποβόσκει σαν ένα είδος μουσικής υπόκρουσης στο έργο. Αυτό διαιρείται σε έναν πρόλογο κι επτά εικόνες. Καθένα από τα τμήματα αυτά διαθέτει σύμφωνα με τον Πεφάνη «{...}την αυτοδυναμία της εικόνας, αλλά συνάμα και τη δυναμικότητα της κινηματογραφικής sequence...{..}». Η σχέση, όμως, της Αγγέλας με τον κινηματογράφο διαπιστώνεται μέσα από την ιδεολογική της σχέση με το κίνημα του Ιταλικού νεορεαλισμού, το οποίο χαρακτηριζόταν από κοινωνικό προσανατολισμό, περιγράφοντας πολλές πτυχές από την καθημερινότητα της φτωχολογιάς, χρησιμοποιώντας το φυσικό περιβάλλον ως φόντο (Ζηροπούλου 2016:167).

Έντονοι στο έργο είναι και οι διάφοροι συμβολισμοί του: Η ταράτσα από τη μια μεριά είναι ο χώρος που εκτυλίσσεται ένα μεγάλο μέρος της δράσης, αλλά αποτελεί και έναν ανοιχτό χώρο από όπου φαίνεται ο ουρανός και ο μισοκρυμμένος διπλανός κινηματογράφος. Λειτουργεί παράλληλα και σαν χώρος αποδέσμευσης και ελευθερίας από το σκληρό περιβάλλον της καταπιεστικής εργασίας και γίνεται τόπος ονείρων, λήψης αποφάσεων, αλλά και συνάμα ο τραγικός χώρος της διάψευσης των ελπίδων και της αποκάλυψης των κυκλωμάτων και δολοπλοκιών.

Η θάλασσα αποτελεί τον χώρο της φυγής προς το άγνωστο, την ενδεχόμενη λύτρωση, αλλά και, παράλληλα, το φόβο της διάψευσης των ονείρων. Ο Λάμπρος έρχεται από αυτήν και θέλει να φύγει προς αυτήν, η ξενιτιά αποτελεί λύση, αλλά και ταυτόχρονα κίνδυνο. Για την Αγγέλα η θάλασσα αποτελεί τη σωτηρία του αγαπημένου της, και ταυτόχρονα, το χωρισμό της. Η Νέρα, όταν τα όνειρά της διαψεύδονται, βρίσκει πάλι καταφύγιο στη θάλασσα. Άλλοι συμβολισμοί στο έργο αποτελούν το κρεβάτι της νεκρής Τασίας, που αντικαθίσταται από την Αγγέλα, μια αντικατάσταση αδιάφορη για τον πλούσιο κόσμο των μεγαλοαστών, οι οποίοι δεν ενδιαφέρονται για τη μοίρα των υπηρετριών. Ο ύπνος του Λάμπρου στη νεκρική κάσα αποτελεί σημείο της κοινωνικής και οικονομικής ανέχειας, καθώς και ένα δηλωτικό σημάδι του επερχόμενου θανάτου του. Ο χορός των μεταμφιεσμένων μέσα από το εθιμικό των Εϊβαλάδων εξυπηρετεί το τέλος του έργου. Ο δολοφόνος πρέπει να είναι

καλυμμένος με μάσκα και μη ορατός για την εκτέλεση της φρίκης και του κακού που πρόκειται να ξεσπάσει (Πεφάνης 2005:75-78).

#### ΚΡΙΤΙΚΕΣ

Ο Λέων Κουκούλας στην *Αθηναϊκή* (7.11.1964):«[...] Πουθενά στο έργο δεν γίνεται κήρυγμα κατηχητικό.... Ο συγγραφέας όσα προβάλλει από σκηνής έχουν όλα την αλήθεια και τη ζωντανία της πραγματικής ζωής. Τα πρόσωπά του είναι υπάρξεις αληθινές με σάρκα και οστά...{...}».

Ο Στάθης Δρομάζος στην *Αυγή* (18.11.1964):  
«{...} Η Αγγέλα είναι ένα έργο νεοελληνικής κοινωνικής δραματουργίας. Ένας κόσμος που απωθείται να ζήσει στο περιθώριο. Ο Γ. Σεβαστίκογλου δεν γύρισε στην πατρίδα με άδεια χέρια. Μας έφερε τη ζωή των ανθρώπων του λαού μας στα «ξένα χέρια». Η Αγγέλα είναι από τα έργα που συντέλεσε να περάσει η αλητογραφία στην κοινωνική δραματουργία{...}».

Στις ενδιαμέσες κριτικές, ο Άγγελος Τερζάκης στην εφημερίδα το *Βήμα* (10 Νοεμβρίου 1964), αναφέρει: «{...}Η Αγγέλα έχει τα συστατικά από ένα αστυνομικό δελτίο ειδήσεων, για αυτό και κάνει την εντύπωση της αλήθειας, κατά τον τρόπο που είναι αληθινό ένα περιστατικό δελτίου ειδήσεων, μία εντύπωση που επιτείνει ο φωτογραφικός ρεαλισμός του έργου κι ο γεμάτος ηθογραφική πιστότητα διάλογος. Η Αγγέλα παίρνει από την υφή της τον τόνο του διδακτισμού. Τα προτερήματά της: ο ζωντανότατος διάλογος, η θεατρικότητα των καταστάσεων, η παρατηρητικότητα του κοινωνικού δραματογράφου, είναι πως όλο το έργο έχει αποδεικτικό χαρακτήρα [...]».

Στην εφημερίδα *Ελευθερία* στις 13-11-1964, ο Μάριος Πλωρίτης, γράφει: «{...}Η Αγγέλα δεν είναι το δράμα των υπηρετριών. Είναι ένα δράμα ανθρώπων, δράμα γυναικών ειδικότερα, των απόκληρων, ξεριζωμένων γυναικών που μοχθούν σε έναν κόσμο άσπλαχνο, που μέσα τους σπαρταράει ακόμα ο σπόρος της χωριάτικης φύτρας τους, η καρδιά τους φτεροκοπάει για στοργή κι αγάπη κι ονειρεύονται μια φυγή και μία λύτρωση και τα όνειρα τους τα «εκμεταλλεύονται» οι «έξυπνοι» και οι καταφερτζήδες είτε έμποροι του μόχθου είτε της σάρκας. Η Αγγέλα είναι το δράμα των άοπλων και ανυπεράσπιστων, που προσφέρονται εύκολη λεία στις ορέξεις των επιτήδειων και των πονηρών. Η αντικειμενικότητα του συγγραφέα του επιτρέπει να επιτάξει μία ποικιλία μορφών που είναι άνθρωποι, και όχι αντικείμενα «εργοστασίου». [...] Η λιτότητα, η ελλειπτικότητα του διαλόγου της Αγγέλας έχει το χάρισμα να είναι και γνήσια ρωμεική και γνήσια θεατρική{...}».

Στις αρνητικές κριτικές του έργου, ο Μπάμπης Κλάρας στην εφημερίδα *Βραδυνή* (9-11-1964) αναφέρει: «{...}Οι καημένες οι υπηρετρίες! Να σκοτώνονται στη δουλειά, να τους κόβουν το μισθό οι κυρίες τους να φοβούνται, μήπως χάσουν τη θέση τους κι από πάνω να δίνει και να παίρνει ο νταβατζής, ώσπου να τις μαντρώσει σε κάποιο σπίτι κάποιας «καλής κυρίας». Δικαιολογημένος βέβαια, μιας και έλειπε

τόσα χρόνια από τον τόπο ο συγγραφέας, να μην ξέρει πόσο έχουν αλλάξει τα πράγματα {...} Πολύς ο μελοδραματισμός και τραβηγμένη η λύση, με την εμβόλιμη σαν ξένο σώμα, αποκριά {...}».

Ο Άλκης Θρύλος αναφέρει: «{...}ό,τι παρουσιάζεται είναι ένα δράμα καλοχτισμένο και γεροδεμένο, αλλά δεν φαίνονται πουθενά οι σύγχρονοι τρόποι δραματοποίησης και έκφρασης, αφού η θεματολογία δεν ανταποκρίνεται στη σημερινή πραγματικότητα και νοοτροπία [...] Η Αγγέλα, παρόλη τη στερεότητα της οικοδομής της, δεν προκαλεί, δεν κεντρίζει το ενδιαφέρον. Ό,τι αποκομίζεται από την παράσταση είναι η ενίσχυση της επιθυμίας ότι για να συζητήσουν ειρηνικά οι λαοί, είναι ανάγκη να γνωρίσουν ό ένας τον άλλον {...}» (Θρύλος, 1981:159-161).

### 5.3: «Ν. ΠΕΡΓΙΑΛΗ - Το Κορίτσι με το κορδελάκι»

Στο *Κορίτσι με το κορδελάκι* του Νότη Περγιάλη έχουμε τις επιπτώσεις του Εμφυλίου, μέσα από την τραγωδία ενός άρρωστου κοριτσιού, το πρόβλημα στέγασης των χιλιάδων κυνηγημένων από την επαρχία που έφτασαν στην Αθήνα και έχτισαν πρόχειρες παράγκες και δούλευαν στους σκουπιδότοπους και τις προσπάθειες των κυριών της περιοχής να διώξουν τους παρείσακτους.

Ο Βάνιας (ο τραγουδιστής) και το κορίτσι που ονειρεύεται ένα γαλάζιο κορδελάκι προσπαθούν να στεριώσουνε κλεφτά ένα σπιτάκι με τσίγκους και λαμαρίνες. Αγαπιούνται και θέλουνε να παντρευτούνε. Αν δεν προλάβουν ως τα χαράματα να βάλουν τη σκεπή, θα γκρεμιστεί με αξίνες και λοστούς, όπως ορίζεται από το νόμο. Ο αρραβωνιαστικός της παίρνει δώρα από τα σκουπίδια, δουλεύοντας στους σκουπιδότοπους, η νύφη τυγχάνει να είναι θυγατέρα ενός πλούσιου άρχοντα, όμως τον απαρνιέται, για να μείνει πιστή στο Βάνια της. Το κορίτσι, στο τέλος, πεθαίνει (Περγιάλης χ.χ:2).

Ο δραματικός τόπος του έργου μετατοπίζεται στην περιφέρεια του αστικού χώρου της πρωτεύουσας. Όπως φαίνεται από τις σκηνικές οδηγίες του, ορίζεται στην άκρη της πόλης, εκεί που αρχίζουν τα χωράφια. Το σκηνικό μέρος της δεύτερης πράξης τοποθετείται στην τσίγκινη καλύβα του ζευγαριού. Στο *Κορίτσι με το Κορδελάκι* ο Περγιάλης χρησιμοποιεί σαν δραματικό καμβά τα ερείπια του τελευταίου Παγκοσμίου Πολέμου και απεικονίζει τα θέματα της ανεργίας και της έλλειψης στέγης. Το ανθρώπινο υλικό του είναι ένα σύνολο τραγικών υπάρξεων που έχουν υποστεί όλη την πίκρα της ανέχειας, της δυστυχίας και του «κοινωνικού βυθού». Προσπαθούν να σταθούν βιοποριστικά, ψάχνοντας τα σκουπίδια, βιώνουν την πείνα, την αρρώστια και την κοινωνική εξαθλίωση, με αποτέλεσμα να πεθαίνουν σαν «δαρμένα σκυλιά». Μέσα σε αυτόν τον βούρκο δεν θα χάσουν την ανθρωπιά τους, αλλά θα είναι αλληλέγγυοι και θα υπερασπίζονται με ανθρωπιά ο ένας τον άλλον (Καμπάνης, *Δημοκρατική Αλλαγή* 1964).

Ανάμεσα στις κριτικές του έργου ο Μ. Καραγάτσης κάνει λόγο:«{...}για τις θεατρικές ικανότητες του Περγιάλη, τη λογοτεχνικότητα στο χειρισμό της γλώσσας,

ενώ τα μειονεκτήματα, όπως ο μελοδραματισμός και ο διδακτισμός του, δεν αφαιρούν το αίσθημα και την ανθρωπιά του έργου, καθώς και την άρτια θεατρική τεχνική του{...}» (Καραγάτσης 1999: 337-339).

Ο Λ. Κουκούλας, στην *Αθηναϊκή* (2/2/1956) αναφέρεται «{...}στη λυρική συγκίνηση που απορρέει από το έργο, αλλά και στην προσπάθεια να συγκεράσει, όπως στην αρχαία τραγωδία, το λόγο, τη μουσική και την όρχηση, παίρνοντας ένα θέμα από τη σύγχρονη πραγματικότητα {...} Αυτό που λείπει από το *Κορίτσι με το Κορδελάκι* είναι η στερεή αρχιτεκτονική δομή με το λυρισμό να μεταβάλλεται στην δεύτερη πράξη σε αντίστοιχη μελοδραματικότητα. Λόγος γίνεται και για τις αναφομοιώτες επιδράσεις του έργου από ην αρχαία τραγωδία, τον Λόρκα και τον Ίψεν. Στα μειονεκτήματα συγκαταλέγονται η αδυναμία του συγγραφέα να δραματοποιήσει την αρχική του σύλληψη και να καλύψει με κάθε τρόπο το ψυχολογικό υπόστρωμα του έργου, καθώς οι ήρωες, παρόλη την αθλιότητά τους, δεν έχασαν την αισιοδοξία τους, μια αισιοδοξία που έχει την πηγή της στη φαντασιοπληξία, στη ψυχική αδράνεια και στην ηδονή της δυστυχίας, χωρίς μία αγωνιστική διάθεση για τη δημιουργία ενός καλύτερου κόσμου{...}».

Ο Στ. Σπηλιωτόπουλος στην εφημερίδα *Ακρόπολις* (2/2/1956) κάνει λόγο: «{...}Το *Κορίτσι με το κορδελάκι* προσφέρει στο κοινό ρομαντικό ειδύλλιο, ηθογραφία, μελό, ποιητικό δράμα, στοιχεία της κομμέντια ντελ'άρτε. Το κοινό, όμως, δεν θα αισθανθεί την ενιαία και ομοιογενή χαρά, την ομαδική ψυχική αγαλλίαση που πηγάζει από τη μετουσιωμένη σε δράμα ποιητική έμπνευση{...}».

Ο Φάνης Καμπάνης, στην κριτική του στην *Δημοκρατική Αλλαγή* (29-8-1964), αναφέρει: «{...}Ο Νότης Περγιάλης δονήθηκε από το δράμα των ηρώων του, δεν κατόρθωσε, όμως, να σταθεί αντικειμενικά απέναντί τους, τους ωραιοποίησε, φορτώνοντάς τους ευγένεια, καλοσύνη, χωρίς να τους ολοκληρώσει. {...} Στην κριτική του γίνεται λόγος για τη διατήρηση του ποιητικού κλίματος της σκηνοθεσίας, καθώς και για το λυρισμό και τη συγκίνηση που αγγίζει την καρδιά του θεατή. Οι ερμηνείες ήταν στο σύνολο τους άρτιες και ολοκληρωμένες {...}».

### 5.3.1:«*Η Αντιγόνη της Κατοχής*»

Ανέβηκε από το Θίασο Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη το καλοκαίρι του 1960 σε σκηνοθεσία Π. Κατσέλη. Με την *Αντιγόνη της Κατοχής* ο θίασος του Μάνου Κατράκη επιστρέφει στην ελληνική θεματολογία. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, πρόκειται για ένα αντιστασιακό δράμα που χρησιμοποιεί τον σοφόκλειο μύθο της Αντιγόνης, για να δημιουργήσει μια οικογενειακή τραγωδία σ' ένα ορεινό χωριό, κατά τη διάρκεια της κατοχής, που γίνεται γρήγορα ομαδικό και εθνικό. Το έργο εστιάζει στην κατοχή με επιδράσεις και παραλλαγές από την ομώνυμη τραγωδία, το μύθο της Αντιγόνης και την σύγκρουση Ετεοκλή και Πολυνείκη (Μαρτσάκης 2004:104-108).

Ο Α. Θρύλος αναφέρει: «{...}Ο Περγιάλης προσπαθεί να φτιάξει μία σύγχρονη τραγωδία, εμφανίζοντας ένα Γερμανό αξιωματικό, πνευματώδη, γαλουχημένο με το πνεύμα των κλασικών σπουδών, ελληνομαθή και θύμα του ναζισμού. Συμπάσχει στον πόνο των κατακτημένων Ελλήνων, στοχεύοντας στην εθνική ομοψυχία και διακρατική αλληλεγγύη των λαών. Η επιμονή του, όμως, στη σκιαγράφιση του Γερμανού τον κάνει "απαράδεκτο", γιατί είναι απίθανο να υπάρχει, και καταλήγει να γίνεται το μόνο συμπαθητικό πρόσωπο της τραγωδίας {...} Στην άθελη πρόθεσή του συγκαταλέγεται μία ακόμα αδυναμία της περιγραφής των χαρακτήρων του, όπως, οι Έλληνες πλάι στην έξοχη μορφή του Γερμανού, να φαίνονται λειψοί, τιποτένιοι. Η κατάταξή τους στην Αντίσταση γίνεται, όχι από συναίσθημα χρέους κι εσωτερικής ανάγκης, αλλά από προσωπικά κίνητρα και ερωτικές αντιζηλίες. Επίσης, στην αδυναμία των χαρακτήρων φαίνεται και η επιλογή της κοπέλας την ημέρα των αρραβώνων της να πηγαίνει στα χωράφια με κάποιον που αποστρέφεται {...} Ανάμεσα στα άλλα μειονεκτήματα επισημαίνονται τα φλύαρα και φορτικά σχόλια παραλληλισμών με τους Αρχαίους από το στόμα του Γερμανού αξιωματικού και η αδόκιμη προσπάθειά του να αναστήσει τον αρχαίο Χορό.{...}»(Θρύλος 1980:276-279).

Ο Β. Μανιάτης (*Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ 11,1960) κάνει λόγο για «ατόπημα», όχι μόνο της αντιμετώπισης των ιστορικών γεγονότων, αλλά και των δραματικών. Αναφέρεται στον ελλιπή τρόπο που παρουσιάζει ο δραματικός συγγραφέας την αντίσταση ενάντια στον κατακτητή, καθώς και την προσπάθειά του να κάνει ένα έργο αντιστασιακό, παραποιώντας την ιστορία. Αν το έργο το είχε γράψει κάποιος κλασικόπληκτος Γερμανός και το παρουσίαζε στη σκηνή κάποιου ελληνικού θεάτρου, όλοι θα παραξενεύονταν με τον θιασάρχη, ενώ για τον συγγραφέα θα αδιαφορούσαμε, γιατί δεν γνωρίζει τα ελληνικά πράγματα, αν και θα κοροϊδεύαμε όλες εκείνες τις ρητορείες περί δράματος συνείδησης του Γερμανού αξιωματικού «που είναι κυριολεκτικά για τα πανηγύρια». Αυτό που προκαλεί εντύπωση στον κριτικό είναι ότι το «ατόπημα» αυτό το έκανε ένας Έλληνας συγγραφέας με αναμφισβήτητα καλές προθέσεις, που έχει δείξει σεβασμό και αγάπη για τους λαϊκούς αγώνες και γνήσιο ενδιαφέρον για την τύχη της πατρίδας του και του κόσμου. Η παράσταση κατέβηκε πολύ πιο γρήγορα απ' ότι αναμενόταν και αυτό οφείλεται προφανώς στο ότι έθιγε το δημόσιο αίσθημα, αλλά πρέπει να συνέβαλε και το γεγονός ότι διαφοροποιούνταν από αυτό που είχε συνηθίσει το κοινό να παρακολουθεί στο Κηποθέατρο του Μάνου Κατράκη (Μανιάτης 1960:331-332).

### 5.3.2:«*Το Χρυσό Χάπι*»

Το πρωτοεμφανιζόμενο αυτό έργο ανεβαίνει την άνοιξη του 1958, σε σκηνοθεσία Γιώργου Θεοδοσιάδη, από το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη. Το *Χρυσό Χάπι* παρόλο που δεν σχετίζεται άμεσα με τη νεοελληνική πραγματικότητα είναι μια κραυγή του συγγραφέα για τον φρικιαστικό κίνδυνο ενός



πυρηνικού πολέμου που μέσα από τους διαλογικούς διαξιφισμούς των κύριων προσώπων του έργου που βρίσκονται σε μια σύγχρονη φανταστική αυτοκρατορία, εκφράζει την αντιπολεμική του πίστη (Παράσχος, *Καθημερινή* 28/4/58).

Με βάση ότι το έργο αυτό ανεβαίνει στο αποκορύφωμα της προεκλογικής περιόδου, μεγάλο μέρος του Τύπου θεωρεί ότι προπαγανδίζει τις απόψεις της ΕΔΑ και του φιλειρηνικού κινήματος, οι οποίες μιλούν για ύφεση των εξοπλισμών και κλείσιμο των αμερικανικών βάσεων (Μαρτσάκης 2004:101). Στο πυρηνικό καταφύγιο κάποιας φανταστικής αυτοκρατορίας του Υπουργού Μείσον και της γυναίκας του ξεσπάει θρήνος και οδυρμοί αγωνίας για την επιβίωση του απλού λαού, ύστερα από έκρηξη κάποιας υδρογονικής βόμβας. Το καταφύγιο μολύνεται από τη ραδιενέργεια των πυραυλόπληκτων που μεταφέρουν οι μολυσμένοι ραδιοενεργοπαθείς (αντιπροσωπευτικοί τύποι μιας ευρύτερα ταξικής, διαρθρωμένης κοινωνίας). Κάποια στιγμή ένα τηλεφώνημα θα φανερώσει μία σπουδαία επιστημονική ανακάλυψη, «ένα χρυσό χάπι», το οποίο θα εξουδετερώσει τις συνέπειες της ραδιενέργειας. Ποιός θα φέρει, όμως, αυτό το φάρμακο, όταν τα θύματα είναι τόσο πολλά κι αποτελούν ένα ετερόκλητο σύνολο; Αυτό είναι το σπουδαίο ερώτημα που υποβάλλει ο δραματουργός, συνθέτοντας ένα προοδευτικό έργο, με σκοπό να στηλιτεύσει και να διεκτραγωδήσει τις συνέπειες από έναν ενδεχόμενο, πυρηνικό πόλεμο (Σπηλιωτόπουλος, *Ακρόπολις* 1958).

Ανάμεσα στις μετριοπαθείς κριτικές του έργου, ο Λ. Κουκούλας, αναφέρει στην *Αθηναϊκή* (7.4.1958) για την πρόθεση του συγγραφέα: «{...}θα ήθελε να είναι μία γοερή κραυγή» που σκούζει «πυρκαγιά», «βοήθεια χανόμεστε» και σαν τέτοιο απευθύνεται στην πανανθρώπινη καρδιά {...} Θα συγκινούσε, ωστόσο, αν το δράμα υπέκειτο σε γνώριμο περιβάλλον κι αν οι ήρωες ήταν δικοί μας και η αλήθεια της αγωνίας και του άγχους τους έπαιρνε τέτοιες διαστάσεις ώστε να γκρεμίζει τοπικούς φραγμούς και να αγγίζει το οικουμενικό και το πανανθρώπινο {...}».

Η Ειρ. Καλκάνη στην *Απογευματινή* (9.4.1958) αναφέρει: «{...}ο Περγιάλης βρήκε κραυγές εύκολες κι έναν μελοδραματισμό που σοκάρει.{...} Κανείς ωστόσο από τους ήρωες δεν έχει την αξιοπρέπεια να σταθεί στην τραγωδία του Ήλιου {...} Η τραγωδία καταντάει ένα δράμα συνειδήσεων, όπου μπροστά στο θάνατο ο καθένας αποκαλύπτει το μέταλλο από το οποίο είναι φτιαγμένος και βάζει σε δοκιμασία τη στερεότητα δεσμών κι ανθρώπων. Για την εικόνα του Ντεμ θεωρεί ότι ο Περγιάλης παρουσιάζει μία μελοδραματική σκοπιά του ήρωα (τραυματίας πολέμου, κουτσός κι εργάτης), η οποία δεν τον καθιστά ποιητή, αντίθετα τον μικραίνει. Εξεζητημένη θεωρεί την υποκριτική του Κατράκη στο ρόλο του Ντεμ, πολύ καλή η υποκριτική του Θ. Μορίδη ως εμπόρου πολέμου, εξαιρετική η κ. Χατζηαργύρη στο ρόλο της γυναίκας του και ο κ. Μουσουρής στο ρόλο του Όντεν, του πετυχημένου επιστήμονα {...}».

Ο Β. Μανιάτης σε εκτενές απόσπασμα (*Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 67-68. 1960) αναφέρει: «{...}Τα κυριότερα πρόσωπα του έργου, ο υπουργός Μείσον, η γυναίκα του, η νύφη του, ο εργάτης Ντεμ, οι γκάγκστερ, ο παπάς, ο γιατρός, το ζευγάρι των νέγων, δεν στερούνται την ανθρώπινη υπόστασή τους. Ο Μείσον, ο απόλυτος

εκφραστής της μεγαλοαστικής τάξης, κουβαλάει έναν σημαντικό δυϊσμό. Από τη μία μεριά κυριαρχείται από τρυφερότητα και ανθρωπιά στην παρουσίαση της απόφασής του να ξεκινήσει ο πόλεμος και από την άλλη διακατέχεται από αλαζονεία και υπαρξιακή αγωνία να πάρει τη δύσκολη απόφαση για να σώσει τον κόσμο της αστικής τάξης που και ο ίδιος εκπροσωπεί μέσα από τις επιχειρήσεις του {...} Χάρη στο μεστό λόγο του κυρίου Περγιάλη και στη σκηνή της εξιστόρησης παρουσιάζεται μπροστά μας ολόκληρο το κοινοβούλιο της υποθετικής μεγάλης δύναμης, με το θόρυβο των αλληλοσυγκρουόμενων συμφερόντων και ψυχικών διαθέσεων. Το τραγικότερο είναι ότι ο Μείσον ξαναζει και εξαγγέλλει ο ίδιος, όχι την τραγωδία άλλων, αλλά τη δική του που την έκανε τραγωδία όλου του κόσμου {...} Το ίδιο αληθινοί παραμένουν και οι άλλοι αντιπροσωπευτικοί τύποι, όπως, ο Πάστωρ Ουίλμς που δεν διστάζει να πετάξει από πάνω του τον μετάλλινο σταυρό, όταν τον πληροφορούν πως είναι μολυσμένος από ραδιενέργεια, ο εργάτης Ντιμ, ο οποίος εκπροσωπεί ένα άτομο που ήταν μαζί και εργάτης και διανοούμενος {...}» (Μανιάτης 1960: 236-237).

Από τις αρνητικές κριτικές, ο Άλκης Θρύλος αναφέρει: «{...} Το *Χρυσό Χάπι*, ενώ παρουσιάζεται σαν μια διαμαρτυρία εναντίον του πολέμου, ουσιαστικά δεν είναι παρά μια κατηγορία μονομερής, φατριαστική, και έτσι, εντελώς έξω από το νόημα της Τέχνης και τη λειτουργία του Πνεύματος, που οφείλει να εποπτεύει αμερόληπτα {...}. Όσον αφορά στο τέλος, η συμβατική του λύση δεν έχει ούτε καν το προσόν να είναι πρωτότυπη [...]» (Θρύλος 1979:345-347).

Ο Καραγάτσης στη *Βραδινή* (8/4/58): «{...} βρίσκει την ευκαιρία να εκφράσει τον αντικομμουνισμό του, αλλά και την απέχθειά του στη γενικευμένη βλακεία, ευχόμενος να πέσει μια τεράστια ατομική βόμβα και να εξολοθρεύσει τη βλακεία που βασιλεύει πάνω στον πλανήτη μας, θεωρώντας ότι ο κ. Περγιάλης συνέγραψε ένα έργο προπαγανδιστικής πολιτικής, επικαιρότητα που και από στενής προπαγανδιστικής απόψεως είναι άτεχνος και παιδαριώδης, η οποία, μόνο κακό μπορεί να κάνει στην αντικομμουνιστική προσπάθεια του δημοκρατικού δυτικού κόσμο [...]».

Ο ίδιος ο Περγιάλης αντεπιτίθεται με την παρακάτω επιστολή του στην σαρκαστική, ειρωνική κριτική του Καραγάτση, στη *Βραδινή* (8-4-1958): «{...} την ώρα που εσύ γκρεμίζεις στον ατομικό όλεθρο όλες τις «βλακείες» αυτού του ταπεινού κόσμου (τον έρωτα, την πολιτική, το πνεύμα, την επιστήμη), σε φαντάζομαι να βγαίνεις από το γραφείο σου ευθυτενής κι ωραίος, να περπατάς σε αυτή την «ηλίθια» γη, να αγναντεύεις αυτόν τον «ηλίθιο» ήλιο και με το κόκκινό σου φτερό να διαγράφεις ακόμα και τους ηλίθιους αναγνώστες που σε θαυμάζουνε {...} Γιατί, λοιπόν, έρχεσαι και καταποντίζεις στα τάρταρα τα πάντα; {...} Το *Χρυσό Χάπι* αν δεν έχει τίποτα άλλο, έχει μία θαυμαστή ιδιότητα. Δεν ξεγυμνώνει μόνο τους ανθρώπους πάνω στη σκηνή, κουρελιάζει και τους γεμάτους συναισθήματα ενοχής ντόπιους ξενόγλωσσους θαυμαστές, κάθε ξένου. Λοιπόν, κύριε Καραγάτση; (ποιος θα βρεθεί να μας δικάσει;). *Ευχαριστώ*.

### 5.3.3:«Η Γειτονιά Του Τσέχωφ.»

Το έργο η *Γειτονιά του Τσέχωφ* παρουσιάζεται στο Εθνικό (Νέα Σκηνή), την περίοδο 1976-1977, σε σκηνοθεσία Ντίνου Δημόπουλου. Μια σειρά στιγμές του δρόμου συναπαρτίζουν το θεατρικό έργο του Νότη Περγιάλη, ο οποίος αντλεί το υλικό του από τα μικρά διηγήματα του Τσέχωφ, παρουσιάζοντας στη σκηνή τον ίδιο το συγγραφέα με ιδιαίτερο σεβασμό να διαλογίζεται για τη συγγραφή τους με ένα «κορακοζώητο» κοράκι που έζησε ανέμελα τρακόσια εβδομηνταέξι χρόνια και το οποίο, με το δίκιο του, μπορεί να περιφρονεί την ύπαρξη του ανθρώπου. Στο σύνολο αυτών των διηγημάτων με τους αντιπροσωπευτικούς ήρωες ο Περγιάλης αποδίδει τα καθημερινά δράματα των ανθρώπων, σε συνδυασμό με τους νεανικούς έρωτες, τις αστείες πλευρές που χαρακτηρίζουν την ανθρώπινη ύπαρξη, αλλά και την αντίθετη οπτική της αποξένωσης, της μοναξιάς και της εκμετάλλευσης που συναντά ο καθημερινός άνθρωπος στον αγώνα για την επιβίωσή του. Συνθέτει ένα θεατρικό δίπτυχο, όπου στο πρώτο μέρος παρουσιάζει τη λαχτάρα του παιδιού να φύγει μακριά από ό,τι τον καταδυναστεύει και στο δεύτερο μέρος, μέσα από «τη θεατροποίηση των προσώπων και των επεισοδίων της τσεχωφικής εποχής» προβάλλει και τη διαφοροποίηση των χαρακτήρων μέσα στις μεταλλασσόμενες καταστάσεις. Αξιοσημείωτη είναι η κραυγή διαμαρτυρίας του ανθρώπου στην εξουσία, η οποία εκπροσωπείται στη σκηνή από όλους τους παράγοντες που την αντιπροσωπεύουν, όπως γραφειοκρατική εκμετάλλευση, πνιγηρή αστυνόμευση, αδιέξοδη ιδιότητα του γαμήλιου δεσμού, δίωξη και εγκλεισμό σε δεσμοκτήριο) (Κλάρας1976: 63-66).

Ο σκηνοθέτης της Παράστασης, Ντ. Δημόπουλος, αναφέρει στο πρόγραμμα της: «{...} Ο Περγιάλης περιπλανήθηκε στον ατέλειωτο λειμώνα του διηγηματογραφικού κόσμου του Τσέχωφ και με τον ποιητικό του ρεαλισμό έστησε μία καινούρια σύνθεση κατ' εικόνα και ομοίωσή της, αυτόνομη και ισχυρή, πυκνώνοντας και υποτάσσοντας το σκόρπιο υλικό σε μία στέρεη θεατρική φόρμα, δίνοντάς του καινούρια διάσταση. Στο έργο οι ήρωές του δεν είναι παθητικά ενεργούμενα ενός συστήματος. Κάποτε, αποχτούν συνείδηση και το γεγονός πως έστω κι ένας από αυτούς, ο πιο απλοϊκός, ο πιο μονοκόμματος, υποψιάζεται ποιος κινεί το σύστημα της καθολικής καταπίεσης είναι η νέα οπτική στη *Γειτονιά του Τσέχωφ* {...}» (Δημόπουλος1977:8-9).

Ο ίδιος ο δραματουργός αναφέρει στο πρόγραμμα της Παράστασης: «{...}σε αυτό το έργο την πρώτη ύλη την προσφέρει ο Τσέχωφ με κάποια διηγήματα ανόμοια μεταξύ τους {...} το έργο δεν είναι διασκευή, πρωταγωνιστούν κάποιοι άνθρωποι με τις χαρές, τις λύπες τους και τα προβλήματά τους, παρακολουθούμε την εξέλιξη πολλών μικρών μύθων που συνθέτουν ένα πιο μεγάλο κομμάτι ζωής. Και στα δύο μέρη υπάρχει μια εσωτερική ενότητα, κάτω από την ίδια κοινωνική πίεση, πάνω από όλους τους τύπους και ήρωες του έργου σαν κοινή μοίρα. Προσπάθησα να φέρω τον

Τσέχωφ κοντά στη δική μου ευαισθησία και στη δική μου αντίληψη για τις ανθρώπινες σχέσεις. Το θεατρικό τούτο έργο είναι λαϊκό, παλλόμενο θέατρο, με θύμησες από κομμέντια ντέλ άρτε, λαϊκό δράμα, θέατρο σκιών.{...}» (Περγιάλης, 1977:10-12).

Ανάμεσα στις αδυναμίες του έργου, ο Μαργαρίτης στα *Νέα* (7.1.1977) αναφέρει: «{...}ως αντιθεατρικό τη χρήση μακρών μονολόγων και την ιδιότητα το κοράκι να μιλάει{...}». Ο Στ. Δρομάζος στην *Καθημερινή* (5.1.1977) αναφέρει: «{...}την ικανότητα του σκηνοθέτη να βγάλει με ανθρωπιά την αφέλεια, την πικρία και το ανεκπλήρωτο των τσεχωφικών χαρακτήρων, αλλά ο συγγραφέας έδινε την εντύπωση ότι ανακάλυψε ένα μεταλλείο και δεν ήξερε τι να το κάμει. Ενώ δραματοουργούσε μια τσεχωφική ιστορία ή ένα τσεχωφικό πρόσωπο, το αναδίπλωνε πολλές φορές, τα επαναλάμβανε, τους έδινε συνέχεια και διέλυε το δραματουργικό εύρημα από το οποίο ξεκίνησε, παραλείποντας το συμπτωματικό και το πυκνό που αποπνέει το άρωμα του ανθρωπισμού της γειτονιάς{...}».

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΈΚΤΟ: «ΠΡΩΪΜΗ ΕΠΟΧΗ ΙΑΚΩΒΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ ΕΠΙΔΡΑΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΑ ΕΥΡΩΠΑΙΚΑ ΠΡΟΤΥΠΑ»

### 6.1:«*Ιάκωβος Καμπανέλλης - Κρυφός Ήλιος*»

Η ακριβής χρονολογία του μονόπρακτου «Κρυφός Ήλιος» δεν έχει διαπιστωθεί με ακρίβεια, αλλά αποτελεί ένα από τα πρώτα έργα του Καμπανέλλη, μετά την επιστροφή του από το στρατόπεδο Mauthausen. Μαζί με τα άλλα δύο έργα του, *το Άνθρωποι και ημέρες* και *Η οδός* στηρίζουν την πλοκή τους στο στρατόπεδο και τον επαναπατρισμό. Πιθανή χρονολόγησή του αναφέρεται το διάστημα ανάμεσα στο φθινόπωρο του 1949 και στο χειμώνα 1950-1951. Στις 22 Μαρτίου 1951 συνεδρίασε η Καλλιτεχνική Επιτροπή του Εθνικού Θεάτρου και στις 3 Μαΐου απορρίπτεται. Το στρατόπεδο που εκτυλίσσεται η δράση είναι το Indzerdoff και παίρνουν μέρος επτά Έλληνες κρατούμενοι που στο έργο αναφέρονται με τα παρατσούκλια τους: Φαγιάς, Γιαπωνέζος, Κλέφτης, Γιατρός, Επιθεωρητής, Καλόγερος, Αράπης. Ο συγγραφέας αναμειγνύει στοιχεία, βιώματα και γεγονότα κι από τα δύο στρατόπεδα και η θεματική του αναφέρεται στη αξία της συλλογικής ευθύνης, στο ηθικό χρέος να μην αποκαλύψουν την κρυψώνα των τριών φυγάδων, συγκρατούμενών τους, του Κλέαρχου, του Γάλλου και του Μήτσου, η οποία θα αποτελέσει προδοσία στο στενό έγκλειστο περιβάλλον της φυλακής.

Ο Καμπανέλλης δεν γράφει ένα έργο με σκοπό να εγείρει το ερώτημα στους θεατές για το «*ποιος είναι ο προδότης;*» και ποια ομαδική τιμωρία περιμένει τους εναπομείναντες στη φυλακή, σε περίπτωση αποκάλυψης της κρυψώνας, αν και όποιος μαρτυρήσει θα πετύχει την ελάφρυνση της ποινής και οι δραπέτες θα πιαστούν και θα κρεμαστούν. Αντίθετα, σκιαγραφεί τα όρια της ανθρώπινης ύπαρξης μέσα σε ένα περιβάλλον εγκλεισμού, όπου μέσα από το δίλημμα της προδοσίας

ανασύρει βασικές έννοιες, όπως ενοχή, ηθική ευθύνη και αλληλεγγύη. Παράλληλα, ελλοχεύει ο προβληματισμός «σε ποια ηθική βάση φτάνει ο άνθρωπος», όταν βρίσκεται σε οριακές καταστάσεις της ζωής του, καθώς η ουσία της ύπαρξής του ορίζεται μέσα από την ακροβασία του ανάμεσα στο δίπολο καλού και κακού. Η συνείδηση καθορίζει την αυτοπραγμάτωσή της, μέσα από την επιλογή ορθών αποφάσεων, και ο ίδιος ο άνθρωπος, εκφράζει γενικότερα τη σκέψη του ο Καμπανέλλης, «είναι υπεύθυνος για τη ζωή και την ιστορία του και μόνο οι σχέσεις του με τους άλλους μπορούν να του προσφέρουν τη δικαίωση της ύπαρξής του». Ο *Κρυφός ήλιος* θέτει ζητήματα, όπως η εσωτερική ελευθερία και η ατομική ηθική, η δέσμευση και η αλληλεγγύη, η σχέση του υποκειμένου με τον άλλον (Πεφάνης 2005:152-158). Το μονόπρακτο δεν διαιρείται σε πράξεις και σκηνές, ωστόσο, οι εκτενείς του, κυρίως, σκηνικές οδηγίες διευκολύνουν τον αναγνώστη για να κατανοήσει από την αρχή το χώρο δράσης, την δραματική κατάσταση και τα πρόσωπα. Η διάρθρωση του έργου μπορεί να καθοριστεί σε δύο βασικά επίπεδα δράσης, στα οποία ξετυλίγεται η ψυχολογία και ο χαρακτήρας των προσώπων: Στο πρώτο επίπεδο όπου ο Φαγιάς γυρίζει από την ανάκριση με σημάδια βασανισμού στην πλάτη (τεκμήριο ότι δεν είναι ο προδότης) και το δεύτερο επίπεδο, όπου ο Καλόγερος και ο Επιθεωρητής γυρίζουν από τη δράση χωρίς σημάδια, ένδειξη για την ενοχή τους. Με βάση αυτές τις παραμέτρους κινείται η δράση και διαφαίνονται οι χαρακτήρες: Αρχικά, ο Γιαπωνέζος εκπροσωπεί την αυστηρή ηθική του στρατιωτικού δικαίου, βάσει του οποίου η πειθαρχία και ηθική συνίστανται στο πλαίσιο της ομάδας και της αρχής «*Ανάμεσα μας προδότης δεν μπορεί να ζήσει*». Παραμένει απόμακρος από κάθε ηθικό δίλλημα, αφού οι αρχές του υπόκεινται στην άκαμπτη ηθική της αντίστασης και του πολέμου. Ο Φαγιάς, διπρόσωπος και πονηρός, κινείται με υποκρισία ανάμεσα στους συγκρατούμενούς του, πυροδοτώντας για την ενοχή τους, προσπαθώντας ν' απαλλάξει τον εαυτό του από το μέγεθος της ευθύνης, δείχνοντας την αθωότητά του στα σημάδια της πλάτης του. Παράλληλα, υποδαυλίζει τον Καλόγερο και τον Επιθεωρητή στο διάστημα της απουσίας τους, ενώ όσο προχωράει η δράση, με αντιφατική και ύπουλη συμπεριφορά, προσπαθεί να συνάψει φιλικές σχέσεις με τον επιθεωρητή. Όντας ο προδότης του έργου, υποκρίνεται, αλλά στη θέαση της αγχόνης στην αυλή του στρατοπέδου λυγίζει και αποδέχεται την προδοσία του, μη αντέχοντας να δει στο τέλος τους προδομένους συντρόφους του κρεμασμένους. «*Εγώ πρόδωσα, εγώ ο άτιμος.. Δεν ήθελα... μου 'στριψε...*» (Καμπανέλλης:194). Σε αυτή την ομολογία στηρίζεται και η αντιφατική συμπεριφορά του που την χαρακτηρίζει και μία μορφή ηθικής σκέψης. Ο Φαγιάς, αν και προδότης, έκανε, όμως, αυτό που θα μπορούσαν να είχαν κάνει όλοι. Να προδώσουν σε μία στιγμή οριακής κατάστασης, όταν η ανθρώπινη συνείδηση δεν αντέχει πια και το πραγματικό δίκιο μέσα στις απάνθρωπες συνθήκες της φυλακής παύει να ισχύει και οι φυλακισμένοι δημιουργούν τους δικούς τους νόμους συμβίωσης και προσωπικής κάθαρσης.

Στον αντίποδα της συμπεριφοράς του Φαγιά βρίσκεται ο Επιθεωρητής, ο συνετός και επιεικής συγκρατούμενος, που όλη η κοσμοθεωρία του βασίζεται στην ηθική μέριμνα, πρεσβεύοντας την ανθρωπιά του Χριστιανισμού που με την φιλευσπλαχνία του αφήνει να βρει ο κάθε ένοχος το δικό του τρόπο συγχώρεσης της συνείδησής του. Γνωρίζοντας από την αρχή ότι ο προδότης είναι ο Φαγιάς, τον προκαλεί με έξυπνο τρόπο να αποδεχθεί ο ίδιος την ενοχή του και τα αποτελέσματα των πράξεων του. Είναι ο χριστιανικός απόηχος της συγχώρεσης, εκφράζοντας συντροφικότητα και ανεκτική στάση για την προδοτική συμπεριφορά του Φαγιά που έχει ήδη αντιληφθεί.

*«{...} Ο Φαγιάς θα αποφασίσει μόνος του τι θα κάνει.{...}Κανείς δεν έχει δικαίωμα να σε συγχωρεί ή να σε σκοτώσει. Ό,τι συνηθίζεται έξω από τους τέσσερις τοίχους δεν έχει σχέση με εμάς...{...} Μη σε παρασύρουν οι λέξεις ΠΡΟΔΟΤΗΣ, ΤΙΜΩΡΙΑ, εξέτασε γιατί πρόδωσε, μπορείς;{...} Κι εδώ μέσα σε τούτο το κιβώτιο σε τούτα τα είκοσι μέτρα ένοιωσε ελεύθερος. Είμαστε πράγματι ελεύθεροι άνθρωποι εδώ μέσα και η ελευθερία μας είναι το ότι είμαστε προπάντων άνθρωποι, άνθρωποι γυμνοί από νόμους και αξιοπρέπειες και προκαταλήψεις. Είναι ευκαιρία να ξαναβρούμε τον εαυτό μας και τον πλησίον μας..{...}» (Καμπανέλλης :194-196).*

Από τους άλλους ήρωες, ο Καλόγερος είναι ο ευσεβής άνθρωπος, που στη δυναμική των λόγων του ενυπάρχουν οι βιβλικές ρήσεις της ορθοδοξίας, ο Αράπης, ο οποίος παρουσιάζεται με εξωτερικά χαρακτηριστικά, άρρωστος και ξαπλωμένος σε κρεβάτι, ο Κλέφτης, ο απλοϊκός άνθρωπος.

Βασικό ρόλο στην πληροφόρηση για το παρελθόν, τη δράση, τη ψυχολογία στο έργο παίζουν τα διάφορα αφηγηματικά μέρη, που σχηματίζονται, κυρίως, στους διαλόγους των προσώπων μέσω μια ανάδρομης διήγησης. Τα αφηγηματικά μέρη, σύμφωνα με τον Πεφάνη, {...}είναι συχνό χαρακτηριστικό των έργων του Καμπανέλλη, συμβάλλοντας στην ολοκλήρωση των προσωπογραφιών, των ψυχογραφικών περιγραφών, αλλά και των γενικότερων περιγραφικών, ιδεολογικών και φιλοσοφικών αναπτύξεων του έργου {...}» (Πεφάνης 2000:152).

Το πρώτο αφηγηματικό μέρος αναφέρεται στο οικογενειακό περιβάλλον του Φαγιά και δίνει πληροφορίες ότι είναι παντρεμένος, εκφράζοντας ανησυχίες για τη γυναίκα του και το πως ζει. Το δεύτερο ανήκει στον κλέφτη, παραπέμποντας τον αναγνώστη σε ένα γεγονός της παιδικής του ηλικίας, το τρίτο ανήκει στο Φαγιά, ενώ το τέταρτο αφηγηματικό μέρος που παίζει ιδιαίτερο ρόλο για τη προσωπογραφία των ηρώων και την ιδεολογική πλευρά των πρωταγωνιστών είναι η περιγραφή του νοητού απαγχονισμού από τον επιθεωρητή, με το οποίο θα αποδεχθεί τα αποτελέσματα των πράξεών του. Το πέμπτο αφηγηματικό τμήμα είναι πληροφοριακού χαρακτήρα, ανήκει στον Κλέφτη και περιγράφει γεγονότα από την καθημερινότητα με κωμικό χαρακτήρα, ενώ στο έκτο η περιγραφή του νοητού δείπνου από το γιατρό είναι μια σκηνή που «εγκιβωτίζει τη θεατρική πράξη μέσω της αναπαράστασης ενός δείπνου» (Πεφάνης 2005:161). Η εικόνα παρουσιάζει τους φυλακισμένους να ακούνε με γλαφυρό τρόπο τη διήγηση ενός νοητού δείπνου από

το γιατρό με τη μορφή μιας τελετουργίας. Η σκηνή δείχνει από τη μια μεριά την εικόνα της στέρησης και της λαχτάρας για ένα πλούσιο δείπνο και από την άλλη μια μορφή ελπίδας να προσποιηθούν αυτό που δεν έχουν με ρόλους που οι ίδιοι επιλέγουν. Όσο η εικόνα της περιγραφής μεγαλώνει τόσο πιο έντονη γίνεται η φρικτή πραγματικότητα της φυλακής, αφού από έξω ακούγονται συνδυαστικά ήχοι και φωνές, εντάσσοντας σε μία υποβλητική ατμόσφαιρα αντίθεσης τον απαγχονισμό των φυγάδων με τη μεταφορά του εσωτερικού της φυλακής και της συνείδησης σε ένα επίπεδο πέρα από την πραγματικότητα (Πεφάνης 2005:147-162, Πούχνερ 2010:112-131).

## 6.2:«Χορός πάνω στα στάχια»

Ο Χορός πάνω στα στάχια αποτελεί δράμα σε τρεις πράξεις, γράφτηκε ανάμεσα στο 1947 - αρχές 1948 και παρουσιάστηκε από το Θίασο Πρόζας του Αδαμάντιου Λεμού στο Θέατρο Διονύσια στην Καλλιθέα. Ως προς τη χρονολογία συγγραφής, γίνεται φανερό ότι το έργο έχει περάσει από διάφορες φάσεις επεξεργασίας και τροποποιήσεων, χωρίς έτσι να γίνεται ακριβής η ημερομηνία συγγραφής του. Αρχικά, ο Καμπανέλλης το είχε υποβάλει, το Φεβρουάριο του 1948, στο Εθνικό Θέατρο, λαμβάνοντας θετική εισήγηση από τον Άγγελο Τερζάκη. Από την αρχική αυτή γραφή φαίνεται να μην διασώζεται τίποτα. Επίσης, υπάρχει το κείμενο της πρώτης πράξης που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία τόμος 3, τεύχος 33, 1949*, με περιορισμένο το στοιχείο του λυρισμού και είναι άγνωστος ο λόγος που δεν δημοσιεύτηκε ολόκληρο το έργο. Απ' ό,τι φαίνεται, το μέρος αυτού του δημοσιεύματος αποτελεί το επεξεργασμένο κείμενο που έκανε ο δραματουργός ύστερα από τη δεύτερη ανάγνωσή του από τον Τερζάκη το 1949. Ακόμη, υπάρχει το δακτυλογραφημένο κείμενο του «κολοβού» χειρογράφου που βρίσκεται στο αρχείο του Καμπανέλλη και η σειρά των σελίδων δεν είναι ακριβής. Ο Θίασος Πρόζας του Αδ. Λεμού ακολούθησε το δακτυλογραφημένο κείμενο του Καμπανέλλη στο ανέβασμα της παράστασης το 1950 με κάποιες μεταγενέστερες χειρόγραφες διορθώσεις. Τέλος, υπάρχει το χειρόγραφο της ραδιοφωνικής διασκευής ολόκληρου του έργου με κάποιες συντομεύσεις (Πούχνερ 2006: 236-237).

Το δράμα του Καμπανέλλη στηρίζεται στη διασκευή της παραλογής από το δημοτικό τραγούδι *Τα αγαπημένα αδέρφια και η κακή γυναίκα*, όπου η γυναίκα του ενός επιθυμεί ερωτικά τον νεότερο από τα δύο αδέρφια, αλλά τελικά θανατώνεται. Ο Λ. Κουκούλας αναφέρει στην κριτική του στην εφημερίδα *Δημοκράτης* (14.9.1950): «{...}ο δραματουργός πλούτισε τον μύθο με έναν συμφυρμό, συμπλέκοντάς τον, δηλαδή, με άλλες παραλλαγές, που έχουσε θέμα την εκδίκηση και τη φωνή του αδικοχαμένου αίματος. Όσον αφορά στον τρόπο αξιοποίησης του δραματικού αυτού υλικού ο κ. Καμπανέλλης είναι φανερό πως επηρεάστηκε από το *Ματωμένο Γάμο* του Λόρκα{...}».

Πρόκειται για νέα απόπειρα θεατρικής γραφής του συγγραφέα, τον «ποιητικό» ρεαλισμό, με έντονο λυρισμό. Στρέφεται προς το δημοτικό τραγούδι και το λαϊκό πολιτισμό, δανείζοντας το ύφος, τα μοτίβα και τα στοιχεία από το *Ματωμένο Γάμο* του Λόρκα, που παρουσιάσθηκε στην Ελλάδα, τον Απρίλιο του 1948, από το Θέατρο Τέχνης. Το θέμα της δραματοποίησης της παραλογής *Τα δύο αδέρφια και η κακή γυναίκα συνδέει το Χορό Πάνω στα στάχια* άμεσα και με τη *Γαλάτεια του Βασιλειάδη (1872)*, γεγονός που δείχνει τη στενή σχέση του Καμπανέλλη με τη θεατρική παράδοση του τόπου του (ό.π.:214).

Στο πρωτόλειο δράμα του ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί το δίπολο Έρως - Θάνατος και τον πόλεμο σε οικογενειακό επίπεδο με τη μορφή μιας βεντέτας που μαστίζει τη ζωή μιας οικογένειας, οδηγώντας το πρόσωπο της μάνας σε απόλυτη παραφροσύνη και τάσεις εκδικητικότητας. Ο Μιχ. Περάνθης αναφέρει στο *Έθνος* (14.9.1950): «{...} Η τρίπρακτη αυτή δραματική δημιουργία είναι εμπνευσμένη από το δημοτικό τραγούδι για την «κακιά γυναίκα», στην υπόθεση συμπλέκεται παραλλήλως και ο τύπος της μάνας που οδύρεται για τον φονιά του ανδρός της και βάζει τα παιδιά της να ορκισθούν εκδίκηση. Ο τόνος της γαμήλιας χαράς ραγίζεται από την απαίσια φωνή της εκδικήσεως και κάτω από το αβρό κλίμα της γραφικότητας υποβόσκει η τραγικότης ενός αναμενόμενου ξεσπάσματος. Η σύμπλεξις του γραφικού και του τραγικού δεν επιτυγχάνεται με απόλυτη ισορροπία. Οι καταστάσεις που δημιουργεί η μάνα δεν έχουν την ίδια ψυχολογική δικαίωση, ενώ, αντιθέτως, κατόρθωσε να αποδώσει τα υπόλοιπα πρόσωπα με περισσότερο θεατρική αλήθεια, λιτά μέσα και να υποβάλλει με τέτοια γλωσσική χρήση σε θεατρική μορφή την ποίηση της ατμόσφαιρας του δημοτικού τραγουδιού{...}».

Η μάνα στο έργο του Καμπανέλλη κουβαλάει την ίδια ψυχική και συναισθηματική κατάσταση με τη μάνα στο *Ματωμένο Γάμο*. Ζητάει με πάθος κι εκδίκηση το φόνο του άντρα της. Τα μαχαίρια, κοινά όργανα θανάτου και στα δύο έργα, γίνονται εμμονές για τις δύο ηρωίδες (Σιδέρης 1966: 129).

Εκτός από τη λυρική διάθεση και την γλωσσική επένδυση του έργου που είναι ανάλογη με το δημοτικό τραγούδι και τον κόσμο του παραμυθιού, σύμφωνα με τον Σπηλιωτόπουλο, *Ακρόπολις* (14.11.1950): «{...}βασικό στοιχείο αποτελεί η οργανική ενσωμάτωση λαογραφικών στοιχείων στην πλοκή του δράματος, όπου πρωταγωνιστεί ο Χάρος, πότε σαν αδυσώπητος και πότε σαν ενεργός επί σκηνής, εκτελεστής {...} Ο Χορός πάνω στα Στάχια αγγίζει τα όρια της αρχαίας τραγωδίας, από την άποψη ότι δυνάμεις υπερκόσμιες, κινούν τα πρόσωπα του έργου {...}».

Τα δραματικά πρόσωπα που εμφανίζονται στο έργο, σύμφωνα με τη δημοσίευση της πρώτης πράξης στο περιοδικό, είναι: (Α, Β Δούλα, η Μάνα, ο Χρυσικός, ο Τουλούμης, ο Γέρος, ο Κωνσταντής, ο Θανάσης, η Νύφη, το παιδί, ο Πεταλωτής, η Γριά, οι Χωριανοί κι οι Χωριανές, οι Κοπέλες του χωριού και οι Σκιές της Νύχτας) (Καμπανέλλης, *Ελληνική Δημιουργία* 1948:961). Κάποια από αυτά είναι ανύπαρκτα στο χειρόγραφο του Καμπανέλλη. Το δραματικό πρόσωπο του Τουλούμη έχει αντικατασταθεί από τις Δούλες και μέσα από μία σύγκριση με την παράσταση



του 1950 από το θίασο του Λεμού, γίνεται σαφές ότι η γριά έχει γίνει η Ζητιάνα και οι Σκιές της Νύχτας τρεις Ίσκιои (Πούχνερ 2006 : 234).

Στο απόσπασμα του έργου αναφέρεται και η περιγραφή του σκηνικού και η υποσημείωση του συγγραφέα για το σκοπό του έργου, που οριοθετεί το δραματικό τόπο: Το σκηνικό εικονίζει την μεγάλη κάμαρα ενός αφεντόσπιτου σε κάποιο χωριό. Δεξιά μία σκάλα οδηγεί προς το νυφικό δωμάτιο και δύο τάβλες με μπόλικα σκαμνιά είναι βαλμένες δεξιά κι αριστερά στη σκηνή. Από τη σημείωση του συγγραφέα γίνεται φανερός ο δραματικός στόχος του έργου: «{...} Αφού τίποτα δεν με συγκινεί όσο τα δημοτικά τραγούδια, καταπιάστηκα να γράψω το έργο αυτό, με πρόθεση πάντα να αναπλάσω την ατμόσφαιρα, τους ανθρώπους και τα γεγονότα που τα τούς ταιριάζουν και να διατηρήσω την αφέλεια και τον λυρισμό που τα χαρακτηρίζουν και στα πιο δραματικά τους ακόμη μέρη» (Καμπανέλλης, *Ελληνική Δημιουργία* 1948: 961).

Ο Καμπανέλλης, ως προς τα ηθογραφικά στοιχεία, ξεφεύγει από τις κοινές παραμέτρους της ηθογραφίας του Ελληνικού Μεσοπολέμου, αξιοποιώντας, όμως, μέσα από μία διαφορετική οπτική, κάποια λαογραφικά στοιχεία, που γίνονται εμφανή και στην απλότητα της ψυχολογίας των προσώπων. Σύμφωνα με το Γραμματά, «{...}το *Χορός πάνω στα Στάχια* μπορεί να θεωρηθεί δείγμα μελοδραματικής έκφρασης, αφού το λυρικό στοιχείο, η ανάπτυξη της δράσης σε ανοιχτό υπαίθριο χώρο, οι έντονες συναισθηματικές καταστάσεις και η εξεζητημένη λεκτική επικοινωνία και το οικείο θέμα στα πλατιά λαϊκά στρώματα, συνηγορούν υπέρ μιας τέτοιας συγκρίσεως {...}» (Γραμματάς 2002: 171).

Η ατμοσφαιρική ποιητικότητα του λαϊκού πολιτισμού διαφοροποιεί το έργο από τις ελληνικές ηθογραφίες του Μεσοπολέμου, ενώ εμφανείς είναι οι «λορκικές» επιδράσεις στις καταστάσεις, όπου γάμος και θάνατος, έρωσ και χάρος ταυτίζονται με τους συμβολισμούς του αγροτικού πολιτισμού, όπου γονιμότητα/σπορά και τρύγος/φόνος αποτελούν τους κρίκους της συλλογικής ζωής της κοινότητας. «Λορκική» ατμόσφαιρα αποπνέουν και οι λυρικές σκηνές του Καμπανέλλη, ανάμεσα στις Γυναίκες και τη Μάνα, στο μοτίβο του γδικιωμού που δίνει μοναδική υπόσταση στη ζωή της, κάνοντάς την να ξεχάσει ακόμη και το γάμο του γιου της, και στο φονικό μαχαίρι, που η παρουσία του επιτείνεται ακόμη με τις παράλογες εμμονές της, όταν δέκα χρόνια ξεριζώνει τα χόρτα από τον τάφο του νεκρού άντρα της. Η σκηνή παραπέμπει στην αγροτική μυθολογία, στο σύμβολο που έχει το χώμα για τη Γη, από την οποία όλα ξεκινούν κι όλα γυρίζουν. Κοινά, επίσης, στοιχεία με το Λόρκα αποτελούν τα γαμήλια δώρα και τραγούδια, η παρουσία σκηνικών χαρακτήρων, χωρίς όνομα, ενώ η ονομασία τους, ως Σκιές της νύχτας, στη δεύτερη πράξη, παραπέμπουν στην εικόνα των ξυλοκόπων από την τρίτη Πράξη του *Ματωμένου Γάμου*. Ο στίχος «Σπαθιά χωρίς Φηκάρια», είναι ανάλογος με την ατμόσφαιρα του Λόρκα.

Ο Καμπανέλλης χρησιμοποιεί διάχυτους συμβολισμούς, όπως οι φωνές της νύχτας, να εκπροσωπούν το άλογο μέρος της ψυχής, σύμβολα ορμέμφυτου και

συναισθημάτων, χωρίς να παρεμποδίζονται από τους ηθικούς και κοινωνικούς κανόνες του ποινικού και εθιμικού δικαίου. Κοινά στοιχεία, ακόμη, με το Λόρκα αποτελούν το άδοξο τέλος των ερωτευμένων και η τόλμη της νύφης, τόσο στο Λόρκα όσο και στον Καμπανέλλη, να φτάσουν στα άκρα, αψηφώντας τη ζωή τους για τον μεγάλο έρωτα. Η παρουσία, επίσης, της γριάς ζητιάνας που πιάνει κουβέντα με τη νύφη στη γ' πράξη είναι ανάλογη με τη Ζητιάνα γριά του Λόρκα, που έρχεται ως μάντισσα του κακού. Στο έργο ο Καμπανέλλης τη βάζει να εξηγήσει το όνειρο της Νύφης, αλλά η σιωπή της προοικονομεί τον επερχόμενο θάνατό της. Συνοψίζοντας, οι «λορκικές» επιδράσεις στο έργο του Καμπανέλλη συνίστανται περισσότερο στη χρήση κοινών μοτίβων, στο ύφος, στον λυρισμό, την ποιητική και ονειρική ατμόσφαιρα του έργου, παρά στην υπόθεση και στα μηνύματα.

Ο Λόρκα συνθέτει τη δική του αγροτική τραγωδία μέσα από τρεις οικογένειες Γαμπρός - Μάνα, Πατέρας - Νύφη και Λεονάρντο Felίχ με γυναίκα και πεθερά. Το μοτίβο του γδικιωμού δεν αποτελεί σε αυτόν πρωταρχικό θέμα, είναι έθιμο μισοξεχασμένο και η ηθογραφική απεικόνιση δεν γίνεται μέσα από την αντικειμενική παρατήρηση ούτε με βάση το εθιμικό δίκαιο που υποστηρίζει η ανδροκρατούμενη - πατριαρχική δομή της ελληνικής οικογένειας, με την τιμωρία της γυναίκας σε θέματα τιμής, όπως παρουσιάζονται στο δημοτικό τραγούδι. Στον ερημικό κόσμο των ηρωίδων του Λόρκα, η τραγικότητα των ηρώων του συνίσταται στο θάνατο των όμορφων και δυνατών ανδρών, ενώ οι γυναίκες ανέραστες και έρημες κλείνονται στο σπίτι. Η τιμωρία στο δικό τους θεσμικό δίκαιο είναι συνυφασμένη με το θάνατο.

Ο Καμπανέλλης προσαρμόζει τον οικογενειακό κόσμο του Λόρκα με το δημοτικό τραγούδι, δίνοντας το δράμα δύο οικογενειών, Μάνα/Γαμπρός και Πατέρας/Νύφη. Το μοτίβο του γδικιωμού αναπροσαρμόζεται με την οικογένεια της νύφης και εμπλουτίζεται, ακόμη περισσότερο, από την συνεχή εκδικητική μανία που οδηγεί τη μάνα στην παραφροσύνη.

Ο Καμπανέλλης αλλάζει την υπόθεση του έργου για να την προσαρμόσει στα δεδομένα του τραγουδιού της *Κακιάς γυναίκας*. Έτσι, αντικαθιστά το θέμα της αρπαγής της νύφης με τη σύλληψη του γέρου - πατέρα της ως φονιά. Ενώ στο *Ματωμένο Γάμο* ο Γαμπρός είναι κείνος που ξεκινά την καταδίωξη του άντρα που τόλμησε να κλέψει τη νύφη, ο Καμπανέλλης εισάγει στην υπόθεση το εξής στοιχείο: Ο Κωνσταντής απελευθερώνει τον γέρο, διαπράττοντας κατ' αυτόν τον τρόπο, ένα κοινωνικό έγκλημα, για να επιτευχθεί ο δραματικός στόχος του συγγραφέα: Η νύφη θανατώνεται από το μαχαίρι του πολυαγαπημένου της. Ο λαός, ο οποίος εκφράζεται στα πρόσωπα των χωρικών, θα αναζητήσει να εκπληρωθεί το θεσμικό δίκιο με απονομή δικαιοσύνης, η οποία αποβλέπει στην τιμωρία του Κωνσταντή, διότι θεωρεί ότι εκείνος έπραξε το κακό, αφήνοντας το φονιά να φύγει και παρακούοντας στη θέληση της μάνας και των συγχωριανών του. Άλλες διαφοροποιήσεις στο έργο του Καμπανέλλη αποτελούν η φυγή του Κωνσταντή από το χωριό, για να δοθεί η ευκαιρία στο Θανάση και στη νύφη να σχεδιάσουν και να προετοιμάσουν τη δολοφονική ενέργεια. Επίσης, προστίθεται η πτυχή της ακύρωσης του γάμου από την

εκκλησία και της θείας κρίσης, καθώς φανερώνεται στο Θανάση το μέγεθος της τραγωδίας που πάει να διαπράξει, όταν υποκύπτει στον καταστροφικό έρωτα για τη γυναίκα του αδελφού του. Παράλληλα, τονίζεται το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκονται οι παράνομοι εραστές και η ενδεχόμενη θανατική τιμωρία που πρόκειται να ακολουθήσει. Τελικά, επιζούν τα δύο αδέλφια και σκοτώνεται η άπιστη γυναίκα. Όλες αυτές οι αλλαγές στην τροπή του μύθου απομακρύνουν το έργο του Καμπανέλλη από το έργο του Λόρκα, το συνδέουν με το δημοτικό τραγούδι και δείχνουν την προσπάθειά του από τη μια μεριά να ακολουθήσει το εθιμικό δίκαιο και από την άλλη να εισάγει μία διάσταση «κοινωνικού ανθρωπισμού» και ένα μοντέρνο στοιχείο στο έργο. Οι χωρικοί συνειδητοποιούν ότι είναι οι υπαίτιοι του εγκλήματος, αλλά στο τέλος δεν θα τους δικάσει κανείς. Στον κόσμο της τραγικής κατάληξης του Καμπανέλλη δεν υπάρχουν πραγματικοί ένοχοι και ανθρόπινι δικαστές, αντίστοιχα. Η συλλογική συνείδηση που εκπροσωπεί ο λαός θα τους καταδικάσει σε υπαρξιακή μοναξιά μέσα από την ατιμώρητη ενοχή και τις δια βίου τύψεις. Το πεπρωμένο είναι εκείνο που ορίζει τη φορά των πραγμάτων μέσα από τον δυισμό έρωτα - φόνου, γάμου - θανάτου. Το έργο τελειώνει με το χτύπημα της καμπάνας, όπως ξεκίνησε, επαληθεύοντας τα λόγια του γέρου φονιά ότι το κακό θα χτυπήσει, να γίνονται πράξη. Η νύφη μαχαιρώθηκε, η μοιρολατρία των χωρικών οδήγησε σε ένα νέο έγκλημα και τα δύο αδέλφια θα τα ενώσει η κοινή μοίρα του πένθους για τον χαμένο έρωτα.

Ανακεφαλαιώνοντας, το *Χορός πάνω στα στάχια* είναι εμπνευσμένο από την ποιητική και λυρική ατμόσφαιρα του Λόρκα, ενώνοντας, παράλληλα, την τραγικότητα που επικρατεί μες στον πατριαρχικό κόσμο του γδικιωμού και της βεντέτας με την ποιητικότητα του λαϊκού πολιτισμού και τον αυθεντικό κόσμο του δημοτικού τραγουδιού (Πούχνερ 2006 : 211-298).

### 6.3: «*Το Νυφιάτικο Τραγούδι και ο Λόρκα*»

Το *Νυφιάτικο Τραγούδι* γράφεται το καλοκαίρι του 1949 και ανεβαίνει από το «Ρεαλιστικό Θέατρο», σε σκηνοθεσία Γ. Γιαννίση, με τον Αιμ. Βεάκη στον ομώνυμο ρόλο του Πατέρα (γερο-Μπαλή) και την Αντιγόνη Βαλάκου στο ρόλο της Τριανταφυλλιάς (κόρης του γερο-Μπαλή).

Αποτελεί μια ποιητική τραγωδία έρωτα και θανάτου, μεταφέροντας στο ελληνικό περιβάλλον τα λυρικά στοιχεία και τις δραματικές καταστάσεις του Λόρκα. Για τον Λόρκα ο έρωτας και ο θάνατος αποτελούν ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο σε όλο το έργο του, με το θάνατο να είναι πάντα γένους θηλυκού. Ξεκινώντας από την αντίληψη ότι το δραματικό έργο είναι ποίημα που αναπτύσσεται σε θέατρο, καταφεύγει στις λαϊκές ρίζες, επεξεργάζεται τα λαϊκά θέματα του τόπου του και αναζητάει την επιδοκιμασία του λαϊκού, ανόθευτου κοινού, που στην ομαδική του συνείδηση υπάρχει μια πρωτόγονη και γνήσια ευαισθησία. Η αντίληψη του θανάτου είναι ίδια με την αντίληψη του τραγουδιού του που βγαίνει κι αυτή παράλληλα από

το αρχαίο λυρικό τραγούδι του λαού του. Ο Λόρκα αποτυπώνει στο δραματικό του έργο τη ζωή μέσα από το αίσθημα του θανάτου, βλέποντάς τον με την ερωτική ματιά της Ανδαλουσίας, με τα μάτια που τον αισθάνεται ο απλός λαός και ταυτίζοντάς τον με το μοναδικό λόγο της ομορφιάς, την ανθρώπινη ζωή, τον ονομάτισε με τη δυσμετάφραστη λέξη «duende», ό,τι ζει κι ό,τι πεθαίνει έχει τη μόλις στιγμιαία ώρα της ομορφιάς του, έχει duende. Αυτό αποτελεί και την πιο τραγική ρίζα του έργου του, με τον καημό της ανθρώπινης ζωής να πηγαίνει πέρα από τη θνητότητα της» (Λιγνάδης 1962: 111-121).

Η δράση του έργου του Περγιάλη τοποθετείται στις αρχές του αιώνα, σε ένα καμποχώρι της Λακωνίας, μέσα σε μια μέρα και μία νύχτα. Ο μύθος είναι απλός: «ένα κορίτσι, η Τριανταφυλλιά, αγάπησε έναν νέο. Όταν αποκαλύφθηκε ο έρωτάς της, ο νέος έφυγε μακριά. Τα δύο της αδέρφια, με προτροπή του πατέρα τους, την κυνηγάνε στον κάμπο, όπου τρέχει, τρελή πια, να κρυφτεί, για να μη τη βρουν και τη σκοτώσουν. Στο τέλος, τη βρίσκει ο κακός αδελφός και τη σκοτώνει» (Σιδέρης 1966: 122).

Ο Περγιάλης σχολιάζει το ζήτημα της οικογενειακής τιμής και παρουσιάζει τη διαφορετική στάση των δύο αδελφών. Ο Γιάγκος, ο μεγαλύτερος αδελφός νιώθει μίσος και οργή στις ευαισθησίες του μικρότερου αδελφού του, Γιώργη, όταν υπερασπίζεται την αδελφή του, υποστηρίζοντας ότι ο έρωτας μεταξύ των νέων δεν συνιστά καθόλου πράξη κατακριτέα. Η σύγκρουσή τους κορυφώνεται, όταν στην αντιπαράθεσή τους ο Γιώργης ομολογεί ότι κοιμήθηκε με την αρραβωνιαστικιά του Γιάγκου. Έτσι, μετά τη δολοφονία της Τριανταφυλλιάς, τα δύο αδέρφια θα βρεθούν αντιμέτωπα σε έναν αγώνα ζωής και θανάτου. Ο Γιώργης, μετά την νίκη του, θα ζητήσει δημόσια συγνώμη και θα ανακοινώσει την απόφασή του να φύγει από το χωριό. Η σύγκρουση των δύο αδελφών αφήνει να φανούν τα ατομικά κίνητρα της δολοφονίας, η οποία θα μπορούσε να είχε αποφευχθεί αν ο Γιάγκος δεν ήταν προβληματικός χαρακτήρας, υπερήφανος φονιάς, με συμπλέγματα. Ο Περγιάλης, μέσα από τη σύγκρουση των δύο αδελφών, επιχειρεί «να σηματοδοτήσει» μία γενικότερη σύγκρουση. Ο Γιώργης γίνεται φορέας μιας αντίληψης για την ζωή του ανθρώπου, κατά την οποία οι επιλογές του θα ορίζονται με βάση την ελευθερία και τις ατομικές του ανάγκες, χωρίς τους ξεπερασμένους κανόνες μιας υπαγορευμένης ηθικής και με βάση τις αναχρονιστικές αντιλήψεις της κοινωνίας που καταπιέζουν την ανθρώπινη φύση, αντιλήψεις, δηλαδή, που εκπροσωπεί ο συντηρητικός Γιάγκος.

Παράλληλα, το *Νυφιάτικο Τραγούδι* λειτουργεί, ως μια κοινωνική αλληγορία του Εμφυλίου Πολέμου, καθώς παρουσιάζεται το 1949, όταν η πορεία για την Αριστερά έχει κριθεί χωρίς ευοίωνα σημάδια. Έτσι, και ο μικρότερος αδελφός θα ζητήσει τον εκπατρισμό του από το χωριό, χωρίς να μείνει και να αγωνιστεί «για την αναμόρφωση της μικρής επαρχιακής κοινωνίας» (Καλαϊτζή 2001:289-294).

Ο Περγιάλης ακολούθησε το πρότυπο του Λόρκα για να συνθέσει το *Νυφιάτικο τραγούδι*. Προσαρμόζει τη δράση στο ελληνικό περιβάλλον χρησιμοποιώντας, παράλληλα, πολλά λυρικά και υπερφυσικά στοιχεία. Όπως στο

Λόρκα, τα λυρικά στοιχεία παίρνουν τη θέση συμβόλων και αναμειγνύονται με τις δραματικές καταστάσεις, έτσι και στον Περγιάλη είναι συνυφασμένα με τη ψυχολογική δράση του έργου, τη ζωή των προσώπων και έχουν μεταφερθεί σε αυτό «σαν αναπόσπαστα ιντερμέτζα». Αν και ο λυρισμός στο Λόρκα είναι αναγκαία έκφραση του ποιητή, στο έργο του Περγιάλη είναι «λυρισμός μορφικός, που επιδιώκει ηχητικές εντυπώσεις» (Λυγίζος 1980:376).

Τολμηρό θα μπορούσε να ονομαστεί το Νυφιάτικο τραγούδι και ως προς το θέμα του. Το επίθετο δίνεται, όταν ο συγγραφέας δε φοβάται να μιλήσει ξεκάθαρα για θέματα σχετικά με το σέξ», ένα θέμα πολύ πρωτότυπο για εκείνη την εποχή» (Σιδέρης 1966:123).

Ο μύθος στο έργο του Περγιάλη μπορεί να έχει δάνεια, αναφορές κι επιδράσεις από το Λόρκα και να μοιάζει στην εξωτερική του μορφή, (τρεις πράξεις και επτά σκηνές στο *Ματωμένο Γάμο*, τρεις πράξεις και έξι σκηνές στο *Νυφιάτικο Τραγούδι*), προέρχεται, όμως, από την ελληνική ύπαιθρο, τοποθετώντας από την αρχή τη δράση σε ένα αγροτικό τοπίο, καθαρά ανοιχτό, μανιάτικο, πιο άγριο και ελληνικό από το ποιητικό σκηνικό του Λόρκα. Ο σκηνικός χώρος είναι πάντα ανοιχτός και υπαίθριος. Η φύση ορίζει το πλαίσιο της υπόθεσης, αποδίδοντας και τους χρωματικούς συμβολισμούς του έργου. Παράλληλα, αναλαμβάνει τις μυθοποιητικές διαστάσεις που έχουν τα πρόσωπα στο λυρικό, τελετουργικό κόσμο του Λόρκα. Η γερτή ελιά του λακωνικού κάμπου, για παράδειγμα, είναι συνυφασμένη με το άγριο τοπίο και την αναζήτηση σκιάς, το ποτάμι συμβολίζει τον πόθο και το αίμα, αντίστοιχο σημείο και το κόκκινο αίμα στον *Ματωμένο Γάμο*, το αλώνι είναι ο χώρος που παίζουν τα κορίτσια και τραγουδούν τον κλήδονα και τις χαρές του έρωτα, αλλά και το πεδίο της μάχης των δύο αδελφών. Η βεντέτα γίνεται κίνητρο από την αρχή του έργου, καθώς τα δύο αδέρφια κυνηγούν να σκοτώσουν την αδελφή τους, γυρεύοντας μανιακά εκδίκηση για την χαμένη τιμή. Το *Νυφιάτικο τραγούδι* δείχνει τη διάλυση μιας οικογένειας, εξαιτίας της εφαρμογής του αυστηρού εθιμικού δικαίου. Στο *Ματωμένο Γάμο* το θέμα της βεντέτας θεωρείται ξεπερασμένο. Στα δύο έργα κυριαρχούν τα σύμβολα της φύσης που ορίζουν τη ψυχολογική και υπαρξιακή κατάσταση των ηρώων με διαφορετική μορφή και ρόλο. Στο *Ματωμένο Γάμο*, το φεγγάρι, οι ξυλοκόποι και η σκιά της γριάς Ζητιάννας, η οποία αντιπροσωπεύει το θάνατο με τη μορφή αρπακτικού, συμβολίζουν το μοτίβο του έρωτα και του θανάτου των δύο κυνηγημένων. Στο σκηνικό κόσμο του Περγιάλη χρησιμοποιούνται άλλες προσωποποιήσεις, όπως τα βουβάλια που μιλούν στον ύπνο του γερο-Μπαλή, η Χελώνα με το κερύ που μπαίνει στη σκηνή και του λέει για την καλοσύνη της Τριανταφυλλιάς και η πεθαμένη γυναίκα του, στα μαύρα ντυμένη, καθισμένη κοντά του, όλα αυτά τα σύμβολα συνηγορούν για την αγάπη και τη σωτηρία της κόρης του γέρο-Μπαλή και λειτουργούν εξελικτικά στη δράση. Οι συμβολισμοί κινούνται ανάμεσα στο πραγματικό, τον ονειρικό και τον υπερφυσικό κόσμο, μεταμορφώνοντας τα κίνητρα και τη διάθεση του γέρου, που με τη βοήθεια του Τρελοκάμπου επιθυμεί να την βρει και να την ξαναπάρει σπίτι του, αλλά είναι

πλέον αργά. Στο ποιητικό σύμπαν του Λόρκα οι γυναίκες παρουσιάζονται ως θύματα, καταδικασμένες σε μια υπαρξιακή μοναξιά. Αντίθετα, οι άντρες παρουσιάζονται μυθοποιημένοι στις διαστάσεις και τις ικανότητες τους. Στον Περγιάλη δεν κυριαρχεί ο κόσμος των γυναικών, αλλά των ανδρών. Η ατιμασμένη πεθαίνει, ο νεότερος γιος νικάει και η δράση εξελίσσεται δραματουργικά πιο απλά και πιο πιστά (Πούχνερ 2000: 279, 286-290). Στο *Ματωμένο Γάμο* η δράση εξελίσσεται σε ένα τελετουργικό ποιητικό πλαίσιο που φανερώνεται και στα χαρακτηριστικά των προσώπων του έργου, τα οποία παίρνουν όλα μυθικές διαστάσεις. Έτσι, η μητέρα σαν γυναίκα ταυτίζεται με τη Μητέρα-Γη, το χώμα και το σπόρο, αλλά αντιπροσωπεύει και τον «κοινωνικό νόμο», την επέκταση του βασιλείου της μητέρας πάνω στη νύφη» (Πούχνερ 2000:302.) **Μάνα:** {...} Ξέρεις τ' ειν' ο γάμος, παιδί μου;

**Νύφη:** Το ξέρω

**Μάνα:** Ο άντρας σου, τα παιδιά σου, κι ένας τοίχος δυό μπόια ψηλός ανάμεσα σέ εσένα και τον άλλον κόσμο. ( Α, Γ Εικόνα, 39).

Ο γιος της είναι ο σωστός λεβέντης που τον χρειάζονται τα χωράφια και σαν άντρας από γερή φύτρα «θα φουχτιάσει μαχαίρι», ενώ η κόρη πρέπει να κάνει πολλά παιδιά που τα χρειάζεται πάλι η Μητέρα – Γη, δίνοντας τους σπόρους που θα θρέψουνε τα χωράφια. Στο μητριαρχικό υπέδαφος του Λόρκα ο γάμος ταυτίζεται με τη σπορά και με το δίπολο Έρωτας - Θάνατος. Μέσα στον κόσμο του Λόρκα, ακόμη και οι άνθρωποι συμβολίζονται από φαινόμενα της φύσης. Το αίμα συσχετίζεται με το νερό, τα ποτάμια θα ηρεμήσουν με το θάνατο των ερωτευμένων, το άλογο γίνεται ένα με τη συναισθηματική κατάσταση του καβαλάρη του. Ακόμη και η χρήση των λαϊκών στοιχείων (τραγούδια, ξωτικά, νεράιδες, ο καλπασμός του αλόγου) αποκτούν μια ποιητική και λυρική διάσταση. Θέματα, όπως η τιμή, η φυγή των ερωτευμένων στο δάσος, οι κύκλοι της ζωής και της μοίρας και η ύπαρξη, ακόμα, των ηρώων χωρίς όνομα δηλώνει το τελετουργικό ένδυμα του έργου και τη μυθική διάσταση των ηρώων.

Στον Περγιάλη ο ηθογραφικός ρεαλισμός κινείται στα πλαίσια της λογικής τεκμηρίωσης με τη ζήλια να κάνει την εμφάνιση της και η παραβίαση του φεουδαρχικού εθμικού δικαίου να απαιτεί την τιμωρία. Οι συγκρούσεις των ηρώων είναι ψυχολογικές, με ατομικά κίνητρα, και η φύση αναλαμβάνει, εκείνη, τις μυθοποιητικές διαστάσεις που είχαν τα πρόσωπα στο λυρικό τελετουργικό κόσμο του Λόρκα (Πούχνερ 2000:300-303).

Ο Περγιάλης δημιουργεί ένα οικογενειακό αγροτικό δράμα σε ενδο-οικογενειακό επίπεδο, χωρίς την συμμετρική δομή του Λόρκα και την ποιητική μορφή μπαλάντας. Συγγενεύει με τα μοτίβα και το ύφος του Λόρκα, παραβλέπει τους συμβολισμούς του κύκλου της ζωής του Ισπανού ποιητή και δίνει διαφορετική ηθογραφική λειτουργία στα τραγούδια. Τα τραγούδια στον Περγιάλη έχουν μια προδηλωτική λειτουργία, ενώ η λυρική τους διάσταση φαίνεται μόνο σε κάποια σημεία, όπως στην κίνηση των κοριτσιών γύρω από το στύλο του αλωνιού, για να καταλήξει στις ανταλλαγές στίχων με τα παλικάρια. Επίσης, τα τραγούδια του

Περγιάλη χρησιμοποιούνται με βάση το «συγγραφικό του ένστιχτο», ενσαρκώνουν τις παραισθήσεις και τις ονειροπολήσεις της Τριανταφυλλιάς, συνδέονται με το δημοτικό τραγούδι και το λαϊκό μοιρολόι, χωρίς να ακολουθούν την κυκλική σειρά του Λόρκα, αποτελώντας δομικό στοιχείο του έργου του (Σιδέρης 1966: 123-126).

Για το ρόλο της της μουσικής και των τραγουδιών στο θέατρο σα λαϊκό θέαμα, ο ίδιος ο Λόρκα είχε γράψει: «{...}Ο διάλογος, η γλυκύτης των στίχων και η αρμονία, δηλαδή η μουσική, και ο χορός, τη σημασία του οποίου και ο Αριστοτέλης επιδοκιμάζει ...είναι η μίμηση του αρχαίου χορού {...}Τα παραδοσιακά χορικά μοτίβα, που ακολουθούν τη σκηνική δράση, με τον παροϊματικό, αφοριστικό και γνωμικό χαρακτήρα του δημοτικού τραγουδιού, έχουν την ίδια θεατρική αποστολή, με την οποία τα εξόπλισε η αρχαία τραγωδία. Διακοπή της επεισοδιακής μονοτονίας, μουσική ανάπαυλα, λυρική ανακούφιση από τη σύγκρουση των δρωμένων, σημείο στίξεως στην εξέλιξη, και τέλος, συμμετοχή του ακροατηρίου στη δράση [...]» (Λιγνάδης 1962:97).

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ.

Οι ιστορικές και πολιτικές εξελίξεις που δέχεται το έθνος μας από την περίοδο της Κατοχής επιδρούν στο θέατρο και καθορίζουν την μετέπειτα πορεία του μεταπολεμικού θεάτρου. Ο αντιστασιακός χαρακτήρας, οι παρεμβάσεις και οι συνεχείς έλεγχοι των αρχών στη θεατρική δραστηριότητα, καθώς και η λογοκρισία της εποχής επιδρούν καταλυτικά, με δυσμενείς συνέπειες για όλους τους ανθρώπους του θεάτρου, κυρίως στα μέλη του ΕΑΜ και άλλων αντιστασιακών οργανώσεων, με φυλακές, εξορίες κλπ. Όμως, με την απελευθέρωση του '44, η στράτευση του θεάτρου στον αγώνα της αντίστασης θα καλλιεργήσει ένα αίτημα ποιοτικής ανύψωσης και θα θέσει τα σπέρματα για ένα θέατρο που μετά την μετεμφυλιακή πραγματικότητα θα αποκτήσει περισσότερο παρεμβατικό χαρακτήρα, στρέφοντας το ενδιαφέρον του σε θέματα σύμφυτα με την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα.

Η περίοδος του Εμφυλίου θα διχάσει το θέατρο σε ένα δίπολο μεταξύ «σοβαρού» κι «εμπορικού», με την επιστροφή των εμπορικών θιάσων στις ανάλαφρες επιλογές της προπολεμικής περιόδου και με τη σύντομη προοδευτική πρωτοβουλία κάποιων αριστερών θιάσων και αποκεντρωμένων σκηνών που ακολουθούν το πνεύμα της πολιτικής και κοινωνικής πραγματικότητας. Ενώ, λοιπόν, η περίοδος της Αντίστασης έδειχνε μία ανοδική πορεία για τη μετέπειτα θεατρική δραστηριότητα του τόπου, ο ιδεολογικός φανατισμός και η τρομοκρατία του Εμφυλίου παρεμποδίζουν την εξέλιξη της θεατρικής κίνησης, με την τάση επιστροφής στα πρότυπα του παρελθόντος.

Σημαντική, όμως, ανοδική εξέλιξη θα παρατηρηθεί λίγο μετά το '50, όταν θα επαναλειτουργήσει το Θέατρο Τέχνης, το Εθνικό θέατρο θα δημιουργήσει μία

Πρωτοποριακή Σκηνή για νέους συγγραφείς: η σκηνή εγκαινιάζεται με το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *η Έβδομη μέρα της δημιουργίας*, και θα ιδρυθεί το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο από το Μάνο Κατράκη.

Η συνεχής, όμως, «εμμονή» του θεάτρου μετά τον Εμφύλιο στην διαρκή αναζήτηση ελληνικότητας, εθνικής ταυτότητας και του γενικότερου αποστολικού χαρακτήρα που πήρε για την αριστερά η ενίσχυση της ελληνικής δραματουργίας, εμπόδισαν την επαφή με το ξένο δραματολόγιο, κληροδοτώντας στο ελληνικό θέατρο, ακόμα και μετά το 1955, τους αισθητικούς και ιδεολογικούς άξονες της περιόδου του Εμφυλίου, αποκόπτοντας τις αναζητήσεις και επαφές με την ευρωπαϊκή δραματουργία, που, όπως εύστοχα παρατηρεί κι ο Μ. Πλωρίτης: «{...}το παγκόσμιο θέατρο, κι ιδιαίτερα το ευρωπαϊκό, προχωρούσε σε πολλές αυτοανανεώσεις, ανακάλυψε για μία ακόμη φορά το ποιητικό θέατρο, κοντοστάθηκε στον υπαρξισμό του Sartre και του Camus, προσηλυτίστηκε απ' το «Επικό Θέατρο» και το Θέατρο του Παραλόγου»{...} στο ελληνικό θέατρο, στη δραματουργία και στη σκηνική πράξη, μόνο «αντίλαλοι» αυτής της εξέγερσης έφταναν κι αυτοί καθυστερημένοι, ψαλιδισμένοι, παραπονημένοι στο τελωνείο της πνευματικής μας ζωής {...}» (Πλωρίτης 1982: 268-269).

Ακόμα και τα ελάχιστα δείγματα ποιητικού δράματος που καλλιεργήθηκαν μετά τον πόλεμο (Καζαντζάκης, Θεοτοκάς, Καρέλλη) θα μείνουν στο περιθώριο, με ελάχιστα δείγματα ανάπτυξης.

Συνοψίζοντας, μετά την περίοδο του Εμφυλίου, το ελληνικό θέατρο, εκτός από κάποιες ελάχιστες περιπτώσεις της δραματουργίας, με αναφορές στο θέατρο του Παραλόγου και κάποιες συνέχειες στη δραματουργία παλαιότερων ηθογραφικών αναζητήσεων, το μόνο είδος που αναπτύσσει είναι του σύγχρονου κοινωνικού ρεαλισμού. Η εικόνα που διαμορφώνεται για το ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο είναι ο διαχωρισμός του σε κοινωνικά και πολιτικά στρατευμένο, το τελευταίο καταγγέλλει την κοινωνική αδικία και ανισότητα, απευθυνόμενο στο λαϊκό κοινό και από την άλλη το πρώτο είναι εκείνο που, μένοντας πιστό στην παράμετρο της συντηρητικής οπτικής, καλλιεργεί το όραμα μιας αστικής, κοινωνικής πραγματικότητας.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### **Βιβλία.**

Γεωργοπούλου Βαρβάρα: *Ιστορία και Ιδεολογία στα Κάτοπτρα του Διονύσου. Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950*. Παπαζήση, Αθήνα 2016.

Γραμματάς Θεόδωρος: *Νεοελληνικό Θέατρο – Ιστορία - Δραματουργία. Δώδεκα μελετήματα*, Κουλτούρα, Αθήνα 1987.

Γραμματάς Θεόδωρος: *Νεοελληνικό Θέατρο και κοινωνία*, Τυπωθήτω/Δαρδανός, Αθήνα 2001.

Γραμματάς Θεόδωρος: *Διαδρομές στην θεατρική ιστορία, Εξάντας*, Αθήνα 2004.

Γραμματάς Θεόδωρος: *Το ελληνικό Θέατρο στον 20ό αιώνα*, Εξάντας, τόμ. Α' Β', Αθήνα 2002.

Γραμματάς Θεόδωρος: *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα*, (Δεύτερη Βελτιωμένη Έκδοση) Παπαζήση, Αθήνα 2017.

Γραμματάς Θεόδωρος: *Θεατρική Αγωγή και παιδεία, Διάδραση*, Αθήνα 2017.

Ζηροπούλου Κωνσταντίνα: *Γιώργος Σεβαστίκογλου. Αγωνιστής του Θεάτρου και της ζωής*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2016.

Ιντζέμπελης Ελπιδοφόρος, Φωτεινάκης Κώστας: *Πάμε μια βόλτα στο Φεγγάρι*, Φαρφουλάς, Αθήνα 2010.

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

Καγγελάρη Δήμητρα: *Ελληνική σκηνή και Θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές*, διδ. διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2003.

Καλαϊτζή Γλυκερία: *Ελληνικό θέατρο και ιστορία. Από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950)*, διδ. Διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, Φιλοσοφική Σχολή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2001.

Καραγιάννης Θανάσης: *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και Εφήβους*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 2007.

- Κοτζιούλας Γιώργος: *Θέατρο στα βουνά*, Θεμέλιο, Αθήνα 1980.
- Κουν Κάρολος: *Για το Θέατρο*, Ιθάκη, Αθήνα 1981.
- Κυριακός Κωνσταντίνος: *Η θεατρική όψη του Αλέξη Δαμιανού*, Αιγόκερως, Αθήνα 2007.
- Λαδογιάννη Γεωργία: *Ο Τόπος του δράματος. Μελέτες για την Ελληνική Δραματουργία του 19ου και 20ού αιώνα*, Παπαζήση, Αθήνα 2011.
- Λεμός Αδαμάντιος: *Η ουτοπία του Θέσπη. Θεατρικό οδοιπορικό*, Φιλιππότης, Αθήνα 1989.
- Λιγνάδης Τάσος: *Ο Λόρκα και οι ρίζες*, Έκτυπο, Αθήνα 1992.
- Λυγίζος Μήτσος: *Το νεοελληνικό πλάι στο παγκόσμιο θέατρο*, τ. Β', εκδ. Δωδώνη, Αθήνα χχέ.
- Μαχαίρας Ευάγγελος: *Η τέχνη της Αντίστασης*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1999.
- Μαυρομούστακος Πλάτων: *Το θέατρο στην Ελλάδα, 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.
- Μπακονικόλα - Γεωργοπούλου: *Κανόνες κι Εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000.
- Παπαδούκα Ολυμπία: *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή, Αντίσταση-διωγμοί*, Κ.&Π. Σμπίλιας Α.Ε.Β.Ε., Αθήνα χχέ
- Παπαθανασίου Ασπασία: *Σελίδες Μνήμης*. Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- Πετράκου Κυριακή: *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο*. Μίλητος, Αθήνα 2005.
- Πεφάνης Γιώργος: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001.
- Πεφάνης Γιώργος: *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και Προσεγγίσεις στο Θεατρικό του έργο*. Κέδρος, Αθήνα 2000.
- Πηλιχός Γιώργος: *Κάρολος Κουν, Συνομιλίες*, Κάκτος, Αθήνα 1987.

Πούχνερ Β.: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα Θεατρολογικά μελετήματα*, Χατζηνικολής Αθήνα 2000.

Πούχνερ Β.: *Σταθμίσεις και Ζυγίσματα*, Παπαζήση, Αθήνα 2006.

Πούχνερ Β.: *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*. Παπαζήσης, Αθήνα 2010.

Ρώτας Β: *Θέατρο και Αντίσταση*. Κέντρο Μαρξιστικών Ερευνών-Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1981.

Σολδάτος Γιάννης: *Αλέξης Δαμιανός. Η υπέρβαση της Σύγκρουσης*. Αιγόκερως, Αθήνα 2016.

Σταματοπούλου Έλενα: *Το Νεοελληνικό Θέατρο στα Μεταπολεμικά Χρόνια, (1944-1967)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεάτρου Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2017.

## Άρθρα

Δίζελος Θαλής: «Το Θέατρο στην Αντίσταση», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ.87-88, Μάρτιος-Απρίλιος 1962, σ.452-462.

Κοτзиούλας Γιώργος: «Η Λαϊκή Σκηνή» της VIII Μεραρχίας του ΕΛΑΣ. Η ιστορία του θιάσου γραμμένη από τον ιδρυτή και εμπυχωτή της», περ. *Θέατρο*, αρ. 53-54, (Σεπτέμβρης - Δεκέμβρης 1976 α), σ.21-30.

Κοτзиούλας Γιώργος: «Αρχείο Λαϊκής Σκηνής», περ. *Θέατρο*, αρ.53 - 54, (Σεπτέμβρης - Δεκέμβρης 1976 β), σ.49-56

Κουλουφάκος Κώστας: «Δωδέκατη Αυλαία», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, τμ 9, τχ52, (Απρίλιος 1959), σ.163

Μουζενίδου Αγνή: «Ο θιάσος των Ενωμένων καλλιτεχνών», στην έκδοση *Το ελληνικό θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ό</sup> αιώνα*. Πρακτικά Α΄ Πανελληνίου θεατρολογικού Συνεδρίου(επιμέλεια Ιωσήφ Βιβιλάκης), Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών/ εκδόσεις Ergo, 2002, σ.311-323.

Μπαλής Νίκος: «Το κοινωνικό Θέατρο στην Ελλάδα», περ. *Ανοιχτό Θέατρο*, αρ.3, Μάρτιος 1972, σ.7-21.

Μπρεντάνου Κ. – Τζαμαργιάς (2001): «Το Θεατρικό Σπουδαστήρι του Βασίλη Ρώτα» περ. *Έρευνα*. Αφιέρωμα στον Βασίλη Ρώτα (1889-1977), Νέα περίοδος, τεύχ.1, αρ. φύλλου 13 (98), Ιανουάριος, σ. 45-47.

Παπανδρέου Νικηφόρος: «Απόπειρες Εναλλακτικού Θεάτρου», 1949 - 1967. *Η εκρηκτική εικοσαετία. Επιστημονικό Συμπόσιο* (10 - 12 Νοεμβρίου 2000), Αθήνα: Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 2002, σ.177-188.

Πεφάνης Γιώργος: «Από την εμπειρία του στρατοπέδου στη θεατρική γραφή. Ο *Κρυφός ήλιος* του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Πρώτη παρουσίαση», *Παράβασις*, Επιστημονικό δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Ergo, τόμ. 6, Αθήνα 2005, σ. 141-196.

Πλωρίτης Μάριος: «Το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο (1945 -1967)», περ. *Η Λέξη*, τ. 14, Μάρτιος 1982 και στο *Της σκηνής και της τέχνης*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ.121.127.

Ρώτας Βασίλης: «Το Θεατρικό Σπουδαστήριο», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, αρ. 87-88, Μάρτης-Απρίλης 1962, σ. 306-309

Σεβαστίκογλου Γιώργος: «Θέατρο 1941-1944», περ. *Η Λέξη*, αρ. 111, Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 1992, σ.659-665

Σιδέρης Γιάννης: «Λορκικά. Η επίδραση του ποιητή στο ελληνικό θέατρο», περ. *Θέατρο*, αρ. 29 -30, Σεπτέμβριος - Δεκέμβριος 1966, σ. 121-133.

Σπάθης Δημήτρης: *Το νεοελληνικό θέατρο*, Ανάτυπο από την έκδοση *Ελλάδα-Ιστορία και πολιτισμός*, Αθήνα 1983.

Σπάθης Δημήτρης: «Δάσκαλος του σκηνικού λόγου», στο Γιώργος Σεβαστίκογλου *Θέατρο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1992, σ.9-22.

Σταύρου Γεράσιμος: «Το θέατρο στην Ελεύθερη Ελλάδα. Ο Θεατρικός όμιλος της ΕΠΟΝ Θεσσαλίας», *Θέατρο*, αρ. 55/56, Γεν.-Απρίλης 1977,σ.19-30.

## **Κριτικές**

του Άλκη Θρύλου στο περ. *Νέα Εστία* από 15 Νοεμβρίου 1940 έως 1 Δεκεμβρίου 1950, τώρα στο Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο*, εκδ. Ακαδημίας Αθηνών (Ίδρυμα Κώστας και Ελένης Ουράνη), τ. Δ' (1945-1948), Αθήνα 1978, τ. Ε' (1949-1951), Αθήνα

1979, τ.Ζ' (1956 - 1958), Αθήνα 1979, τ.Η' (1959 -1961), τ.Θ' (1962-1963), Αθήνα 1980, τ.Ι' (1964-1966), Αθήνα,1981.

του Βάσου Βαρίκα στο *Κριτική θεάτρου. Επιλογή 1961 - 1971*, Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 1972.

του Μ. Καραγάτση στην εφημ. *Η Βραδυνή*, 23.8.1954, και τώρα στο Μ. Καραγάτση, *Κριτική θεάτρου*, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης. Εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1999. Εφημ. *Η Βραδυνή*, 8.4.1958.

του Άγγελου Τερζάκη περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*: αρ. 11-12, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1946.

Εφημ. *Καθημερινά Νέα*, 17.01.1946. *Το Βήμα*, 17.9.1948, 10.11.1964.

του Λέοντα Κουκούλα,

περ. *Ελεύθερα Γράμματα*: 30-31, 7 Δεκεμβρίου 1945, 21 Δεκεμβρίου 1945.

περ. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*: αρ.11-12, Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1946.

περ. *Ο Αιώνας μας*: αρ.4, Απρίλιος 1949.

Εφημ. *Μάχη*, 17.01.1946.

Εφημ. *Δημοκράτης*, 14.9.1950.

Εφημ. *Αθηναϊκή*, 2.2.1956, 7.4.1958, 7.11.1964.

Εφημ. *Το Βήμα*, 10.11.1964.

Μιχ. Ροδάς, περ. *Πειραϊκά Γράμματα*, αρ. 2 Αύγουστος 1942.

Αλ.Αλαφούζου, περ. *Ελεύθερα Γράμματα*, 5.4.1946, 1.8.1946.

Λ. Σάββας, εφημ. *Ριζοσπάστης*, 20.01.1946.

Γ. Χατζίνης, εφημ. *Η Μάχη*, 8.6.1948.

Μιχ. Περάνθης, εφημ. *Έθνος*, 14.9.1950.

Π. Ρήγα εφημ. *Ελεύθερη Ελλάδα*, 4.7.1948. εφημ. *Έθνος*, 14.9.1950.

Μαν. Σκουλούδη, εφημ. *Προοδευτικός φιλελεύθερος*,14.6.1950.

Στ. Σπηλιωτόπουλου, εφημ. *Ακρόπολις*, 14.9.1950, 2.2.1956,6.4.1958.

Ειρ. Καλκάνη, εφημ. *Απογευματινή*, 9.4.1958,9.11.1964.

Β. Μανιάτη, περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, αρ.11, Μάιος - Ιούνιος 1960.

Στ. Δρομάζου, εφημ. *Αυγή*, 18.11.1964. Εφημ. *Καθημερινή*, 5.1.1977.

Μ. Πλωρίτη, εφημ. *Ελευθερία* (Θεσσαλονίκη), 4.6.1949, 13.11.1964.

Μ. Κλάρα, εφημ. *Βραδυνή*, 9.11.1964, 29.12.1976.

Φάνη Καμπάνη, εφημ. *Δημοκρατική Αλλαγή*, 20.7.1964, 29.8.1964.

Αλκ.Μαργαρίτη, εφημ. *Τα Νέα*, 7.1.1977.

## Διαδικτυακές Πηγες

Γραμματάς, Θ. (1982): «Ξαναδιαβάζοντας το έργο του Νίκου Καζαντζάκη». *Διαβάζω* τ. 51 (1982) 40 - 61. Στο <http://www.biblionet.gr/ανάκτηση> 11.01.2018

Γραμματάς, Θ. (2005): «Τροπικότητα του σώματος και τοπικότητα του καταναγκασμού. Σχόλιο στο "Μπλοκ C' του Ηλία Βενέζη», Πρακτικά του Συνεδρίου Φ. Κόντογλου - Η. Βενέζης - Ασημ. Πανσέληνος. *Οράματα και πάθη του ελληνισμού*, Μυτιλήνη, εκδ. Νομαρχιακής Αυτοδιοίκησης Ν. Λέσβου, 2005, 1-13. Στο <http://gtheodore.wordpress.com/ανάκτηση> 23.1.2018

Γραμματάς, Θ. (2006) «Ο απόηχος των όπλων – Η εμπειρία του Εμφυλίου πολέμου στο νεοελληνικό θέατρο της δεκαετίας του '50». Στο συλλογικό τόμο «Αναγνώριση. Τιμητικό Αφιέρωμα στον καθηγητή Θεόδωρο Εξαρχάκο», Αθήνα, χ.ε.οι, 2006, 205-218. Στο <http://gtheodore.wordpress.com/ανάκτηση> 15.01.2018.

Δημόπουλος, Ντ. (1977): «Ο σκηνοθέτης για το έργο». Στο πρόγραμμα του Εθνικού για την παράσταση του έργου την περίοδο 1976 - 1977. Στο <http://www.nt-archive.gr/ανάκτηση> 15.1.2018.

Καζαντζάκης, Ν. (1945): «Δύο λόγια του συγγραφέα». Στο πρόγραμμα του Εθνικού για την παράσταση του έργου την περίοδο 1946. Στο <http://www.nt-archive.gr/ανάκτηση> 10/1/2018.

Κουκούλας, Λέων (1946): «Μανιάτικος Γδικιωμός». Στο πρόγραμμα του Εθνικού - πρωτοποριακή Σκηνή για την παράσταση του έργου *Λυτρωμός, Χειμερινή περίοδος 1945-1946*. Στο <http://www.nt-archive.gr/ανάκτηση> 22.1.2018.

Περγιάλης, Νότης (1976-1977): «Ο Συγγραφέας για το έργο». Στο πρόγραμμα του Εθνικού (Νέα Σκηνή) για την παράσταση του έργου *Η Γειτονιά του Τσέχωφ*, χειμερινή περίοδος 1976-1977. Στο <http://www.nt-archive.gr>. ανάκτηση 16/1/2018.

Πλωρίτης, Μάριος (1991):«Την Εποχή του μύθου». Στο πρόγραμμα του Εθνικού για την παράσταση του έργου *Κωνσταντίνου κι Ελένης* την περίοδο 1991. Στο <http://www.nt-archive.gr>. ανάκτηση 20.3.2018.

Φραΐερ, Κίμων (1981-1982): «Ο Καποδίστριας του Καζαντζάκη». Στο πρόγραμμα του Εθνικού για την παράσταση του έργου την Περίοδο 1981-1982. Στο <http://www.nt-archive.gr>/ανάκτηση 10/1/2018.

## **Έργα.**

Βενέζης Ηλίας

*Μπλοκ C*, εκδ. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», Αθήνα 1971.

Δαμιανός Αλέξης

*Το σπιτικό μας*, Αθήνα 1959.

*Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*, εκδ.Γκοβόστη, Αθήνα χχέ.

Ιωαννόπουλος Δημήτρης

*Ρούπελ*, στον τόμο: Δημήτρης Ιωαννόπουλος *Θέατρο*, Αθήνα 1975.

Καζαντζάκης Νίκος

*Καποδίστριας*, στον τόμο: Νίκος Καζαντζάκης, *Θέατρο* (Τραγωδίες με διάφορα θέματα), εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα 1971.

Καμπανέλλης Ιάκωβος

*Χορός Πάνω στα Στάχια*(πρώτη πράξη), περ. *Ελληνική δημιουργία*,τ.33, Ιούνιος 1949.

Κωτσόπουλος Θάνος

*Λυτρωμός*, στον τόμο: Θάνος Κωτσόπουλος, *Θεατρικά*, τ.Α΄, Αθήνα 1980.

Περγιάλης Νότης

*Νυφιάτικο τραγούδι*, χειρόγραφο. Στη βιβλιοθήκη του τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθήνας.

*Το κορίτσι με το κορδελάκι*, χειρόγραφο. Στη βιβλιοθήκη του τμήματος Θεατρικών Σπουδών Αθήνας.

Σεβαστίκογλου Γιώργος

*Κωνσταντίνου και Ελένης*, στον τόμο: Γιώργος Σεβαστίκογλου, *Θέατρο*, εκδ.Κέδρος, Αθήνα 1992.

*Αγγέλα*, στον τόμο: Γιώργος Σεβαστίκογλου, *Θέατρο*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1992.

Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα:

*Θέατρο και Ποίηση*. Μετάφραση, Νίκου Γκάτσου, Ίκαρος, Αθήνα 1990



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΘΙΑΣΩΝ ΠΟΥ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΗΚΑΝ.

Ρεπερτόριο Θιάσου Ενωμένων Καλλιτεχνών

1. **Ουΐλλιαμ Σαίξπηρ:** *Ιούλιος Καίσαρ*, ημερ. πρεμιέρας 4/6/1945, Σκην. Γιαννούλης Σαραντίδης.
2. **Αρμπούζωφ:** *Μακρυνός δρόμος*, ημερ. πρεμιέρας 13/6/1945, Σκην. Γιώργος Σεβαστίκογλου.
3. **Νίκος Τσεκούρας:** *Αν δουλέψεις θα φας*, ημερ. πρεμιέρας 13/7/1945, Σκην. Γιαννούλης Σαραντίδης.
4. **Τζων Πρίστλεϋ:** *Καινούργια πολιτεία*, ημερ. πρεμιέρας 7/8/1945, Σκην. Γιώργος Σεβαστίκογλου.
5. **Δ.Φωτιάδης:** *Θεοδώρα*, ημερ. πρεμιέρας 28/8/1945, Σκην. Γιαννούλης Σαραντίδης.
6. **Λεόνωβ:** *Εισβολή*, ημερ. πρεμιέρας 2/11/1945, Σκην. Γιαννούλης Σαραντίδης - Γιώργος Σεβαστίκογλου.
7. **Αλέξης Δαμιανός:** *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε*, ημερ. πρεμιέρας 26/11/1945, Σκην. Γιώργος Σεβαστίκογλου.
8. **Βασίλης Ρώτας:** *Ρήγας Βελεστινλής*, ημερ. πρεμιέρας 4/12/1945, Σκην: Κωστής Μιχαηλίδης.
9. **Μ.Βοντοπιάνοβ-Γ.Λάπτιεβ:** *Αναγκαστική προσγείωσις*, ημερ. πρεμιέρας 26/12.1945, Σκην. Γιώργος Σεβαστίκογλου.
10. **Έλμερ Ράις:** *Κατηγορώ*, ημερ. πρεμιέρας 26/1/1946, Σκην. Τάκης Μουζενίδης.
11. **Ίρβιν Σώου:** *Θάψτε τους νεκρούς*, ημερ. πρεμιέρας 6/2/1946, Σκην: Γιώργος Σεβαστίκογλου.
12. **Δ. Φωτιάδης:** *Στρατηγός Μακρυγιάννης*, ημερ. πρεμιέρας 8/3/1946.
13. **Δημήτρης Ψαθάς:** *Φον Δημητράκης*, ημερ. πρεμιέρας 4/4/1946, Σκην: Τάκης Μουζενίδης.
14. **Φ. Ντοστογιέφσκι:** *Αδερφοί Καραμαζώφ*, ημερ. πρεμιέρας 1/6/1946, Σκην: Τάκης Μουζενίδης.
15. **Κώστας Κοτζιάς:** *Το ξύπνημα*, ημερ. πρεμιέρας 29/6/1946, Σκην: Τάκης Μουζενίδης.
16. **Χ. Μάρσαλ:** *Ποντικοί στη φάκα*, ημερ. πρεμιέρας 10/8/1946.
17. **Μαξίμ Γκόρκι:** *Οι εχθροί*, ημερ. πρεμιέρας 23/8/1946, Σκην: Τάκης Μουζενίδης

ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΡΕΑΛΙΣΤΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ.

1. **Ευγένιος Ο' Νηλ:** *Το χρυσάφι*, ημερ. πρεμιέρας 20/5/1949, Σκην. Κώστας Γιαννίσης.
2. **Μολιέρος:** *Σχολείο συζύγων*, ημερ. Πρεμιέρας 7/6/1949, Σκην. Κώστας Κοτζιάς.
3. **Νότης Περγιάλης:** *Νυφιάτικο τραγούδι*, ημερ. πρεμιέρας 21/6/1949, Σκην. Κώστας Γιαννίσης.
4. **Νοέλ Κάουαρντ:** *Ερωτικός πυρετός*, ημερ. πρεμιέρας 5/8/1949, Σκην. Κώστας Κοτζιάς.
5. **Κλωντ Αντρέ Πυζέ:** *Χαρούμενα νιάτα*, ημερ. πρεμιέρας 25/3/1958, Σκην. Κώστας Κοτζιάς.

ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ Θιάσου Αδ. Λεμού

1. **Μ. Κέτσης:** *Αγέλαστα νιάτα*, ημ. πρεμιέρας, 23/5/1947, Σκην. Μάνθος Κέτσης.
2. **Γ. Θεοδωρίδη:** *Τίμιοι στο περιθώριο*, ημερ. πρεμιέρας 23/6/1947, Σκην. Μάνθος Κέτσης.
3. **Ν. Κατηφόρης:** *Μια γυναίκα περιττή*, ημ. πρεμιέρας 11/8/1947.
4. **Κ. Λιτάνης:** *Ανοιξιάτικη περιπέτεια*, ημερ. πρεμιέρας 18/6/2948, Σκην. Μάνθος Κέτσης.
5. **Χρ. Σοφός:** *Καθέννας με την τρέλα του*, ημερ. πρεμιέρας 28/6/1948, Σκην. Μάνθος Κέτσης.
6. **Θ. Τσουμπρής:** *Δάσκαλε που δίδασκες*, ημερ. πρεμιέρας 12/7/1948, Σκην. Μάνθος Κέτσης.
7. **Β. Ιμπροχώρης - Ι. Βροντάκης:** *Άπιστος Θωμάς*, ημερ. πρεμιέρας 4/8/1948.
8. **Ανδ. Βλασσόπουλος:** *Ποτέ δεν είναι αργά*, ημερ. πρεμιέρας 17/9/1948.
9. **Θ. Καλογερίδης:** *Τζων Ροκ και κόμπανυ*, ημερ. πρεμιέρας 25/9/1948.
10. **Σ. Πατατζής:** *Επιστροφή από το Μπούχενβαλντ*, ημερ. πρεμιέρας, 2/6/1949 Σκην: Αδαμάντιος Λεμός.
11. **Γ. Σταύρου:** *Ένας από μας*, ημερ. πρεμιέρας 13/6/1949, Σκην. Αδαμάντιος Λεμός.
12. **Γ. Καζαντζάκη:** *Το υποστατικό*, ημερ. πρεμιέρας 30/6/1949, Σκην. Αδαμάντιος Λεμός.

- 13.**Ρ. Βαρουσιάδου:** *Κοντά στον Θεό*, ημερ. πρεμιέρας 22/9/1949, Σκην. Τίγκη Γκίκα.
- 14.**Δ. Κόκκος:** «Χωρίς ουρανό», ημερ.πρεμιέρας 6/10/1949, Σκην.,Τίγκη Γκίκα.
- 15.**Αλ. Γαλανός:** *Θεατρίνοι*, ημερ. πρεμιέρας 12/6/1950, Σκην. Κάρολος Κουν.
- 16.**Μ.Κέτσης:** *Μακρινό τραγούδι*, ημερ. πρεμιέρας 23/6/1950, Σκην: Αλέξης Δαμιανός.
- 18.**Ανδρ. Βλασσόπουλος:** *Ο κυρ Σοφοκλής πολιτεύεται*, ημερ. πρεμιέρας 14/7/1950.
- 19.**Μ. Πετρίδης:** *Ιδιόρρυθμοι σύζυγοι*, ημερ. πρεμιέρας, 17/8/1950.
- 20.**Ιακ. Καμπανέλλης:** *Χορός πάνω στα στάχυα*, ημερ.πρεμιέρας 12/9/1950, Σκην. Αδαμάντιος Λεμός.

ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ Θιάσου Πορεία ΑΛ.ΔΑΜΙΑΝΟΣ

1. **Ιωάννης Παπαβασιλείου:** *Το άλλο κύμα*, ημ. πρεμιέρας, 27/1/1961, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.
2. **Αλέξης Δαμιανός:** *Το ανοικτό κλουβί*, ημ. πρεμιέρας, 21/2/1961, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.
3. **Σήλα Νταλανέου:** *Γεύσι από μέλι*, ημ. πρεμιέρας, 8/6/1961, Σκην. Γιάννης Μιγάδης.
4. **Ρόμπερτ Μπολτ:** *Καρδιά περιβόλι*, ημ. πρεμιέρας, 17/8/1961, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.
5. **Λίλιαν Χέλμαν:** *Μικρές αλεπούδες*, ημ. πρεμιέρας, 7/11/1961, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.
6. **Τζέην Άρντεν:** *Το πάρτι*, ημ. πρεμιέρας, 22/12/1961, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.
7. **Αλέκος Γαλανός:** *Τα κόκκινα φανάρια*, ημ. πρεμιέρας, 24/2/1962, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.
8. **Αλέξης Δαμιανός:** *Το τελευταίο φθινόπωρο*, ημ. πρεμιέρας, 2/2/1963, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.
9. **Ούγκο Μπέτι:** *Τα όνειρα μας*, ημ. πρεμιέρας, 14/4/1963, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.
10. **Ματέο Λετούρνιχ:** *Η φωλιά των κλεπτών*, ημ. πρεμιέρας, 20/6/1963, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.
11. **Μ.Γκάτσο:** *Ένα καπέλο γεμάτο βροχή*, ημ. πρεμιέρας, 25/9/1964, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.

ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΘΙΑΣΟΥ ΔΩΔΕΚΑΘΗ ΑΥΛΑΙΑ.

1. **Β. Γκούφας - Ν. Ιγγλέσης - Β. Ανδρεόπουλος:** *Το κρατητήριο - Ο χώρος του ανέμου - Κομιστής ειδήσεων*, ημ. πρεμιέρας, 17/4/1959, Σκην. Χρ. Βαχλιώτης - Γ. Γιαννίσης - Λ. Καλλέργης.
2. **Μ. Κρίσπης - Β. Ζιώγας - Θ. Κωσταβάρας:** *Τα καπέλα - Το προξενιό της Αντιγόνης - Οι ανίκητοι*, ημερ. πρεμιέρας, 15/1/1960, Σκην. Λ. Καλλέργης - Χρ. Βαχλιώτης - Γ. Γιαννίσης.
3. **Β. Ανδρεόπουλος - Β. Γκούφας:** *Καβαλλάρηδες δίχως άλογα - Η επιστροφή του ευεργέτη*, ημ. πρεμιέρας, 26/4/1961, Σκην. Λ. Καλλέργης - Γ. Γιαννίσης.
4. **Στ. Ζαχίδης - Ι. Αντρίτσου - Κ. Μουρσελάς:** *Οικογένεια Πετρή - Το σαλιγκάρι - Άνθρωποι και άλογα*, ημερ. πρεμιέρας, 9/4/1963, Σκην. Τ. Αλκουλής - Γ. Γιαννίσης - Ι. Γιαννουλάκης.

ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΑΝΟΥ ΚΑΤΡΑΚΗ.

1. **Δημήτρης Κορομηλάς:** *Ο αγαπητικός της βοσκοπούλας*, ημ. πρεμιέρας, 20/8/1955, Σκην. Τάκης Μουζενίδης.
2. **Μανώλης Σκουλούδης:** *Η τραγωδία του Λόρδου Μπάυρον*, ημερ. πρεμιέρας, 27/10/1955, Σκην. Τάκης Μουζενίδης.
3. **Σέριφ:** *Το τέλος του ταξιδιού*, ημερ. πρεμιέρας, 16/11/1955, Σκην. Μάριος Πλωρίτης.
4. **Νίκος Τσεκούρας:** *Ο μονοσάνδαλος*, ημερ. πρεμιέρας, 29/11/55, Σκην. Πέλος Κατσέλης.
5. **Νότης Περγιάλης:** *Το κορίτσι με το κορδελάκι*, ημερ. πρεμιέρας, 30/1/1956.
6. **Νίκος Καζαντζάκης:** *Ο Χριστός ξανασταυρώνεται*, ημερ. πρεμιέρας, 21/6/1956, Σκην. Τάκης Μουζενίδης.
7. **Δ. Φωτιάδης - Γ. Σταύρου:** *Καραϊσκάκης*, ημερ. πρεμιέρας, 16/6/1957, Σκην. Τάκης Μουζενίδης.
8. **Φ. Ντοστογιέφσκι (διασκευή Μ. Σκουλούδης):** *Ο ηλίθιος*, ημερ. πρεμιέρας, 18/10/1957, Σκην. Τάκης Μουζενίδης.
9. **Ωστ Στρογκ:** *Έβδομος ουρανός*, ημερ. Πρεμιέρας, 10/1/1958, Σκην. Τάκης Μουζενίδης.
10. **Ντ' Υσσώ και Γκάου:** *Βαθειές είναι οι ρίζες*, ημερ. πρεμιέρας 18/2/1958, Σκην. Μάνος Κατράκης.
11. **Νότης Περγιάλης:** *Το χρυσό χάπι*, ημερ. πρεμιέρας, 4/4/1958, Σκην. Γιώργος Θεοδοσιάδης.
12. **Γιώργος Ρούσσο:** *Βασίλισσα Αμαλία*, ημερ. πρεμιέρας 19/6/1958, Σκην. Πέλος Κατσέλης.
13. **Λόπε ντε Βέγκα:** *Φουέντε Οβεχούνα*, ημερ. Πρεμιέρας 5/6/1959, Σκην. Τάκης Μουζενίδης.
14. **Τζ. Λώρενς -Ρ .Λη:** *Η δίκη των πιθήκων*, ημερ. πρεμιέρας 5/2/1960, Σκην. Τάκης Μουζενίδης.
15. **Φρανκ Στέητον:** *Το ατμόπλοιο Τζόαν Ντάνβερς*, ημερ. πρεμιέρας 25/3/1960, Σκην. Μάνος Κατράκης.
16. **Νότης Περγιάλης:** *Αντιγόνη της Κατοχής*, ημερ. πρεμιέρας 21/6/1960, Σκην: Πέλος Κατσέλης.

17.**Ι.Κονδυλάκης (διασκευή Άγγ. Νίκας): Πατούχας**, ημερ. Πρεμιέρας 13/7/1960, Σκην. Αλέξης Δαμιανός.

18.**Μανώλης Σκουλούδης: Οδύσσεια**, ημερ. πρεμιέρας 1/11/1961, Σκην: Μάνος Κατράκης.

19.**Μίγελ Μιούρα: Η Μαριμπέλ και παράξενη οικογένεια**, ημερ. πρεμιέρας 15/12/1961, Σκην. Πέλος Κατσέλης.

20.**Μίκης Θεοδωράκης: Το τραγούδι του νεκρού αδερφού**, ημερ. πρεμιέρας 13/10/1962, Σκην. Πέλος Κατσέλης.

21.**Γιώργος Ρούσσο: Ο πραγματευτής**, ημερ. πρεμιέρας, 22/6/1963, Σκην: Μήτσος Λυγίζος.

#### ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ Ρεπερτόριο Θεάτρου Τέχνης

1.**Μαξίμ Γκόρκι: Στο βυθό**, ημερ. πρεμιέρας, 5/11/1944, ΘΕΑΤΡΟ: Βρετάννια

2.**Αισχύλος: Χοηφόρες**, ημερ.πρεμιέρας, 12/3/1945, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.

3. **Άντον Τσέχωφ: Ο βυσσινόκηπος**, ημερ. πρεμιέρας, 2/4/1945, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.

4.**Νικολάι Γκόγκολ: Τα παντρολογήματα**, ημερ. πρεμιέρας, 6/5/1945, ΘΕΑΤΡΟ: Κεντρικόν.

5.**Τζων Πρίσλεϋ: Εμείς και ο χρόνος**, ημερ. πρεμιέρας, 18/10/1946, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.

6.**Τενεσί Ουίλλιαμς: Γυάλινος κόσμος**, ημερ. πρεμιέρας, 19/11/1946, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.

7.**Τζ. Μπ. Σω: Το επάγγελμα της κυρίας Γουώρρεν**, ημερ. πρεμιέρας, 10/12/1946, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.

8.**Ε. Κώλντγουελ - Τζ. Κίρκλαντ: Για ένα κομμάτι γης**, ημερ. πρεμιέρας, 1/1/1947, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.

9.**Ζαν Ανούιγ: Αντιγόνη**, ημερ. πρεμιέρας, 24/1/1947, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.

10.**Ευγένιος Ο' Νηλ: Πόθοι κάτω από τις λεύκες**, ημερ. πρεμιέρας, 26/2/1947, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.

11.**Τζ. Μπάρρυ - Α. Τσέχωφ - Ευγ. - Ο' Νηλ: Ο γάμος της Μπάρμπαρα - Αίτηση σε γάμο - Στις θάλασσες του βορρά**, ημέρα πρεμιέρας, 2/4/1947 Αλίκης.

12.**Γρηγόριος Ξενόπουλος: Το φιόρο του λεβάντε**, ημερ. πρεμιέρας, 2/5/1947, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.

13. **Άρθουρ Μίλλερ:** *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, ημερ. πρεμιέρας, 8/10/1947, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.
14. **Χ. Λίντσεϋ - Ρ. Κρουζ:** *Ζωή με τον πατέρα*, ημερ. πρεμιέρας, 3/12/1947, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.
15. **Τζων Πρίσλεϋ:** *Ο ανακριτής έρχεται*, ημερ. πρεμιέρας, 9/1/1948, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.
16. **Τέρενς Ράπτιγκαν:** *Υπόθεση Ουϊνσλο*, ημερ. πρεμιέρας, 25/2/1948, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.
17. **Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα:** *Ματωμένος Γάμος*, ημερ. πρεμιέρας, 8/4/1948, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.
18. **Ευγένιος Ο' Νηλ:** *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*, ημερ. πρεμιέρας, 13/10/1948, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.
19. **Εντουάρντο Ντε Φίλιππο:** *Αχ αυτά τα φαντάσματα*, ημερ. πρεμιέρας, 10/11/1948, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.
20. **Ερρίκος Ίψεν:** *Τζων Γαβριήλ Μπόργκμαν*, ημερ. πρεμιέρας, 5/1/1949 ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.
21. **Σώμερσετ Μωμ:** *Ο κύκλος*, ημερ. πρεμιέρας, 4/2/1949, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.
22. **Τενεσσί Ουίλλιαμς:** *Λεωφορείο ο πόθος*, ημερ. πρεμιέρας, 12/3/1949, ΘΕΑΤΡΟ: Αλίκης.
23. **Αντρέ Ρουσσέν:** *Το μικρό καλύβι*, ημερ. πρεμιέρας, 24/9/1949, ΘΕΑΤΡΟ: Κοτοπούλη.
24. **Άλντους Χάξλεϋ:** *Το χαμόγελο της Τζοκόντας*, ημερ. πρεμιέρας, 1/11/1949, ΘΕΑΤΡΟ: Κοτοπούλη.
25. **Άρθουρ Μίλλερ:** *Ο θάνατος του εμποράκου*, ημερ. πρεμιέρας, 25/11/1949, ΘΕΑΤΡΟ: Κοτοπούλη.
26. **Μαρσέλ Ντυράν:** *Μπολερό*, ημερ. πρεμιέρας, 22/12/1949, ΘΕΑΤΡΟ: Κοτοπούλη.
27. **Φιλίπ Τζόνταν:** *Άννα Λουκάστα*, ημερ. πρεμιέρας, 25/1/1950, ΘΕΑΤΡΟ: Κοτοπούλη.
28. **Μαίρη Τσαίηζ:** *Εγώ και το κουνέλι*, ημερ. πρεμιέρας, 7/6/1950. ΘΕΑΤΡΟ: Μακέδο.