



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Από το κείμενο στη σκηνή: το ελληνικό θέατρο σε διάλογο με το παγκόσμιο»

*«Μια πρώτη θεατρική και δραματουργική προσέγγιση του έργου του
Χρύσανθου Βοσταντζόγλου (Μποστ) – Γνωστές και άγνωστες
πτυχές του θεατρικού του έργου»*

Διπλωματική εργασία

Κωνσταντίνος Κυριακού (Α.Μ.: 201607)

Δ' Εξάμηνο – Σεπτέμβριος 2018

Επιβλέπων καθηγητής: Γρηγόρης ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος	2
Εισαγωγή	3
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1. Έργα και Ημέρες Χρύσανθου Βοσταντζόγλου (Μποστ)	7
1.1. Σχεδιάγραμμα βιογραφίας	7
1.2. Το μεταπολεμικό θέατρο και ο Μποστ	22
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2. Ο Μποστ και η Επιθεώρηση	35
2.1. Μια εισαγωγή στο είδος, τα χαρακτηριστικά και τη δομή του	35
2.2. Τριάντα χρόνια μπόστειας επιθεώρησης	42
2.3. Η <i>Όμορφη πόλη</i>	47
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3. Η θεατρική εργογραφία του Μποστ	54
3.1. Εκδοθέντα θεατρικά έργα	54
3.2. Ανέκδοτα θεατρικά έργα	73
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4. Υφολογικά χαρακτηριστικά	82
4.1. Η μπόστεια ή μποστταντζόγλεια γλώσσα	82
4.2. Η παρωδία στο θέατρο του Μποστ	91
4.3. Η σάτιρα του Μποστ και ο στόχος της	97
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5. Παραστασιογραφία	103
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6. Εκδόσεις θεατρικών έργων	115
Σύνοψη – Συμπεράσματα	116
Παράρτημα (I) – Τραγούδια σε στίχους του Μποστ	120
Παράρτημα (II) – Σημείωμα του Μποστ στο <i>Δον Κιχώτη</i> του	132
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	137
I. ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΜΠΟΣΤ	137
II. ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΠΟΣΤ	138
III. ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	143
IV. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ	146
V. ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ	147

Πρόλογος

Οφείλω ένα πολύ μεγάλο ευχαριστώ στους φίλους μου Κώστα και Γιάννη, τους δύο γιους του Μέντη Μποσταντζόγλου, οι οποίοι με εμπιστεύτηκαν ώστε να αναδιφήσω στα προσωπικά τους αρχεία, όπου “ανακάλυψα” έναν ανεκτίμητο θησαυρό που αφορά στο έργο του πατέρα τους. Εξυπακούεται πως δίχως την αμέριστη βοήθεια και τη συμβολή τους η εργασία αυτή θα ήταν ημιτελής: για να μην πω πως δε θα υπήρχε νόημα να εκπονηθεί. Με την ευγενή τους καλοσύνη μου παραχώρησαν –μαζί με άλλο αρχειακό και ανέκδοτο υλικό– φωτοτυπίες δακτυλογραφημένων κειμένων άγνωστων θεατρικών έργων του πατέρα τους.

Ωστόσο, δίχως να με παρεξηγήσει ο Γιάννης –και είμαι απολύτως σίγουρος ότι δε θα το πράξει–, θα ήθελα να γείρω την πλάστιγγα λίγο περισσότερο προς τη μεριά του Κώστα, ο οποίος με ιώβεια υπομονή και τεράστια προθυμία, παραβλέποντας τα όποια προβλήματα ταλάνιζαν την υγεία του, συναντιόταν μαζί μου και εν μέσω “συζητήσεων μετά καφέ”, μού επέτρεπε να αλιεύω και να εκμαιεύω πολύτιμες πληροφορίες για τα “έργα και ημέραι” του Μποστ!

Τέλος, από αυτή τη θέση θα ήθελα θερμά να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κύριο Γρηγόρη Ιωαννίδη, για τις καθοριστικές συμβουλές του, αλλά και την κυρία Κωνσταντζα Γεωργακάκη και τον κύριο Μάνο Στεφανίδη, που αποτελούσαν την τριμελή συμβουλευτική, και οι οποίοι με καθοδήγησαν με καίριες παρατηρήσεις.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αντικείμενο εξέτασης της παρούσας εργασίας είναι ένας καλλιτέχνης με την ευρεία έννοια της λέξης· ζωγράφος, αγιογράφος, πεζογράφος, ποιητής, στιχουργός, θεατρικός συγγραφέας, σκηνογράφος, ενδυματολόγος, ολίγον σεναριογράφος και μεταφραστής, πολύ γελοιογράφος και σκιτσογράφος, που γέμιζε με ανορθόγραφα και ασύντακτα κείμενα το ορθογώνιο πλαίσιο της πολιτικής γελοιογραφίας του και που άφησε εποχή με τις ειρωνικές φιγούρες του και με την έντονη κοινωνικοπολιτική κριτική στο σκίτσο του. Η καλλιτεχνική περίπτωση του Χρύσανθου Βοσταντζόγλου (1918-1995), γνωστού με το ψευδώνυμο Μποστ, είναι ιδιαίτερη και πολύπλευρη, η καλλιτεχνική παραγωγή του οποίου εκτείνεται στα όρια μιας ολόκληρης σχεδόν πεντηκονταετίας, από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1990, οπότε και απεβίωσε. Κολακευόταν να πιστεύει πως ήταν «μισός Πόντιος και μισός Αρχαίος Έλληνας, με όλα τα προτερήματα και τα ελαττώματα αυτής της φυλής.»¹ Ο Μποστ υπήρξε ενεργό μέλος της πολιτικής ζωής της χώρας τόσο σε εθνικό όσο και αυτοδιοικητικό επίπεδο, δηλωμένος μάλιστα ως οπαδός της αριστερής ιδεολογίας. Αρχικά φοίτησε στη Σχολή Καλών Τεχνών, την οποία δεν τελείωσε ποτέ, καθώς την εγκατέλειψε μετά από το πρώτο εξάμηνο. Ξεκίνησε την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία με εικονογραφήσεις εξωφύλλων βιβλίων, παιδικών βιβλίων και περιοδικών, και συνοδευτικά σκίτσα άλλων κειμενογράφων, για να περάσει εν συνεχεία στην πολιτική γελοιογραφία και το πολιτικό χρονογράφημα σε εφημερίδες και περιοδικά, όπου και δημιούργησε ιδιαίτερα αναγνωρίσιμους για την εποχή τους γελοιογραφικούς χαρακτήρες, καταγράφοντας την Ιστορία της Ελλάδας με το πρωτότυπο και ιδιότυπο χιούμορ του, ενώ δε σταμάτησε ποτέ να ζωγραφίζει.

Επίσης, ασχολήθηκε με το θέατρο, με έναν εντελώς προσωπικό και μοναδικό ύφος. Τα δεκατρία θεατρικά έργα που έχει γράψει –κατά ομολογία του–,² αλλά και τα

¹ Βλ. Γ. Σγουράκης – Ηρ. Σγουράκη, «Μονόγραμμα – Μέντης Μποσταντζόγλου», *EPT-APXEIO*, [Ημερομηνία πρόσβασης 25/06/2018] από: <http://archive.ert.gr/100331/>.

² Ο Μποστ σε συνέντευξή του μιλάει για δώδεκα με δεκατρία “περίπου” θεατρικά έργα που έγραψε. (Βλ. Α. Σκιαδόπουλος, «Νυχτερινός επισκέπτης – Μέντης Μποσταντζόγλου», *EPT-APXEIO*, [Ημερομηνία πρόσβασης 20/06/2018] από: <http://archive.ert.gr/497/>.) Από την έρευνα αποδεικνύεται

οχτώ στα οποία συμμετείχε στη συγγραφή τους μαζί με άλλους, καθορίζονται από τη γλώσσα την οποία χρησιμοποιεί, την επιθυμία ανατροπής του θεατρικού κειμένου και την εικαστική ματιά του. Μάλιστα, στις περισσότερες από τις παραστάσεις των έργων του σχεδίασε ο ίδιος τα σκηνικά και τα κοστούμια. Ωστόσο, εντύπωση δημιουργεί το γεγονός ότι, ενώ ανήκει στη μεταπολεμική δραματουργία, δε γίνεται μνεία του ονόματός του σε πολλές μελέτες για το μεταπολεμικό θέατρο, ενώ χαρακτηριστική είναι η δήλωση του Παπαγεωργίου «γιατί άραγε χύθηκε τόσο λίγη μελάνη γι αυτόν όταν, για άλλους γίνονται τόσες αναλύσεις, συνεντεύξεις, διαλέξεις και άλλα κοσμικά. Γιατί όταν σήμερα μιλάμε για Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς δεν αναφέρουμε ποτέ τ' όνομά του;»³

Σκοπός λοιπόν αυτής της εργασίας είναι να επιχειρηθεί μια πρώτη προσέγγιση του θεατρικού corpus του Μποστ, ρίχνοντας ένα αμυδρό φως σε γνωστές αλλά και άγνωστες πτυχές της δραματουργίας του. Από τα θεατρικά του έργα έχουν εκδοθεί σχεδόν τα μισά, όμως αυτά που τον έχουν κάνει ευρέως γνωστό είναι τα τρία έργα του που είναι γραμμένα με τον ανορθόγραφο ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο.⁴ Ωστόσο, όπως θα δούμε στη συγκεκριμένη μελέτη, ο Μποστ έγραψε και αρκετά έργα για το θέατρο μη έμμετρα, τα οποία έχουν παραμείνει στην “αφάνεια”, καθότι δεν εκδόθηκαν ή/και παρέμειναν άπαιχτα. Μεγάλη δυσκολία συναντάται στην ανεύρεση επιθεωρησιακών σκετς του συγγραφέα, καθώς ο επικαιρικός χαρακτήρας τους, αλλά και το γεγονός ότι γράφονταν –πολλές φορές– γρήγορα, για να δοθούν μόνο στους ηθοποιούς που θα συμμετείχαν στο εκάστοτε νούμερο, δίχως να διατηρηθεί κάποιο αντίγραφο, χάθηκαν με την πάροδο του χρόνου. Ωστόσο, η έρευνα για τα κείμενά του συνεχίζεται.

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας παρουσιάζεται με έναν αφηγηματικό τρόπο το βιογραφικό του Μποστ και γίνεται μια απόπειρα παρουσίασης του θεατρικού

ότι ο Μποστ έγραψε μόνος του τα έργα: *Δον Κιχώτης*, *Όμορφη πόλη*, *Φάουστα ή η απολεσθείς κόρη*, *Οι εκλογές του Μποστ*, *Ιστορική Ιστορία*, *Μαρία Πενταγιώτισσα (Κάπου εις τη Θεσσαλία)*, *Κάνε το ΠΑΣΟΚ σου παξιμάδι*, *40 χρόνια Μποστ*, *Μήδεια*, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, τα οποία παραστάθηκαν, το άπαιχτο *Το ημερολόγιο μιας χήρας*, το μονόπρακτο *Ο Ηρώας της Κολομβίας* και η διασκευή *Τα χρυσά φτερά*. Σε συνεργασία με άλλους συνέγραψε τα έργα: ...και συ χτενίζεσαι, *Εθνική κωμωδία*, *Της Λαρίσης το ποτάμι*, *Εφημερέβομεν*, *Πιάσαμε το...* *Τρίτο*, *Χαιρέτα μου τον πλάτανο*, *Στο βάθος μύθος* και *Ρωμαίικο ραβάνσι*. Ωστόσο, από έρευνα που έγινε στα προσωπικά αρχεία των δύο γιων του, Κώστα και Γιάννη, υπάρχουν ενδείξεις ότι έχει γράψει και άλλα θεατρικά έργα, τα οποία παρέμειναν “στο συρτάρι” του Μποστ ως άπαιχτα και ανέκδοτα.

³ Βλ. Θ. Παπαγεωργίου, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», στο: Μποστ, *Φάουστα*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 1987-88, σ. 38.

⁴ Αναφερόμαστε στα θεατρικά έργα: *Φάουστα*, *Μήδεια*, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*.

γίνεσθαι της εποχής όπου ο Μποστ πρωτοπαρουσιάζεται ως θεατρικός συγγραφέας, μέσω του ιστορικού και του κοινωνικοπολιτικού υπόβαθρου της μεταπολεμικής περιόδου, κατατάσσοντάς τον στο ελληνικό μεταπολεμικό θέατρο. Καθορίζονται οι επιρροές που ασκήθηκαν στους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς από τα ευρωπαϊκά θεατρικά κινήματα και ρεύματα, αλλά και οι πρωτεργάτες του θεάτρου της μεταπολεμικής περιόδου στην Ελλάδα, τόσο σε επίπεδο συγγραφικό όσο και σε σκηνοθετικό. Στο δεύτερο κεφάλαιο γίνεται μια συνοπτική αναφορά στο θεατρικό είδος της Επιθεώρησης, καθώς με αυτήν ξεκίνησε τη θεατρική του σταδιοδρομία ο Μποστ, αλλά και διότι ασχολήθηκε με αυτή ως κειμενογράφος τριάντα χρόνια. Μέσα από αυτή του την ενασχόληση με την Επιθεώρηση διακρίνουμε ότι ο Μποστ ήταν «ένας από τους αποτελεσματικότερους και εγκυρότερους σφυγμομετρητές της υγείας του νεοελληνικού θεάτρου», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και η Διαμαντάκου-Αγάθου.⁵ Γίνεται μια καταγραφή των επιθεωρήσεων τις οποίες έγραψε εξ ολοκλήρου μόνος του αλλά κι εκείνων που συνέγραψε συνεργαζόμενους με άλλους συναδέλφους του. Στην τελευταία ενότητα αυτού του κεφαλαίου παρουσιάζεται και αναλύεται το πρώτο θεατρικό έργο του Μποστ που είδε τα φώτα της σκηνής, η *Όμορφη πόλη*, το ανέκδοτο κείμενο της οποίας παραχωρήθηκε ευγενώς από το γιο του, τον Κώστα Μποσταντζόγλου.

Στο τρίτο κεφάλαιο της συγκεκριμένης εργασίας γίνεται μια συνοπτική παρουσίαση των θεατρικών έργων του Μποστ, που έχουν τυπωθεί και εκδοθεί, με την περίληψη της υπόθεσής τους αλλά και με σχολιασμό της θεματολογίας τους και των σκοπών του συγγραφέα. Επίσης, παρουσιάζονται τρία ανέκδοτα έργα του Μποστ, τα οποία περιήλθαν στην κατοχή του γράφοντα σε δακτυλογραφημένη μορφή. Όσον αφορά στα θεατρικά έργα τα οποία έχουν παρασταθεί, η παρουσίασή τους γίνεται και μέσω της αντιμετώπισής τους από την έντυπη και τη διαδικτυακή κριτική. Σύμφωνα με το Μαυρομούστακο, όταν μιλάμε για τα θεατρικά έργα του Μποστ πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι αυτά είναι οργανωμένα με βάση την τριπλή υπονόμευση συγκεκριμένων παραδόσεων που, ξεκινώντας από το ίδιο το λογοτεχνικό κείμενο και περνώντας μέσω των κοινωνικών συνηθειών και αξιών, καταλήγουν στην ίδια την

⁵ Βλ. Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από τον Αριστοφάνη στον Μποστ: η επιβίωση της “παρατραγωδίας”», στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (EENS)*: “Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα”, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 212.

εξουσία: δηλαδή, υπονομεύει το μελό, τη γλώσσα και την καθεστηκυία τάξη.⁶ Έτσι, στο τέταρτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας, όπου παρουσιάζονται τα υφολογικά χαρακτηριστικά του θεατρικού έργου του Μποστ, η πρώτη υπονόμηση εξετάζεται στην ενότητα που πραγματεύεται την παρωδία, η δεύτερη υπονόμηση στην ενότητα της μπόστειας ή μποσταντζόγλειας γλώσσας και η τρίτη υπονόμηση στην ενότητα της σάτιρας.

Στο πέμπτο κεφάλαιο καταγράφονται, οι πρώτες παραστάσεις των θεατρικών έργων που ο Μποστ έγραψε μόνος του ή σε συνεργασία με άλλους, με χρονολογική σειρά. Ενώ στο έκτο κεφάλαιο καταγράφονται τα θεατρικά έργα του Μποστ που εκδόθηκαν είτε αυτόνομα είτε σε συλλογικές ή περιοδικές εκδόσεις. Επειδή ωστόσο αυτός ο «Σκιτσογράφος λοιπόν, Γελιογράφος, Ευθυμογράφος, Θεατρογράφος, Επιθεωρησιογράφος, Ζωγράφος πάντα Ανορθογράφος...»,⁷ ο οποίος οφείλει το ότι έγινε κάπως γνωστός στο ξεκίνημα της σταδιοδρομίας του –σύμφωνα με τα λεγόμενά του– «στους διανοούμενους, στους συγγραφείς, στους δημοσιογράφους, στους ανθρώπους, τέλος πάντων, που 'ξεραν πάρα πολύ καλά ελληνικά και μπορούσαν να ξεχωρίσουν τη λεπτομέρεια μιας ανορθόγραφης γραφής, δηλαδή την απόχρωση μάλλον μιας ανορθογραφίας, τον υπαινισμό, το υπονοούμενο κ.τ.λ.»,⁸ έγραψε και αρκετούς στίχους που μελοποιήθηκαν και τραγουδήθηκαν από σπουδαίους συνθέτες και ερμηνευτές, είτε σε θεατρικές παραστάσεις είτε σε κινηματογραφικές ταινίες είτε κυκλοφόρησαν αυτόνομα σε δίσκους, κρίθηκε σκόπιμο να καταγραφούν αυτά τα τραγούδια σε ένα παράρτημα που παρατίθεται στο τέλος της εργασίας. Τέλος, θεωρήθηκε απαραίτητο να παρατεθεί και ένα δεύτερο παράρτημα με ολόκληρο το σημείωμα του Μποστ στο δακτυλόγραφο κείμενο του *Δον Κιχώτη* του, το οποίο δημοσιεύτηκε σχεδόν το μισό μόνο, στο θεατρικό πρόγραμμα της παράστασης *Φάουστα* από το Θέατρο ΣΤΟΑ το 1987,⁹ έτσι ώστε να σχηματιστεί μια πιο ολοκληρωμένη άποψη για τις απόψεις του Μποστ περί θεάτρου αλλά και της καταστάσεως που επικρατούσε στην ελληνική θεατρική σκηνή στις αρχές της δεκαετίας του 1960, οπότε και γράφτηκε το εν λόγω κείμενο.

⁶ Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 172-174.

⁷ Βλ. Κ. Μητρόπουλος, «Μόνοι κι' έρημοι στο σύμπαν με τον Μποστ», στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987), σ. 14.

⁸ Βλ. Γ. Σγουράκης – Ηρ. Σγουράκη, «Μονόγραμμα – Μέντης Μποσταντζόγλου», [Ημερομηνία πρόσβασης 25/06/2018] από: <http://archive.ert.gr/100331/>.

⁹ Βλ. Μποστ, *Φάουστα*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 1987-88, σ. 11-14.

ΕΡΓΑ ΚΑΙ ΗΜΕΡΕΣ ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΒΟΣΤΑΝΤΖΟΓΛΟΥ (ΜΠΟΣΤ)

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να παρουσιάσει με έναν αφηγηματικό αλλά και συνάμα ευθυμογραφικό τρόπο το βιογραφικό του Χρύσανθου Βοστταντζόγλου ή Μέντη Μποστταντζόγλου ή απλώς Μποστ, όπως υπέγραφε ο ίδιος τα σκίτσα, τους πίνακες και τα θεατρικά έργα του, και με το οποίο έγινε ευρέως γνωστός.¹⁰ Επίσης, σκιαγραφείται το ιστορικό, κοινωνικοπολιτικό και οικονομικό πλαίσιο της Ελλάδας, μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε και καθορίστηκε ο Μποστ ως θεατρικός συγγραφέας, αλλά και η κατάσταση που επικρατούσε στη μεταπολεμική ελληνική θεατρική σκηνή και δραματουργία, καθώς ο Μποστ ανήκει μέσα σε αυτό το θεατρικό γίγνεσθαι.

1.1. Σχεδιάγραμμα βιογραφίας

Στις 7 Νοεμβρίου 1918 στη Βασιλεύουσα, έρχεται στον κόσμο το δεύτερο από τα τρία παιδιά της οικογένειας του βιομήχανου και έμπορου υφασμάτων από την Αμάσεια της Μικράς Ασίας, Κλεόβουλου Βοστταντζόγλου και της Ουρανίας, το γένος

¹⁰ Τα βιογραφικά στοιχεία του Μέντη Μποστταντζόγλου (Μποστ) αντλήθηκαν κατά κύριο λόγο από τις δύο βιογραφίες που συνέταξε ο γιος του Κώστας Μποστταντζόγλου, καθώς είναι οι πιο πρόσφατες και οι πιο ολοκληρωμένες, αλλά και διότι θεωρήθηκαν από τον γράφοντα ως οι πιο ενημερωμένες και οι πιο τεκμηριωμένες, σε σχέση με την πληθώρα βιογραφικών του Μποστ που κυκλοφορούν στα διάφορα θεατρικά προγράμματα των παραστάσεων των έργων του, και στα οποία έχουν εντοπιστεί λάθη, αβλεψίες και λανθασμένες πληροφορίες. Πιο συγκεκριμένα, βλ. Κ. Μποστταντζόγλου, «Βιογραφικό» στο: Κ. Μποστταντζόγλου (επιμ.), *Μποστ*, Θεατρική Εταιρεία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1996, σ. 59-98· Κ. Μποστταντζόγλου, «Έργα και ημέρες Χρύσανθου Βοστταντζόγλου», στο: Κ. Λιοντής (επιμ.), «Μποστ», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 18/05/2003, σ. 30-31.

Καρακάσογλου,¹¹ και το όνομα αυτού Χρύσανθος, όπως λεγόταν κι ο παππούς του. Ο Χρύσανθος και οι δύο αδελφές του, Αυγή και Μαρία, έζησαν αρκετά άνετα παιδικά χρόνια, έχοντας κιόλας ως και Γερμανίδα νταντά. Τα σχέδια του Κλεόβουλου και της Ουρανίας δε διέφεραν καθόλου από τα όνειρα κλισέ που είχε μια οποιαδήποτε τυπική μικροαστική οικογένεια της δεκαετίας του 1920, δηλαδή οι κόρες να κάνουν έναν καλό και πλούσιο γάμο, κι ο μοναχογιός Χρύσανθος να γίνει συνεχιστής της πατρικής επιχείρησης.

Ωστόσο, τα χρόνια που έρχονταν αποδεικνύονταν δύσκολα για τους Έλληνες της Πόλης, τα πράγματα έπαιρναν άσχημη τροπή και ολοένα χειροτέρευαν εξαιτίας της πολιτικής των Νεότουρκων. Έτσι το 1920 η οικογένεια Βοσταντζόγλου, προτού γίνει η Μικρασιατική Εκστρατεία με την επακόλουθη Καταστροφή, μετακομίζει στο Γαλάτσι της Ρουμανίας, καθότι εκεί υπήρχαν συγγενείς, αλλά και στρωμένη δουλειά. Εκεί ο Χρύσανθος πηγαίνει στην πρώτη τάξη του Δημοτικού Σχολείου, και έτσι μαθαίνει λίγα ρουμανικά – αναγκαστικά, όπως εξομολογείται ο ίδιος, «γιατί τότε αυτή η γλώσσα ήταν υποχρεωτική». Αυτή, μέχρι στιγμής, είναι η τέταρτη γλώσσα που μαθαίνει και μιλάει ο μικρός Χρύσανθος, μαζί με τα ελληνικά, τα τουρκικά, που του τα έμαθε μια Αρμένισσα υπηρέτρια που είχαν στο σπίτι, και τα γερμανικά, λόγω της προαναφερθείσας νταντάς.

Στις αρχές του 1926, η οικογένεια κατηφορίζει στην Ελλάδα: συγκεκριμένα στην πρωτεύουσα Αθήνα, στην οδό Ρόδου, κοντά στην Αχαρνών. Ο Χρύσανθος εγγράφεται στο ελληνικό ιδιωτικό Δημοτικό Σχολείο του «αυστηρού Πασχάλη» στην οδό Κεφαλληνίας, όπου τρώει για πρώτη φορά ξύλο στη ζωή του και δέχεται την πρώτη καζούρα από τους συμμαθητές του, εξαιτίας του ότι στο μάθημα των γαλλικών διάβασε ένα κείμενο με ρουμανική προφορά. Σε ηλικία λοιπόν 8 ετών ο Χρύσανθος Βοσταντζόγλου έχει μάθει και μιλάει και πέμπτη γλώσσα, τα Γαλλικά. Αργότερα θα μάθει Αρχαία Ελληνικά και Αγγλικά, ενώ για τέσσερα χρόνια θα παρακολουθήσει μαθήματα Ιταλικών και Γερμανικών, δίχως να τα μάθει απταιστώς. Συνολικά, ο Χρύσανθος κατά τη διάρκεια της ζωής του έμαθε 9 γλώσσες. Μολοντούτο, ήταν μέτριος μαθητής και αυτό δικαιολογείται εάν αναλογιστεί κανείς ότι ήταν ένα παιδί

¹¹ Η μητέρα του Μποστ, όταν παντρεύτηκε, εθεωρείτο η πιο πλούσια νέα της Κωνσταντινούπολης. (Βλ. Κ. Μποσταντζόγλου, «Ο Μποστ και το πολιτικό θέατρο», στο: *Πρακτικά Α΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου "Το θέατρο στην Ελλάδα τον 20^ο αιώνα: Από το Θέατρο Ιδεών στο Μεταμοντέρνο"*, (επιμ. Οργανωτική Επιτροπή Συνεδρίου), Αθήνα 2005, σ. 286.)

το οποίο είχε ως μητρική γλώσσα τα Τουρκικά, στο σπίτι μιλούσε Αγγλικά, Γαλλικά και Ελληνικά με ιδιωτισμούς της Πόλης, η νταντά του επεδίωκε να του μιλάει συνεχώς στα Γερμανικά, μεγαλώνει ως τα επτά του με τα Ρουμανικά και πηγαίνει σε ένα σχολείο όπου διδάσκεται την καθαρεύουσα. Δηλαδή, ως παιδί μεγάλωσε σε ένα γλωσσολογικό χάος και μέσα στο μυαλό του επικρατούσε ένα λεκτικό κομπούζιο, δίχως –φυσικά– αυτό να σημαίνει πως ήταν αγράμματος ή ημιμαθής· τουναντίον, έμαθε να χειρίζεται πολύ καλά την ελληνική γλώσσα. Ήταν μανιώδης αναγνώστης όχι τόσο των σχολικών του βιβλίων, τα οποία παρεμπιπτόντως διάβαζε μονοκοπανιά και έπειτα έχανε το ενδιαφέρον του για αυτά, αλλά όσο των εξωσχολικών βιβλίων, κυρίως λεξικών και εγκυκλοπαιδειών, απ’ όπου συσσώρευε απίστευτη γνώση ακόμα και για τα πιο απίθανα πράγματα.

Στην ηλικία των 8 ετών ο Χρύσανθος ανακαλύπτει τι θέλει να κάνει στη ζωή του! Αντιγράφοντας έναν ελέφαντα από το κουτί με τις μπογιές του και γράφοντας, για να γίνει πιο σαφής, τη λεζάντα «*Η έρημος Σακχάρα!!!*», περιπλέκοντας την έρημο Σαχάρα και τη λέξη *σάκχαρις* που είχε δει στο μπακάλικο της γειτονιάς, ανακαλύπτει ότι θέλει να ζωγραφίζει. Η απόφασή του αυτή εδραιώθηκε το 1928 με την προτροπή ενός δασκάλου του στο Δημοτικό με το όνομα Βορίδης, ο οποίος, βλέποντάς τον κάποτε να σκισάρει κατά την ώρα του μαθήματος, αντί να τον μαλώσει τού είπε να συνεχίσει. Ουσιαστικά, ο Χρύσανθος στην ηλικία των 8 ετών δεν αποφασίζει απλώς ότι θέλει να γίνει ζωγράφος, αλλά με τη λογική που λειτούργησε ο μηχανισμός του παιδικού του μυαλού, έτσι ώστε να δημιουργήσει έναν συναρπαστικό συνδυασμό με την ομοιότητα της ζάχαρης και της άμμου της Σαχάρας, στην οποία ζούνε ελέφαντες που είναι χοντροί, πιθανότατα γιατί τρώνε αυτήν την άμμο που μοιάζει με ζάχαρη, κατασκεύασε, με τον ευρηματικό αυτόν τίτλο, τον απίθανο και συνάμα αστείο τρόπο γραφής που πολύ αργότερα θα γίνει το σήμα κατατεθέν του· οι λογικά-παράλογες ή οι παράλογα-λογικές λεζάντες του που μεταλαμπαδεύτηκαν και στα κείμενά του.

Η οικογένεια Βοσταντζόγλου μετακομίζει στην οδό Μηθύμνης, πλησίον της πλατείας Αγάμων (σημερινή πλατεία Αμερικής) και αυτό θα είναι το σπίτι όπου θα ζήσει ο Χρύσανθος μέχρι να παντρευτεί. Μεταγράφεται στο Η΄ Γυμνάσιο όπου έχει συμμαθητές μεταξύ άλλων τον Κορνήλιο Καστοριάδη, τον Αντώνη Στρατή, το

Γιάννη Λάμψα (το δημοσιογράφο),¹² το Γιώργο Βουδούρη (κατοπινό πρύτανη του Πολυτεχνείου), το Γιάννη Ιωαννίδη (μετέπειτα βιομήχανο και εισαγωγέα γεωργικών φαρμάκων), το Χαράλαμπο Πρωτοπαπά, το Νικολαΐδη (μετέπειτα αρχιτέκτονα), τον Κώστα Χατζηπατέρα (τον εφοπλιστή), το Γιάννη Σεβαστίκογλου (αδελφό του Γιώργου του σκηνοθέτη) κι άλλους. Σε κάποια μεγαλύτερη τάξη του ίδιου Γυμνασίου πηγαίνει ο Αλέκος Σακελλάριος, ο οποίος μαζί με τον Τάσο Βουρνά εξέδιδαν τη σχολική εφημερίδα «*Ο Μαθητής*», στην οποία ο Χρύσανθος έκανε τα πρώτα του σκίτσα που “δημοσιεύτηκαν”. Ως γυμνασιόπαις μετονομάζεται σε Μέντης (εκ του Μέντιουμ) από ένα επιθεωρησιακό νούμερο του Ορέστη Μακρή που παρακολούθησε μαζί με τον πατέρα του· έκτοτε το Χρύσανθος ξεχνιέται και περνάει στη λήθη της Ιστορίας.

Σε ηλικία δεκαεπτά ετών, επί δικτατορίας Μεταξά, κάνει κάτι που θα τον “στιγματίσει” –όσον αφορά τις Αρχές, τουλάχιστον– για όλη σχεδόν τη ζωή του και θα τον “καταδιώκει” σε προσωπικό, κοινωνικό, πολιτικό και επαγγελματικό επίπεδο. Σε ένα διάλειμμα στο σχολείο, ο συμμαθητής του Αντώνης Στρατής τού ζητάει να ενισχύσει οικονομικώς τον έρανο που γίνεται υπέρ των Δημοκρατικών της Ισπανίας. Προθυμότατος ο Μέντης –πλέον– συνεισφέρει ένα εικοσάρικο που είχε (σημαντικό ποσό για εκείνη την εποχή), τοποθετώντας τον έτσι σε περίοπτη θέση στη λίστα με τους “συνδρομητές”. Τρεις μήνες μετά από αυτό το περιστατικό οδηγήθηκε στην Ασφάλεια κατηγορούμενος. Αφέθηκε αμέσως ελεύθερος· ωστόσο, η προσαγωγή του στην Ασφάλεια θα επαναληφθεί αρκετές φορές στο μέλλον – άνευ λόγου, αλλά με αιτία αυτή τη φιλανθρωπική του κίνηση.

Το 1939, κρυφά από τους δικούς του, κάνει την πρώτη εικονογράφησή του, δίνοντας μερικά σκίτσα του για ένα κείμενο του φίλου και παλιού συμμαθητή του Χατζηπατέρα, που εκδόθηκε στο εβδομαδιαίο περιοδικό *Νεοελληνικά γράμματα* του Δημήτρη Φωτιάδη. Έτσι γίνεται και επισήμως ζωγράφος, πραγματοποιώντας το όνειρό του. Ανακοινώνοντας αυτό του το διάβημα στην οικογένειά του προσέκρουσε –όπως ήταν αναμενόμενο– κατά μέτωπο σε τοίχο. Όλοι ήθελαν ο Μέντης να γίνει καλτσοβιομήχανος, εκτός από μία προοδευτική θεία του, από τη μεριά της μητέρας του, τη Δόμνα Παπάζογλου (μετέπειτα Κολοζώφ), η οποία τον ενθάρρυνε να

¹² Λανθασμένα ο Κώστας Μποσταντζόγλου αναφέρει ότι ο Λάμψας που ήταν συμμαθητής του Μποστ ονομαζόταν Δημήτρης (Βλ. Κ. Μποσταντζόγλου (επιμ.), *Μποστ*, σ. 64).

συνεχίσει να ζωγραφίζει και να δώσει εξετάσεις στην Καλών Τεχνών, αλλά και τον βοήθησε οικονομικά όταν διεκόπη η χρηματοδότησή του από τον πατέρα του, ο οποίος σημειωτέον «κάθε άλλο παρά κακός άνθρωπος ήτανε»,¹³ απλώς πίστευε ότι το καλό του γιου του βρισκόταν στην οικογενειακή επιχείρηση.

Ο Μέντης δίνει λοιπόν κρυφά εξετάσεις στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, το 1939, και καταφέρνει να εισαχθεί. Ωστόσο, παρακολουθεί μαθήματα μόνο για ένα εξάμηνο στην τάξη του Μπισκίνη· βαριέται τον άκρατο ακαδημαϊσμό της Σχολής και αποχωρεί απηυδισμένος, καθώς απογοητεύτηκε γιατί δεν του έδωσαν από την αρχή χρώματα για να αρχίσει να ζωγραφίζει ό,τι αυτός ήθελε.¹⁴ Έτσι, δεν μπορεί να θεωρηθεί μαθητής κανενός δασκάλου, αλλά αυτοδίδακτος με μια τεχνοτροπία την οποία απέκτησε και εξέλιξε εντελώς μόνος του. Έπειτα από αυτή τη μικρή παρένθεση στη Σχολή Καλών Τεχνών, η οποία άνοιξε τόσο ευοίωνα αλλά έκλεισε τόσο άδοξα, ο Μέντης αναγκάζεται να βγει στην ελεύθερη αγορά με μοναδικό όπλο τα σκίτσα του, τα οποία πουλούσε όπου έβρισκε, σε εξευτελιστικές τιμές τις πιο πολλές φορές, έτσι ώστε να βγάλει τον επιούσιο.

Το 1940 καλείται να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία ως ναύτης στα γραφεία της Αντιαεροπορικής Αμύνης του Ναυστάθμου, με την ειδικότητα του δακτυλογράφου. Αλλά εκείνο το εικοσάρικο του εράνου, που, όπως αναφέρθηκε, θα τον ταλανίζει σχεδόν σε όλη του τη ζωή, έκανε και εδώ την παρουσία του. Μετετέθη «καθ' υπόδειξιν της Γενικής Ασφαλείας, διότι βαρύνεται συν τοις άλλοις και με την καταβολήν δραχμών είκοσι (20), κ.τ.λ.»¹⁵ στον Πόρο, όπου εκείνη την εποχή ήταν μέρος δυσμενούς μεταθέσεως. Εκεί τον βρίσκει ο Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Με την είσοδο των Γερμανών όμως στην Αθήνα, έδιωξαν όλους τους ναύτες από τον Πόρο, και έτσι ο Μέντης μετέβη –μετά πολλών ταλαιπωριών– πίσω στην πρωτεύουσα.

Στην Κατοχή εργάστηκε ως υπάλληλος σε ένα υφαντουργείο στο Βοτανικό, αλλά είχε και ενεργό δράση στην Αντίσταση. Υπήρξε μέλος του Ε.Α.Μ. καλλιτεχνών

¹³ Βλ. Κ. Μποστάντζόγλου (επιμ.), *Μποστ*, σ. 65.

¹⁴ Όπως ομολογεί ο ίδιος ο Μποστ παράτησε τα μαθήματα ζωγραφικής: «Όχι γιατί τον έπεισε το επιχείρημα της μητέρας του “οι ζωγράφοι, παιδί μου, πεθαίνουν της πείνας” αλλά γιατί βαρέθηκε τα ατελείωτα μαθήματα με το κάρβουνο. “Ευτυχώς” λέει. “Διαφορετικά θα γινόμουν ένα ακαδημαϊκό κακέτυπο. Δεν θα μπορούσα να ξεφύγω εύκολα απ’ τους δασκάλους μου”.» (Βλ. Ρ. Αγγουρίδου, «Την δόξαν πολλοί εμίσησαν αλλά τον πλούτον ουδείς», στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987), σ. 28.)

¹⁵ Η μαρτυρία αυτή ανήκει στον ίδιο τον Μποστ και καταγράφεται από το γιο του Κώστα στο: Κ. Μποστάντζόγλου (επιμ.), *Μποστ*, σ. 67.

από το 1942 και το 1945 συνέθεσε τους στίχους για τα κάλαντα που έψαλλε στα νοσοκομεία του Ε.Λ.Α.Σ. μαζί με το σκηνοθέτη και φίλο του Γιώργο Σεβαστίκογλου. Αυτοί ήταν και οι πρώτοι στίχοι που έγραψε ο Μέντης στη ζωή του. Εκτός από τη ζωγραφική, στα χρόνια της Κατοχής, εμφανίστηκαν και οι πρώτες καλλιτεχνικές ανησυχίες του Μέντη όσον αφορά στο θέατρο· όχι όμως ως συγγραφέας, αλλά ως ηθοποιός! Ο Γιάννης Τσαρούχης μνημονεύει το ακόλουθο περιστατικό:

«Να σας διηγηθώ μια ιστορία. Δύο τρεις Αγγλόφιλοι συναγμένοι σ' ένα σπίτι στην Κατοχή και ένας ωραίος νέος συζητούν μαζί μου πώς θα παιχθεί η *Σαλώμη* του Wilde. Όλοι είναι ενθουσιασμένοι με την ομορφιά του νέου παιδιού που θα παίξει τον νέο Σύρο. Ο νέος Σύρος, δεν είναι ενθουσιασμένος με το ρόλο που του δίνουνε, δεν του αρέσει που επαινούν την ομορφιά του. Εμένα μού δίνουν το ρόλο του Ηρώδη. Δεν υπάρχει Σαλώμη, ούτε Ηρωδιάς ακόμη. Ο νέος Σύρος ονομάζεται Μποσταντζόγλου, δεν έχει καμιά όρεξη να γίνει ηθοποιός.»¹⁶

Και όντως ο Μποστ δεν έγινε ποτέ ηθοποιός!

Στα τέλη του 1945, εκδίδει το πρώτο του βιβλίο, όπου διαφαίνονται δύο από τα χαρακτηριστικά της μπόστειας εργογραφίας, η σάτιρα και η ανορθογραφία. Το βιβλίο έχει τον τίτλο *Ο Άγιος Φανούριος*, με ιδιόχειρη προσθήκη τον υπότιτλο: «*Θέμα για... δούλεμμα*» (η λέξη “δούλεμμα” γραμμένη ανορθόγραφα, προαναγγέλλοντας τη μετέπειτα ανορθογραφία του), αλλά και με τυπωμένο τον μακροσκελή υπότιτλο: «*ΒΟΗΘΗΜΑ ΔΙΑ ΤΗΝ ΚΑΤΑΝΟΗΣΙΝ ΤΩΝ ΚΙΝΕΖΩΝ ΚΛΑΣΣΙΚΩΝ ΤΟΥ 20^{ου} Μ.Χ. ΑΙΩΝΟΣ ήτοι των συγγραφέων Γκά-τσού και Βούσ Βού-Νί*». Το βιβλίο αυτό, το οποίο είναι αφιερωμένο «στα κορίτσια που διάβασαν και χειρότερα»,¹⁷ κυκλοφόρησε από τις υποτιθέμενες Εκδόσεις «ΦΛΑΡΟΣ», καθώς πρόκειται για ιδιωτική έκδοση που κυκλοφόρησε με έξοδα του ίδιου του Μέντη, και είναι μια παρωδία και μια καυστική κριτική πάνω στο βιβλίο που εξέδωσε ο γεννηθείς το 1918 στην Κωνσταντινούπολη συγγραφέας Αντώνης Βουσβούνης ένα χρόνο νωρίτερα, το 1944, με τον τίτλο *Ο Άγιος Αντώνιος*, το οποίο αφιέρωσε στον ποιητή Νίκο Γκάτσο και το εξέδωσε από τον εκδοτικό οίκο «Γλάρος», τον οποίο ίδρυσε και διηύθυνε ο ίδιος.¹⁸

¹⁶ Το κείμενο αυτό του Γιάννη Τσαρούχη γράφτηκε επί ευκαιρία της έκθεσης «40 χρόνια Μποστ», η οποία έγινε στην γκαλερί ΩΡΑ, από 23 Φεβρουαρίου έως 13 Μαρτίου 1987. Τυπώθηκε σκόπιμα σε μονόφυλλο ψιλό ροζ χαρτί και σκορπίστηκε ως flyer στα εγκαίνια της έκθεσης και στη συνέχεια μήκε ως ένθετο στον επετειακό κατάλογο που εκδόθηκε για αυτήν την ειδική έκθεση.

¹⁷ Βλ. Μ. Μποσταντζόγλου, *Ο Άγιος Φανούριος*, Ιδιωτική Έκδοση, Αθήνα 1945, σ. 5.

¹⁸ Είναι άξιο αναφοράς το ότι ο Αντώνης Βουσβούνης και ο Μέντης Μποσταντζόγλου (Μποστ) γεννήθηκαν το ίδιο έτος και μάλιστα στην ίδια πόλη, δηλαδή το 1918 στην Κωνσταντινούπολη.

Στα τέλη του 1946, ο Μέντης απολύεται από υφαντουργός και αποφασίζει να γίνει επιχειρηματίας· μαζί με το Νίκο Ρούτσο και το Στάθη Γεωργιάδη ανοίγουν το διαφημιστικό γραφείο με την επωνυμία “ΜΠΙΖΝΕΣ”. Ο Ρούτσος έγραφε τα κείμενα, ο Μέντης έκανε τα σκίτσα και ο Γεωργιάδης έτρεχε τις δημόσιες σχέσεις και έψαχνε για πελάτες. Οι διαφημίσεις τους ήταν έξυπνες και πρωτότυπες, πρωτοποριακές θα λέγαμε για την εποχή τους. Για την προώθηση του προϊόντος δε βασίζονταν στο προϊόν αυτό καθαυτό αλλά στο μήνυμα που το ακολουθούσε. Λόγω αλληπάλληλων επιστρατεύσεων των ιδρυτών όμως, η εταιρεία έκλεισε. Όταν ξαναστρατεύεται, συνεργάζεται ως σκιτσογράφος με το περιοδικό *Ναυτική Ελλάδα*, και συγχρόνως, για να αποφύγει τις βάρδιες και την αγγαρεία, γράφει σατιρικά σκετς για τη ραδιοφωνική χιουμοριστική εκπομπή «Η ώρα του Ναύτη Μποσταντζόγλου»,¹⁹ του ραδιοσταθμού των Ενόπλων Δυνάμεων, με ήρωες τους Θεμιστοκλή, Μιλτιάδη, Λεωνίδα και Ξέρξη, τα οποία είχαν μεγάλη επιτυχία, ωστόσο κόπηκαν από τους λογοκριτές αξιωματικούς, καθώς τα θεώρησαν βλάσφημα.

Το 1947 ο Μέντης ξαναβγαίνει στην ελεύθερη αγορά ως εικονογράφος αυτή τη φορά στον εκδοτικό οίκο Δημητράκου, του οποίου το εργοστάσιο ήταν κοντά στην Ακρόπολη, εικονογραφώντας κυρίως παιδικά περιοδικά. Πηγαίνοντας καθημερινά στη δουλειά του, περνάει από ένα σπίτι στη συμβολή των οδών Γουέμπστερ και Ροβέρτου Γκάλι, όπου μένει μια όμορφη κοπέλα που ακούει στο όνομα Μαρία· είναι η Μαρία Παπαγιαννακοπούλου και ο Μέντης την ερωτεύεται σφόδρα, το ίδιο σφόδρα τον ερωτεύεται και η Μαρία. Οι δύο νέοι αρχίζουν να βγαίνουν ραντεβού, με σύμμαχο το μικρότερο αδελφό της Μαρίας, τον Κώστα, ο οποίος είναι θαυμαστής του Μέντη, και μετά από λίγο αποφασίζουν να προχωρήσουν τη σχέση τους. Η μητέρα όμως της Μαρίας δεν καλοβλέπει το Μέντη για γαμπρό και αντιτίθεται στο γάμο των ερωτευμένων νέων. Ωστόσο, έπειτα από την απειλή της Μαρίας να αυτοκτονήσει, πέφτοντας από την ταρατσα του δίπατου σπιτιού της εάν δεν της δώσουν το Μέντη, οι γονείς της συγκατατίθενται και ο Μέντης αρραβωνιάζεται με τη Μαρία. Στις 16 Δεκεμβρίου 1948 θα τελέσουν τους γάμους τους, ενώ το 1949 θα έρθει στον κόσμο ο πρωτότοκος γιος τους, ο Κώστας, και το 1951, γεννιέται και ο δευτερότοκος γιος τους, ο Γιάννης· διακεκριμένοι και οι δύο σήμερα στο χώρο της γραφιστικής και της υποκριτικής αντίστοιχα.

¹⁹ Βλ. Ρ. Αγγουρίδου, «Την δόξαν πολλοί εμίσησαν αλλά τον πλούτον ουδείς», σ. 29.

Ο Μέντης, για να βιοποριστεί αυτός και η οικογένειά του, δουλεύει αυτό το διάστημα ως εικονογράφος και σκιτσογράφος όπου βρει, από το κοσμικό περιοδικό *Η Οδηγός*, το οποίο διεύθυνε η Ειρήνη Καλλιγά και όπου ήταν γραμμένες όλες οι καλές κυρίες των Αθηνών ως προσκοπίνες, μέχρι και σε εκδόσεις παραχριστιανικών οργανώσεων. Τελικά βρίσκει μόνιμη και σίγουρη δουλειά στην *Καθημερινή*, ως ταμίας-βιβλιοθηκάριος! Εν συνεχεία αναλαμβάνει τη διανομή ενός μικρού μαγκαζίνο, της *Εκλογής*, όπου χρίζεται χαρτογράφος από την Ελένη Βλάχου, χαρτογραφώντας τις κινήσεις των στρατευμάτων στον πόλεμο της Κορέας! Συγχρόνως συνεργάζεται ως μόνιμος εικονογράφος βιβλίων για τις εκδόσεις «Ατλαντίς», όπου αναλαμβάνει να εικονογραφήσει ως κόμικ τον *Κωνσταντίνο Παλαιολόγο*. Το 1954, όταν εκδίδεται το περιοδικό *Εικόνες*, εργάζεται πρώτη φορά ως εικονογράφος στο συγκρότημα της *Καθημερινής*, παρουσιάζοντας βινιέτες, σκίτσα και εικονογραφήσεις διηγημάτων. Όλο αυτό το διάστημα δοκιμάζει τεχνοτροπίες, στυλ και υλικά στη δουλειά του.

Ο Μποσταντζόγλου μένοντας αναξιοποίητος από τη Βλάχου αποφασίζει να μεταπηδήσει στον *Ταχυδρόμο*, όπου διευθυντής είναι ο Γιώργος Π. Σαββίδης, ο οποίος του αφήνει ελευθερία κινήσεων, ωστόσο η αναγνώριση από το πλατύ κοινό κι η καταξίωση θα έρθει από καθαρή τύχη. Όταν αρρωσταίνει ο Κώστας Μητρόπουλος, αναγκάζεται ο Μποστ να τον αναπληρώσει στην εικονογράφιση των κειμένων του Νίκου Τσιφόρου, πρώτα στα «Βιβλικά χαμόγελα», και έπειτα στις «Σταυροφορίες» και «Τα παιδιά της πιάτσας». Τα κείμενα με τους λαϊκούς τύπους της πιάτσας του Τσιφόρου, ο οποίος «με πηγαίο σατιρικό ταλέντο πέτυχε να σατιρίσει το πολιτικο-κοινωνικό σκηνικό της εποχής του»,²⁰ “δένουν” απόλυτα με το ηθελημένα ναΐφ στυλ του Μποστ, του οποίου τα σκίτσα κορνιζάρονται πλέον μέσα σε πλαίσιο, με πρόσθετα σχόλια για την τρέχουσα επικαιρότητα, με τη μορφή του δεκαπεντασύλλαβου στίχου.

Μέσα από αυτή τη συνεργασία έρχεται το πρώτο ασύντακτο σκίτσο του Μποστ, με έναν φυλακισμένο, ο οποίος ξαπλωμένος στο κρεβάτι του κελιού του έγραφε στην αγαπημένη του με την προσφώνηση «προς δεσποινίς Ελενίτσα». Ωσπου να έρθει τελικά, λίγο αργότερα, και η πρώτη ανορθογραφία στα σκίτσα του. Η ανορθογραφία, ενώ αρχικά, ξεκίνησε ως μια ανάγκη, ώστε να “μιλούν” οι αμόρφωτοι

²⁰ Βλ. Θ. Καρζής, *Η σάτιρα και η παγκόσμια ιστορία της. Από τους προγόνους του Αριστοφάνη μέχρι τους απογόνους του Σουρή*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 192.

κι αγράμματοι λαϊκοί τύποι των σκίτσων του ανορθόγραφα, καθιερώθηκε ως επίσημη μπόστεια ή μποστταντζόγλεια γλώσσα, την οποία ο Μέντης όχι μόνο δεν εγκατέλειψε ποτέ, αλλά και τη μεταφύτευσε και σε κάποια θεατρικά του έργα.

Σιγά-σιγά τα σκίτσα του αυτονομούνται και σχολιάζουν τα πάντα, οπότε παύει να εικονογραφεί και γίνεται όλο και περισσότερο πολιτικός γελοιογράφος. Στον *Ταχυδρόμο* αποκτάει και τη δική του στήλη «Το μποστάνι του Μποστ», όπου καθιερώνεται και το καλλιτεχνικό ψευδώνυμο Μποστ, με το οποίο είναι ευρέως γνωστός. Σε αυτή τη στήλη εμφανίζονται σταδιακά όλοι οι ήρωες της μπόστειας μυθολογίας· αποκαλυπτικές φιγούρες των κοινωνικοπολιτικών και πολιτισμικών μεταλλάξεων και αντιφάσεων μιας ολόκληρης εποχής. Προεξάρχων γελοιογραφικός χαρακτήρας η καθημαγμένη «Μαμά Ελλάς», αρχαιοπρεπής και διαχρονική ηρωίδα, με ψηλοτάκουνες γόβες, αλλά συνάμα φτωχοντυμένη, περιθωριοποιημένη, αχτένιστη και εξαθλιωμένη, με ασπρισμένα μαλλιά, που προσωποποιεί τα περασμένα μεγαλεία μιας πατρίδας που έχει βγει στη ζητιανιά με τα «εξωπραγματικά σύμβολα ενός κωμικά ουτοπικού Αρχαίου κλέους, την περικεφαλαία του Περικλή, το κοντάρι της Αθηνάς της Προμάχου, σπασμένο, δεμένο με σπάγκο αλλά πάντα όρθιο»,²¹ και τα δύο παιδιά της, ο «Πειναλέων»²² και η «Ανεργίτσα»: “γεννημένοι” και οι δύο τη δεκαετία του 1950, μέσα στα χρόνια της πείνας, της μετανάστευσης, των δανείων και της ανεργίας, ο πρώτος είναι αμεσότατη αναφορά του αθάνατου ελληνικού Καραγκιοζοκολλητήρι και προσωποποιεί το λαό, και η δεύτερη, κυκλοφορώντας με μπαλωμένο φόρεμα και το «βιβλιάριον απόρου κορασίς» υπό μάλης, αντιπροσωπεύει το χάλι της Ελλάδας.

Το 1959 εκδίδεται το πρώτο βιβλίο του με σκίτσα, το οποίο ξεπουλάει και τα 3.000 αντίτυπά του μέσα σε είκοσι μέρες και εξαντλείται. Στις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο Μποστ ξεκινάει τη συνεργασία του με το περιοδικό *Θεατής*, όπου γράφει

²¹ Βλ. Γ. Κατηφόρης, «Ελεος για τη μαμά Ελλάς», στο: Κ. Μποστταντζόγλου (επιμ.), *Μποστ*, Θεατρική Εταιρεία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1996, σ. 35.

²² Η ονομασία του ονόματος “Πειναλέων” προέκυψε από το πολεμικό πλοίο «Π.Ν. “Λέων”». Ωστόσο, δεν είναι βέβαιο εάν ο Μποστ αναφέρεται, παρωδώντας το, στο πολεμικό πλοίο όπου υπηρέτησε κατά τη ναυτική του θητεία στον Πόρο και το οποίο καταστράφηκε από τους Γερμανούς στις 15 Μαΐου του 1941, στον όρμο της Σούδας, ή σε ένα άλλο πολεμικό πλοίο που παραχωρήθηκε από τις Η.Π.Α. στο Ελληνικό Πολεμικό, στις 15 Ιανουαρίου του 1951, και μετονομάστηκε σε “Λέων”. Αυτό το τελευταίο είναι το αντιτορπλικό “Eldridge”, το πλοίο-θρύλος και συνάμα μυστήριο, που συνέδεσε το όνομά του με ένα από τα συγκλονιστικότερα πειράματα που έγιναν ποτέ, κατά τη διάρκεια του Β’ Παγκοσμίου Πολέμου (συγκεκριμένα τον Οκτώβριο του 1943), το «πειράμα της Φιλαδέλφειας».

και γελοιογραφεί τις «Τραγικές ιστορίες».²³ Συγχρόνως εκδίδει το δεύτερο βιβλίο με σκίτσα του με τίτλο: *Το λέφκομά μου*. Εκείνη την εποχή γνωρίζεται και με το Μίκη Θεοδωράκη, η φίλια του οποίου θα τον σημαδέψει σε όλη του τη ζωή, καθώς ο Μίκης ήταν κάτι παραπάνω από απλός φίλος, ήταν το ίνδαλμα του Μποστ.²⁴ Το 1961 ο Μίκης θα μελοποιήσει δύο τραγούδια σε στίχους του Μποστ, τη «*Νήσο των Αζορών*» και τη «*Ρομβία*», που θα κυκλοφορήσουν αυτοτελή σε 45άρι δίσκο, ερμηνευμένα από το Γρηγόρη Μπιθικώτση. Μετά από αυτή τη συνεργασία, το καλοκαίρι της ίδιας χρονιάς, ο Μέντης μαζί με το Μίκη αποφασίζουν να ανοίξουν στον Άλιμο το κέντρο λαϊκής μουσικής «Μυρτιά», από το οποίο θα αποχωρίσει άδοξα, απογοητευμένος και θυμωμένος ο Μέντης, καθότι ο Μπιθικώτσης, άσκησε βέτο να μην τραγουδάει τα τραγούδια του.

Το γεγονός αυτό δεν αμαύρωσε τη φίλια του Μέντη και του Μίκη. Οι δύο άνδρες θα συνεργαστούν ξανά μαζί· αυτή τη φορά στο θέατρο. Ο Μποστ έχει ήδη αρχίσει να γράφει για το θέατρο από το 1961, συγκεκριμένα το *Δον Κιχώτη* του, τον οποίο τον επεξεργαζόταν μέχρι το 1963. Το έργο με το οποίο πρωτοεμφανίστηκε ως θεατρικός συγγραφέας ο Μποστ είναι η *Όμορφη πόλη*, η οποία παίχτηκε στο Θέατρο ΠΑΡΚ το καλοκαίρι του 1962, με τα κείμενα του πρώτου μέρους να έχουν γραφτεί από τον ίδιο και τα κείμενα του δεύτερου μέρους από το Μίκη, ο οποίος συνέθεσε και τη μουσική της παράστασης. Η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία και αποτελούσε τον έναν από τους δύο πόλους προσέλκυσης του θεατρόφιλου κοινού εκείνη τη στιγμή· ο άλλος ήταν η *Οδός ονείρων* του Μάνου Χατζιδάκι, σε σκηνοθεσία Αλέξη Σολωμού, με το Δημήτρη Χορν, στο γειτονικό Θέατρο Μετροπόλιταν. Πριν από αυτό όμως έχει προηγηθεί η ενασχόληση του Μποστ και με τον κινηματογράφο καθώς έγραψε το σενάριο για την ταινία *Το πιθάρι*, η οποία γυρίστηκε εκείνη τη χρονιά σε σκηνοθεσία Δημήτρη Σκλάβου και με πρωταγωνιστές το Θανάση Βέγγο και το Γιάννη Μαλούχο. Η ταινία ήταν μια αποτυχία, κόβοντας μόνο 13.655 εισιτήρια, και ο Μποστ την αποκήρυξε και δεν ασχολήθηκε ποτέ ξανά με τον κινηματογράφο.²⁵

²³ Πρόκειται για σκίτσο-ιστορίες, με μορφή ιλαροτραγικών μονόπρακτων και με βαρύγδουπους τίτλους. Πολλές από αυτές θα αποτελέσουν τον καμβά πάνω στον οποίον θα βασιστούν αργότερα κάποια από τα θεατρικά του έργα. Για παράδειγμα αναφέρουμε ότι, σε μια τέτοια «τραγική ιστορία», του 1960, με τίτλο «*Η τραγική ιστορία της Ρίτσας*» βρίσκεται “εν σπέρματι” η ιδέα της *Φαύστας* του.

²⁴ Ο Μποστ αποκαλούσε το Μίκη χαϊδευτικά “Επιμίκη”.

²⁵ Ωστόσο, συμμετείχε σε ταινίες είτε με σκίτσα και σχέδιά του, όπως η ταινία παραγωγής της Κρόνος Φιλμ «*Η Ελληνίδα και ο Έρωτας*» (1962) σε σκηνοθεσία Νέστορα Μάτσα, είτε με στίχους του, όπως η

Οι συντηρητικές θέσεις που λαμβάνει από τις αρχές του 1963 η *Ελευθερία* αναγκάζουν τον Μποστ να διακόψει τη συνεργασία του μαζί της, η οποία ξεκίνησε το 1961, και να στραφεί προς την αριστερή *Αυγή*, στην οποία θα γράφει καθημερινό πολιτικό χρονογράφημα και θα δίνει σκίτσο του για το κυριακάτικο φύλλο της μέχρι την 21^η Απριλίου 1966, οπότε και ανοίγει, στην οδό Ομήρου 21, το περίφημο μαγαζί του με την επωνυμία «*Λαϊκάί Εικόνας*», στο οποίο θα διακοσμήσει με το χέρι περίπου 30.000 αντικείμενα· μεταξύ των οποίων βότσαλα, πιάτα, ποτήρια, φιάλες, φλιτζάνια, μπομπονιέρες, γαλατιέρες, ζαχαριέρες, μουσταρδιέρες, αβγοθήκες, νταμιτζάνες, πιατέλες, κασέλες, λάμπες, φυσικά πίνακες, μέχρι και δοχεία νυκτός (κοινός καθοίκια!) κ.ά.²⁶ Ένα μαγαζί το οποίο, κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας, έγινε αντιχουντικό στέκι. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να συλληφθεί ο Μποστ και να κατασχεθεί το αρχείο του, το οποίο δεν του επεστράφη ποτέ.

Επιστρέφοντας όμως πίσω στο 1963, ο Μποστ ασχολείται με τη συγγραφή της *Φάυστας* του, την οποία ολοκληρώνει στις αρχές του 1964 και ο πλήρης τίτλος είναι *Φάυστα ή η απολεσθείς κόρη*. Λαμβάνει το θάρρος να τη στείλει στον Κουν, ο οποίος αργεί να του απαντήσει –για την ακρίβεια, δεν του απαντάει ποτέ– και αποφασίζει να τη δώσει στο Γιώργο Εμιρζά, ο οποίος τη σκηνοθετεί στο Θέατρο Βεάκη, την άνοιξη του 1964. Το έργο αποσπάει καλές κριτικές αλλά δε χαίρει μεγάλης ανταπόκρισης από το κοινό. Σε αυτό το έργο, εκτός από το γνωστό μπόστειο ανορθόγραφο ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο, κάνει την εμφάνισή της και η μπόστεια τεχνική του «ηθελημένου πλατειασμού», όπως την αποκαλούσε ο ίδιος ο Μποστ, η οποία θα παραμείνει αναλλοίωτη στο γράψιμό του, το θεατρικό τουλάχιστον. Εκείνη τη χρονιά ο Μποστ συμμετέχει για πρώτη φορά σε εκλογές ως υποψήφιος βουλευτής καθώς συμπεριλαμβάνεται στο ψηφοδέλτιο της Ε.Δ.Α. μαζί με το Θεοδωράκη, το Βάρναλη, το Ρίτσο και το Λειβαδίτη, όμως αποτυγχάνει. Την ίδια περίοδο, μετά την αναχώρηση του Κωνσταντίνου Καραμανλή από τη χώρα και την εγκατάστασή του στο Παρίσι,²⁷

ταινία παραγωγής της Δαμασκηνός-Μιχαηλίδης «*Ντάμα Σπαθί*» (1966) σε σκηνοθεσία Γιώργου Σκαλενάκη.

²⁶ Όλα τα αντικείμενα που ζωγράφιζε με το χέρι ο Μποστ, εκτός από διακοσμητικά σχέδια όπως πουλιά και λουλούδια, είχαν πάντα και δικούς του ανορθόγραφους και ασύντακτους στίχους όπως λ.χ.: «Δεν με αγαπάς όπως πρώην», «Μ' ενδιαφέρεις πολύ σεξουαλικός», «Υστερισμό των θήλεις», «Και από το περάση», «Ορέον βάζον με σπόρας κε φρούτα» και άλλα πολλά.

²⁷ Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής, αιφνιδιασμένος από το αποτέλεσμα των εκλογών της 3^{ης} Νοεμβρίου 1963, το οποίο έδωσε μικρό προβάδισμα στην Ένωση Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου, έναντι της Ε.Ρ.Ε., αποφάσισε να αποσυρθεί αμέσως από την πολιτική. Έτσι, εγκατέλειψε την πολιτική και τη χώρα στις 9 Δεκεμβρίου του 1963 και εγκαταστάθηκε στο Παρίσι. Είχε διαδοθεί ότι ο Καραμανλής

ο Μποστ αρχίζει την *Αλληλογραφεία με τον Κόστα*, μέσα στην οποία καταγράφεται με γλαφυρά χιουμοριστικό, αλλά και καυστικό τρόπο μια από τις πιο θλιβερές περιόδους της σύγχρονης ελληνικής πολιτικής ιστορίας.

Μέσα στην περίοδο της Χούντας αγοράζει ένα δίπατο σπίτι –σωστό ερείπιο– στο Μεταξοχώρι, έναν μικρό οικισμό κοντά στην Αγιά Λάρισας. Το αναπαλαιώνει σιγά-σιγά, μόνος του ή μαζί με λαϊκούς μαστόρους. Όταν ολοκληρωθούν οι εργασίες, οι ντόπιοι θα το βαπτίζουν «Το αρχοντικό του Μποστ» και η Νομαρχία Λαρίσης θα το θεωρήσει ως ένα υπόδειγμα παραδοσιακής αρχιτεκτονικής και θα το συστήσει ως αξιοθέατο σε τουριστικό έντυπό της.

Όσο γίνονται όλα αυτά ο Μποστ “φορτίζει τις μπαταρίες” του. Όταν αρχίζει να βγαίνει ο κόσμος από την αποχάνωση της Χούντας και να αντιδράει, ο Μποστ, όντας έτοιμος, γράφει την επιθεώρηση *Εκλογές του Μποστ*, η οποία ανεβαίνει στο Θέατρο Αμιράλ το Φεβρουάριο του 1973. Το έργο έχει τρομερή επιτυχία και παίζεται σε επανάληψη, με μερικές αλλαγές στα κείμενα και στη διανομή, το φθινόπωρο του 1973 στο ίδιο θέατρο.²⁸ Ενδιάμεσα, το καλοκαίρι, ο Μποστ θα γράψει μερικά κείμενα για την παράσταση ...και εσύ χτενίζεσαι, η οποία ανεβαίνει στο Άλσος Παγκρατίου από το «Ελεύθερο Θέατρο», αλλά και τη διασκευή-μετάφραση και τους στίχους για το έργο *Χρυσά φτερά* που ανεβαίνει στο Αρχαίο Θέατρο Πειραιά από το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλού Μάνου. Σε αυτήν την παράσταση θα γίνει η γνωριμία του με το συνθέτη Βασίλη Δημητρίου, με τον οποίο θα γίνουν φίλοι και θα συνεργαστούν μετέπειτα σε αρκετά θεατρικά του έργα.

Ασχολείται και πάλι με τη γελοιογραφία. Στο πρώτο του σκίτσο «Ιστορίε Δυτικού τύπου», σατιρίζει τους Παπαδόπουλο, Παττακό και Μακαρέζο· τον καλούν προς συμμόρφωση και εκείνος συμμορφώνεται. Σατιρίζει πάλι τη Χούντα, καλείται εκ νέου προς συμμόρφωση! Αυτό γίνεται μέχρι που μηνύεται και καταδικάζεται σε τετράμηνη φυλάκιση με αναστολή μαζί με τους Καψή και Μαρκάκη, και τελικά συμμορφώνεται οριστικώς. Στις αρχές του 1974 αρχίζει να γράφει τα κείμενα για την *Εθνική κωμωδία*, που θα ανέβει τη χειμερινή σαιζόν 1974-75 στο Θέατρο Αμιράλ. Η

χρησιμοποίησε κατά την αναχώρησή του από τη χώρα το ψευδώνυμο Κωνσταντίνος Τριανταφυλλίδης, κάτι που ο ίδιος διέψευσε σε σημείωμά του. (Βλ. Κ. Καραμανλής, *Αρχείο: Γεγονότα και κείμενα: 6. Στέμμα εναντίον κυβέρνησης*, Η Καθημερινή – Ίδρυμα Κωνσταντίνος Γ. Καραμανλής, Αθήνα 2005, σ. 113-114.)

²⁸ Αυτή η επανάληψη της επιθεώρησης *Εκλογές του Μποστ*, είναι γνωστή ως *Οι 2^{ος} εκλογές του Μποστ*.

εναλλαγή της δικτατορίας του Παπαδόπουλου με αυτή του Ιωαννίδη τού δυσκολεύει τα πράγματα, καθώς τα κείμενα και τα σκίτσα του λογοκρίνονται συνεχώς. Έτσι, παίρνει την απόφαση να αποσυρθεί στο Μεταξοχώρι.

Με τη Μεταπολίτευση, επιστρέφει στην Αθήνα και συνεργάζεται εκ νέου με την *Αυγή* αλλά και με το *ΑΝΤΙ*, με το οποίο είχε προλάβει να συνεργαστεί στο πρώτο και μοναδικό τεύχος που κατάφερε να εκδώσει το περιοδικό μέσα στην περίοδο της Δικτατορίας, αφού αυτό το τεύχος αποσύρθηκε από τη Χούντα αυθημερόν. Τα πρώτα 18 κείμενά του στο *ΑΝΤΙ* κυκλοφορούν αυτόνομα σε βιβλίο με τίτλο *18 Αντικείμενα*. Ξεκινάει συνεργασία με το *Men's Look*, όπου θα γράψει μερικά από τα ωραιότερα κείμενά του, συνοδευμένα με εικονογραφήσεις του.

Το χειμώνα του 1976 γράφει ένα κείμενο για την επιθεώρηση *Της Λαρίσης το ποτάμι*, η οποία παρουσιάζεται από το Θεσσαλικό Θέατρο, ενώ το καλοκαίρι του 1977 γράφει, μαζί με τον Κώστα Μουρσελά, το *Εφημερέβομεν*, που παίζεται στο Θέατρο Σμαρούλα. Αυτή τη χρονιά κάνει, στην γκαλερί ΩΡΑ, και την πρώτη ατομική του έκθεση ζωγραφικής, ενώ μέχρι τότε συμμετείχε μόνο σε ομαδικές εκθέσεις. Το 1978 κάνει μία ακόμα πολιτική εξόρμηση, αυτή τη φορά στις αυτοδιοικητικές εκλογές, συντασσόμενος στο πλευρό του Μίκη Θεοδωράκη για τη διεκδίκηση της δημαρχίας των Αθηναίων, με το δικό του σύνθημα: «Με το Μίκη για τη νίκη»· δεν τα καταφέρνουν! Επιστρέφει και πάλι στο γράψιμο. Οι *Ιστορικές ιστορίες* του ανεβαίνουν στο καφέ-θέατρο ΛΗΔΡΑ το χειμώνα του 1978.

Το 1979 ξαναδουλεύει στον ημερήσιο και εβδομαδιαίο τύπο, συνεργαζόμενος με την *Πρωινή*, την *Ελευθεροτυπία*, την *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία*, το *Ριζοσπάστη*, αλλά και το περιοδικό *Τέχνη και Πολιτισμός*. Από το 1980 ξεκινάει μια πιο τακτική εμφάνιση ως κειμενογράφος και συγγραφέας στο θέατρο, περιοδεύοντας συγχρόνως ανά την Ελλάδα δίνοντας διαλέξεις με θέμα: «Περί χιούμορ». Το 1980 λοιπόν, γράφει κείμενα για τις επιθεωρήσεις *Πιάσαμε το... Τρίτο!...*, η οποία παίζεται στο Θέατρο ΠΑΡΚ, και *Χαιρέτα μου τον πλάτανο*, η οποία παίζεται στο Θεσσαλικό Θέατρο. Το 1982 παρουσιάζεται για πρώτη φορά το έργο του *Μαρία Πενταγιώτισσα*, από το θίασο των «Ελεύθερων Καλλιτεχνών». Κάνει μια μικρή παύση από τα θεατρικά πράγματα και ξαναεμφανίζεται το καλοκαίρι του 1985 με την επιθεώρηση *Κάνε το ΠΑΣΟΚ σου παξιμάδι*, η οποία ανεβαίνει στο Θέατρο ΠΑΡΚ.

Ενδιαμέσως, ο Μποστ εκθέτει έργα του για πρώτη φορά εκτός των ελληνικών συνόρων και συγκεκριμένα στο Παρίσι, το 1982, μαζί με άλλους 29 Έλληνες, όπου παρατηρείται ενδιαφέρον για το έργο του από την πλευρά του Μουσείου Ρουσσώ, το οποίο του ζητάει να εκθέσει έργο του στο μόνιμο εκθετήριο του, όπως σημειώνει ο γιος του.²⁹ Το 1983 συμμετέχει στον «Ελληνικό Μήνα» της Βιέννης και εκθέτει και πάλι δουλειά του στην γκαλερί ΩΡΑ. Η κρατική τηλεόραση αποφασίζει να του κάνει αφιέρωμα το 1984 μέσω της σειράς αυτοβιογραφικών ντοκιμαντέρ «Μονόγραμμα» του Γιώργου και της Ηρώς Σγουράκη. Ενώ στις εκλογές του 1985 κατεβαίνει για τελευταία φορά ως υποψήφιος βουλευτής του Κ.Κ.Ε. και αποτυγχάνει, όπως άλλωστε είχε συμβεί και στις προηγούμενες εκλογές του 1981.

Την επόμενη χρονιά, το 1986, δεν κάνει πολλά πράγματα σε σχέση με το θέατρο, ασχολείται με το μαγαζί του· η μοναδική εξαίρεση είναι η συμμετοχή του με σκετς στην παράσταση *Στο βάθος μύθος* της «Ομάδας Θέαμα», που παρουσιάστηκε στο Θέατρο Αβέρωφ. Από την άλλη, το 1987 είναι πολύ γεμάτο για τον Μποστ. Ερήμην του ετοιμάζεται, από το φίλο του Ασσαντούρ Μπαχαριάν της γκαλερί ΩΡΑ, μια αναδρομική έκθεση για τα 40 χρόνια παρουσίας του στα καλλιτεχνικά δρώμενα.³⁰ Με αυτήν την ευκαιρία ο Βαγγέλης Λιβαδάς του προτείνει να γράψει μια επιθεώρηση με τίτλο *40 χρόνια Μποστ*, η οποία θα παιχτεί στο Θέατρο Σμαρούλα. Το έργο χαιρεί θερμής κριτικής, αλλά παίζεται προ κενών καθισμάτων, και ο Μποστ απογοητεύεται· ωστόσο, σε αυτή την παράσταση γνωρίζεται με το Θανάση Παπαγεωργίου και τη Λήδα Πρωτοψάλτη, οι οποίοι θα ανεβάσουν στο Θέατρο ΣΤΟΑ μια καινούργια και φρέσκια εκδοχή της *Φάυστας* του, το χειμώνα του 1987.

Μέχρι το 1993, η οποία είναι μια πολύ δημιουργική χρονιά για τον Μποστ, θεατρικά ασχολείται μόνο με τα σκηνικά της παράστασης *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου που ανεβάζει ο θίασος «Εθελοντές». Εκθέτει πάλι έργα του, αυτή τη φορά στην γκαλερί «Διαχρονικό» στον Κορυδαλλό και συνεργάζεται εκ νέου με τον *Ταχυδρόμο* γράφοντας τη στήλη «Αλαλούμ». Έχοντας, προ πενταετίας, αποφασίσει να μην ασχοληθεί ξανά με τα “κοινά” είτε της χώρας είτε του Δήμου των Αθηναίων, παίρνει την απόφαση να ασχοληθεί με τα “κοινά” των ομοτέχνων του θεατρικών συγγραφέων

²⁹ Βλ. Κ. Μποσταντζόγλου (επιμ.), *Μποστ*, σ. 95.

³⁰ Παρ' όλο που, όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Μποστ άρχισε να τυπώνει δουλειά του τουλάχιστον από το 1939, όταν και εικονογράφησε το βιβλίο του Χατζηπατέρα, μένει ανεξήγητος και ανεξακρίβωτος ο λόγος για τον οποίο ο ίδιος ξεκινούσε να χρονολογεί τη δουλειά του από το 1947!

και έτσι, το 1990, θέτει υποψηφιότητα για την προεδρία της Εταιρείας των Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, αποτυγχάνοντας παταγωδώς, λαμβάνοντας μονάχα 12 ψήφους! Το 1993 λοιπόν, παρουσιάζεται το μονόπρακτό του *Ο εφεβρέτης* στο Θέατρο Πολύτεχνο, καθώς συμπεριλαμβάνεται μεταξύ κειμένων άλλων συγγραφέων στην παράσταση *Ρωμαίικο ραβαΐσι*.³¹ Αυτή τη χρονιά ο Παπαγεωργίου και η Πρωτοψάλτη του παραγγέλνουν ένα καινούργιο έργο, και ο Μποστ γράφει τη *Μήδεια*, η οποία θα κάνει πρεμιέρα το Νοέμβριο του 1993. Ο Μποστ κυριολεκτικά δίνεται σώμα και ψυχή σε αυτό το έργο, με αποτέλεσμα να καταπονηθεί από την κούραση και το άγχος, και αντί να πάει στην πρεμιέρα του έργου, περνάει εκείνη τη βραδιά στο νοσοκομείο με βαρύ πνευμονικό οίδημα. Στα πλαίσια της τηλεοπτικής σειράς αυτοτελών επεισοδίων του ANT-1 «Το γελοίο του πράγματος», η οποία προβάλλεται την τηλεοπτική σεζόν 1994-95, θα παρουσιαστούν δύο μονόπρακτά του: το ένα είναι *Ο ήρωας της Κολομβίας*, το οποίο προβλήθηκε το Δεκέμβριο του 1994,³² και το άλλο είναι *Ο εφεβρέτης*, το οποίο προβλήθηκε το Φεβρουάριο του 1995.³³

Η υγεία του έχει επιβαρυνθεί· ωστόσο ο Μποστ δε δέχεται κανενός είδους δίαιτα, που του επιβάλλουν οι θεράποντες ιατροί του, και αρνείται να περιορίσει την ποσότητα του αλατιού στο φαί του, παρά τις απειλές και τις επίμονες προσπάθειες της αγαπημένης του συζύγου Μαρίας. Το 1995 δέχεται –και αποδέχεται– ακόμα μία “παραγγελιά” από τον Παπαγεωργίου και την Πρωτοψάλτη. Γράφει λοιπόν γι’ αυτούς το *Ρωμαίο και Ιουλιέτα*, το οποίο θα παρουσιαστεί και στο Ηρώδειο, με ένα κοινό να αποθεώνει όρθιο τον Μποστ επί σκηνής. Η τιμή που του γίνεται είναι πολύ μεγάλη, καθώς δεν είναι και μικρό πράγμα να παιχτεί στο Ηρώδειο το έργο ενός ζώντα συγγραφέα και μάλιστα παρουσία του. Ωστόσο, αυτό το έργο θα είναι το “κύκνειο άσμα” ενός εικονογράφου, γελοιογράφου, ζωγράφου, διαφημιστή, καταστηματάρχη,

³¹ *Ο εφεβρέτης* θα παιχτεί και την επόμενη χρονιά, αυτή τη φορά στο “Θέατρο της Οδού Ερμού”, ως μονόπρακτο στην παράσταση με τον ενιαίο τίτλο «*Τρία μονόπρακτα*» μαζί με τα μονόπρακτα *Αρπαστόν* του Πάρι Τακόπουλου και *Το ταξίδι* του Γιάννη Πάτση.

³² *Ο ήρωας της Κολομβίας* είναι το 11^ο επεισόδιο της τηλεοπτικής σειράς «Το γελοίο του πράγματος». Το μονόπρακτο σκηνοθέτησε ο Στέλιος Παυλίδης και έπαιξαν οι ηθοποιοί: Βέρα Ζαβιτσιάνου (Αγλαΐα), Νίκος Βασταρδής (Θόδωρος), Αρτώ Απαρτιάν (2^ο συμπολεμιστής Σωτήρη), Τάκης Βαμβακίδης (1^ο συμπολεμιστής Σωτήρη) και Ελένη Γερασιμίδου (Αφηγήτρια). (Για πληροφορίες βλ. https://www.retrod.gr/wiki/index.php/Το_γελοίο_του_πράγματος:_Ο_ήρωας_της_Κολομβίας, αν και στο συγκεκριμένο ιστότοπο έχει καταγραφεί λανθασμένα ως το 13^ο επεισόδιο της σειράς.)

³³ *Ο εφεβρέτης* είναι το 19^ο επεισόδιο της τηλεοπτικής σειράς «Το γελοίο του πράγματος». Το μονόπρακτο σκηνοθέτησε ο Στέλιος Παυλίδης και έπαιξαν οι ηθοποιοί: Βασίλης Διαμαντόπουλος (Μπαϊρακτάρης), Ηλίας Λογοθέτης (Θεόδωρος Παπαευαγγελόπουλος) και Ελένη Γερασιμίδου (Αφηγήτρια). (Βλ. https://www.retrod.gr/wiki/index.php/Το_γελοίο_του_πράγματος:_Ο_εφεβρέτης.)

που παράλληλα –«και ενίοτε»³⁴ έγραψε και έργα για το θέατρο, καθώς πεθαίνει στις 13 Δεκεμβρίου του 1995. Λίγο προτού να πεθάνει, δίνει συνέντευξη στον Άρη Σκιαδόπουλο, ο οποίος του αφιερώνει ένα επεισόδιο στην ενημερωτική εκπομπή του με τίτλο «Νυχτερινός επισκέπτης», που προβλήθηκε από την ET1.

1.2. Το μεταπολεμικό θέατρο και ο Μποστ

Τη δεκαετία του 1950 οι μετεμφυλιακές μνήμες και η Κατοχή είναι έντονα χαραγμένες στη συνείδηση του ελληνικού λαού. Χαρακτηριστικά αυτής της περιόδου είναι η βραδεία επούλωση των βαριών πολιτικοκοινωνικών τραυμάτων του εμφύλιου σπαραγμού, το οικονομικό αδιέξοδο, ο ιδεολογικός κλονισμός, το γκρέμισμα των ονείρων. Είναι μια εποχή δύσκολη για τη χώρα, καθώς ο Εμφύλιος έχει στείλει την τρομοκρατημένη επαρχία στα αστικά κέντρα. Οι πλατείες και οι δρόμοι της Αθήνας κατακλύζονται από τη φτωχολογιά. Έτσι παρατηρείται το φαινόμενο της ραγδαίας αστικοποίησης και της αστυφιλίας. Ο πληθυσμός αυτός, ωστόσο, δεν ενσωματώνεται εξαρχής στο κοινωνικό πλαίσιο των μεγαλουπόλεων. Οι καινούργιοι αυτοί εσωτερικοί μετανάστες, κατοικώντας, κατά κύριο λόγο, στα λαϊκά προάστια, ζούνε με την αγωνία της καθημερινής επιβίωσης και το όνειρο της ανόδου, τόσο σε κοινωνικό όσο και βιοτικό επίπεδο, αναζητώντας μια καινούργια ταυτότητα, η οποία τους επιβάλλεται από τις καινούργιες συνθήκες ζωής και τον κοινωνικό τους περίγυρο. Απ' την άλλη, οι μετεμφυλιακές κυβερνήσεις προσανατολίζονται στην ανοικοδόμηση των αστικών κέντρων, προκειμένου να καλυφθούν οι ανάγκες που αναδύονται, στην ουσία όμως προωθούν και εξυπηρετούν απλώς και μόνο τα συμφέροντα της εύπορης αστικής τάξης, με αποτέλεσμα η νεοδημιουργηθείσα τάξη να δυσκολεύεται να φέρει επιτυχώς εις πέρας την οικονομική και κοινωνική προσαρμογή της.

Συγχρόνως, υπάρχει ένα άλλο κομμάτι της ελληνικής κοινωνίας που έχει περιθωριοποιηθεί, είναι οι “ηττημένοι” του Εμφυλίου, οι ενστερνιστές του αριστερού

³⁴ Βλ. Θ. Παπαγεωργίου, «Ένας συγγραφέας – μια παράσταση: Το φαινόμενο Μποστ», *Διαβάζω*, τχ. 360 (Φεβρουάριος 1996), σ. 96.

κινήματος, οι οποίοι αναζητούν τρόπους επιβίωσης και ένταξης μέσα στην κοινωνία, καθώς διώκονται από τους μηχανισμούς της εξουσίας. Μολαταύτα, η επανένταξη και η ενσωμάτωσή τους στους κόλπους της κοινωνίας, απαιτεί την, με οιονδήποτε τρόπο, αποκήρυξη των πολιτικών τους φρονημάτων και την υπογραφή της “δήλωσης μετάνοιας και αποκήρυξης του κομμουνισμού”. Ο σκηνοθέτης Γιώργος Μιχαηλίδης περιγράφει με γλαφυρό, και καθ’ όλα ενδεικτικό, τρόπο το κλίμα που επικρατούσε τη συγκεκριμένη περίοδο:

«Ο Έλληνας λούφαξε. Το γκρέμισμα των ονείρων, ο φόβος, η απειλή, η ανέχεια και το μίσος τον έκαναν να σκύψει το κεφάλι, να χωθεί σε μια γωνιά και να κρυφτεί, να περάσει λαθραία τη ζωή του. Η Ελλάδα έβγαине ερημωμένη, αιμάσσουσα, εξαθλιωμένη. Η επαρχία πνιγόταν στο αδιέξοδο και τη φτώχεια. Κοπάδια από εξαθλιωμένους αγρότες άρχισαν να ζητάνε καταφύγιο και βιοτική διέξοδο στα μεγάλα αστικά κέντρα. Άρχισε η πλημμυρίδα της αστυφιλίας. [...] Από την άλλη, ο άνθρωπος της πόλης, εκείνος που είχε ζήσει το μεγάλο παιχνίδι. Και τις κρίσιμες ιστορικές στιγμές το μόνο που ήθελε, ήταν η ησυχία του. Ο φόβος και ο κίνδυνος караδοκούσε γύρω του. Όλοι ήταν εχθροί – φάκελοι, καταδόσεις, δίκες, χαφιεδιλίκι, υποουλία. Ήταν μια εποχή πολιτικής και κοινωνικής καθίζησης. Ο Έλληνας με μεγάλη ταχύτητα, κάτω από εξωτερικές και εσωτερικές πιέσεις μεταμορφωνόταν σε μικροαστό. [...] Ηθικολογία, θεσιθηρία, εφησυχασμός, απολιτικότητα, συντηρητισμός, γεροντολογία. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που καθόρισε και θα καθορίζει για πολύ ακόμα τη μοίρα της Ελλάδας.»³⁵

Αυτά τα μετεμφυλιακά χρόνια λοιπόν ήταν για την Ελλάδα και τους Έλληνες «χρόνια δύσκολα, στερημένα, αιμάσσοντα [ήταν όμως] και, όπως συμβαίνει συνήθως σε τέτοιες στιγμές δοκιμασίας, χρόνια ρομαντικά, χρόνια ονείρων και φαντασιώσεων.»³⁶

Την ίδια εποχή, η οποία «χαρακτηρίζεται και από την προσπάθεια δημιουργίας νέων όρων πολιτιστικής ζωής»,³⁷ συντελούνται πολλές και σημαντικές αλλαγές στον τομέα της θεατρικής ζωής στον ελληνικό χώρο, καθώς το θέατρο επιδιώκει να αναδιαμορφώσει το ρόλο και τους στόχους του, μετατρέπόμενο σε μέσο γόνιμης κριτικής και διαμαρτυρίας. Αυτήν την περίοδο λοιπόν, της ανοικοδόμησης του ελληνικού κράτους, παρατηρείται μια γοργή και ουσιαστική ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου και, παρ’ όλο που αυτό διατηρεί κάποια βασικά δομικά χαρακτηριστικά του

³⁵ Βλ. Γ. Μιχαηλίδης, *Νέοι Έλληνες Θεατρικοί Συγγραφείς*, Κέδρος, Αθήνα 1975, σ. 12-13.

³⁶ Βλ. Σ. Πατσαλίδης, *Μεταθεατρικά 1985-1995*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 158.

³⁷ Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005, σ. 68.

παρελθόντος, οι αλλαγές που συντελούνται είναι ριζικές.³⁸ Οι νέοι θεατρικοί συγγραφείς επιχειρώντας να διερευνήσουν την περιρρέουσα μεταβαλλόμενη πραγματικότητα του νεοέλληνα, επιδιώκουν να την καταγράψουν, σχολιάζοντάς την – με καυστικότητα κυρίως– μέσα στα θεατρικά τους έργα. Ο Πατσαλίδης σημειώνει χαρακτηριστικά:

«Φυσικά και άλλοτε στο παρελθόν το θέατρό μας αποπειράθηκε να σχολιάσει και να καυτηριάσει την τρέχουσα πραγματικότητα της χώρας. [...] Σε μια Ελλάδα συνεχών αγώνων, απογοητεύσεων, υποσχέσεων, απειλών, φόβων, μίσους, κομματικών αντιπαραθέσεων, ξεπουλημάτων, εθνικών προδοσιών, αστυφιλίας, μετανάστευσης, πείνας, μικροαστισμού και επαρχιωτισμού, ήταν καθ’ όλα φυσιολογικό να αναπτυχθεί μια σκηνική τέχνη εξίσου σκληρή, καυστική, απομυθοποιητική, διδακτική, ανήσυχη, ιδεολογικά στρατευμένη και απορριπτική.»³⁹

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1950, ορισμένοι νέοι συγγραφείς επιχειρούν να παρουσιάσουν όψεις της ανέχειας και του άθλιου βιοτικού επιπέδου διαβίωσης των λαϊκών τάξεων στα μεγάλα αστικά κέντρα, αλλά και στην επαρχία –κυρίως ατόμων που ονειρεύονταν να πραγματοποιήσουν το “μεγάλο βήμα” για τη μετοίκησή τους στο κλεινόν άστρ–, τον αγώνα για το μεροκάματο, τη μιζέρια, τη διάψευση των ονείρων, τη φίμωση των αισθημάτων, αλλά και την αδυναμία διαφυγής και καταπολέμησης όλων αυτών. Τα έργα αυτά παρουσιάζονται «χωρίς να ωραιοποιούν τις καταστάσεις με τον μανδύα του “ποιητικού λόγου”», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Πλωρίτης, βέβαια υπάρχει ένα είδος “επικάλυψης”, αφού «οι συγγραφείς αυτοί δεν αναφέρονταν, παρά ολότελα έμμεσα, στις βαθύτερες αιτίες των “οικείων κακών”, στις κοινωνικές δομές που εκτρέφουν και τρέφουν την εξαθλίωση, την καταπίεση και την εκμετάλλευση. [Άλλωστε] η αμφισβήτηση του ίδιου του συστήματος θα αργούσε ακόμα.»⁴⁰

Θα πρέπει οπωσδήποτε να ληφθεί ωστόσο υπόψη, η ύπαρξη της λογοκρισίας και η αστυνόμευση των πολιτικών φρονημάτων. Είναι σημαντικό το ότι, το ελληνικό θέατρο ήταν αναγκασμένο να πορεύεται μέσω απαγορεύσεων. Αυτή η κατάσταση θα εξακολουθήσει μέχρι και την πτώση της Χούντας των Συνταγματαρχών, καθιστώντας

³⁸ Βλ. Γ. Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά των θιάσων*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ. 139.

³⁹ Βλ. Σ. Πατσαλίδης, *Μεταθεατρικά 1985-1995*, σ. 158.

⁴⁰ Βλ. Μ. Πλωρίτης, *Της Σκηνής και της Τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989, σ. 124.

έτσι σχεδόν ακατόρθωτη την ελεύθερη εξωτερίκευση ιδεολογικών απόψεων και τον άμεσο σχολιασμό των ζητημάτων που ταλάνιζαν την ελληνική κοινωνία· υπήρχαν ακόμα και λέξεις “ταμπού” που απαγορευόταν η οιαδήποτε αναφορά τους. Για μεγάλο λοιπόν χρονικό διάστημα, οι συγγραφείς ωθούνταν στην καταφυγή υπαινικτικών και συμβολικών τρόπων γραφής, αφού κάθε συγγραφική απόπειρα που υπερέβαινε τα εσκαμμένα όσον αφορά στην (έστω και) επιφανειακή περιγραφή των κοινωνικών, οικονομικών και, κυρίως, πολιτικών καταστάσεων της χώρας, ήταν απαγορευμένη, πόσο μάλλον η γραφική διακωμώδηση και ο σατιρικός σχολιασμός αυτών, γεγονός που οδηγούσε τους υπεύθυνους στην Ασφάλεια για απολογία ή/και κράτηση. Είναι ενδεικτικό το σχόλιο του Πλωρίτη για τα θεατρικά πράγματα εκείνης της περιόδου:

«Σ’ όλη την περίοδο 1950-1965, ποιος θεατρικός συγγραφέας μπορούσε να μιλήσει για την Κατοχή, την Αντίσταση, τον Εμφύλιο, για το όργιο της Αντίδρασης, για κοινωνικά προβλήματα και ταξικές συγκρούσεις, για την υποτέλεια του κράτους στους ξένους και για την υποτέλεια του πολίτη στο αυταρχικό κράτος; Αλλά κι αν το αποτολμούσε εκείνος, ποιο θέατρο και ποιος θίασος θα σκεφτόταν καν ν’ ανεβάσει ένα τέτοιο έργο, μια κι ήξερε πως θ’ αντιμετώπιζε άφευκτα τις θωπιές της λογοκρισίας και της αστυνομίας.»⁴¹

Έτσι, οι περισσότεροι ελληνικοί θίασοι στρέφονται σε έργα ευχάριστα και ανώδυνα, και το ρεπερτόριό τους αποτελείται κυρίως από ηθογραφίες, μπουλμπάρ και ιστορικά δράματα. Τα μόνα έργα, με θεματολογία και περιεχόμενο που άπτονταν στη σύγχρονή τους εποχή και που άγγιζαν στο ελάχιστο την επικαιρότητα, ήταν οι φαρσοκωμωδίες και οι επιθεωρήσεις, που κυριαρχούσαν στις εμπορικές θεατρικές σκηνές, καθώς απευθύνονταν στο ευρύ λαϊκό κοινό. Μολοντούτο, αυτήν την περίοδο, «παρά την αστυνομοκρατία, αξιοποιώντας την ασυλία που παρείχε η καλλιτεχνική δράση, αρκετοί άνθρωποι του θεάτρου με αριστερή συνείδηση ή αριστερή ευαισθησία προσπαθούν να διατυπώσουν εναλλακτικές προτάσεις, ανατρεπτικές της παγιωμένης θεατρικής χωροταξίας»,⁴² όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Παπανδρέου, ο οποίος ως πρώτο παράδειγμα αναφέρει το “Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο” του Μάνου Κατράκη, το οποίο ιδρύθηκε το 1955 και στεγαζόταν στον υπαίθριο χώρο του Πεδίου του Άρεως μέχρι το 1967. Στη συνέχεια, ξεπήδησαν και ορισμένοι άλλοι μη εμπορικοί θίασοι, με

⁴¹ Ο.π., σ. 122.

⁴² Βλ. Ν. Παπανδρέου, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», στον τόμο: 1949-1967. Η Εκρηκτική Εικοσαετία, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου της Εταιρείας Σπουδών, Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 187.

χαμηλό budget, οι οποίοι επιχειρήσαν να προωθήσουν μια νέου τύπου δραματουργία και να στρέψουν το θέατρο, αλλά και το θεατρικό κοινό, σε νέες κατευθύνσεις. Ένας τέτοιος θίασος ήταν η “Δωδέκατη Αυλαία”, η οποία ξεκίνησε τη βραχύβια λειτουργία της το 1959 (έως το 1963), με στόχο την παρουσίαση νέων ελληνικών μονόπρακτων· ανάμεσα στους συγγραφείς που παρουσιάστηκε έργο τους συγκαταλέγονται ο Ζιώγας, ο Ανδρέοπουλος, ο Μουρσελάς, ο Γκούφας κ.ά..⁴³

Στη συνειδητοποίηση λοιπόν για την «ανάγκη ανάδυσης σύγχρονης εθνικής δραματουργίας»,⁴⁴ ακόμα δύο θίασοι θα επιδιώξουν την ανανέωση του νεοελληνικού ρεπερτορίου, παρουσιάζοντας έργα ποιότητας, τόσο ελληνικά όσο και ξένα, είναι το “Θέατρο Πορεία” του Αλέξη Δαμιανού και το “Κυκλικό Θέατρο” του Λεωνίδα Τριβιζά, τα οποία ιδρύονται και ξεκινούν τη λειτουργία τους μέσα στο 1961. Ωστόσο, σπουδαίο και καταλυτικό ρόλο για την εξέλιξη του ελληνικού έργου θα διαδραματίσει ο Κάρολος Κουν με το Θέατρο Τέχνης του, το οποίο, στη δεύτερη περιόδό του που ξεκινάει την άνοιξη του 1954 στο υπόγειο του “Ορφέα”,⁴⁵ έστρεψε το ενδιαφέρον του στο σύγχρονο ευρωπαϊκό και αμερικανικό ρεπερτόριο, “συστήνοντας” σημαντικούς ξένους συγγραφείς στο ελληνικό κοινό και, κατ’ επέκταση, φέρνοντας σε επαφή τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς με την ξένη δραματουργία, τα νέα ρεύματα και τις νέες αισθητικές τάσεις. Μία από τις παραστάσεις που ανέβασε το Θέατρο Τέχνης έθεσε και το «συμβατικό χρονικό όριο»⁴⁶ του μεταπολεμικού θεάτρου στην Ελλάδα: ήταν το έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη *Η αυλή των θαυμάτων*, το 1957.⁴⁷ Ο Κουν, προωθώντας και παρουσιάζοντας έργα πρωτοεμφανιζόμενων συγγραφέων μέσω του θεάτρου του, έκανε πολλούς νέους θεατρικούς συγγραφείς, να αναγνωρίσουν και να εκτιμήσουν την προσφορά του στο θέατρο της εποχής, και να του στέλνουν τα έργα τους, προκειμένου να τα συμπεριλάβει στο ρεπερτόριο του θεάτρου του, μεταξύ των

⁴³ Βλ. Δ. Σπάθης, «Το Θέατρο μετά το 1940», *Ελλάδα, ιστορία και πολιτισμός*, τόμ. 10β, Μαλλιάρης Παιδεία, Αθήνα 1983, σ. 64.

⁴⁴ Βλ. Ν. Παπανδρέου, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», σ. 187.

⁴⁵ Βλ. Π. Μαυρομούστακος (επιμ.), *Κάρολος Κουν. Οι παραστάσεις*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2008, σ. 24-27 και 152.

⁴⁶ Βλ. Π. Μαυρομούστακος, «Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας», στο: Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, *Το Ελληνικό Θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990 – Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 31.

⁴⁷ Σύμφωνα με τον Πεφάνη, το μεταπολεμικό θέατρο διακρίνεται σε τρεις περιόδους με την πρώτη περίοδο να αρχίζει με το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1944) και να εκτείνεται μέχρι το 1957, οπότε και ανεβαίνει στο Θέατρο Τέχνης το έργο του Καμπανέλλη *Η αυλή των θαυμάτων*, τη δεύτερη περίοδο που διαρκεί από το 1957 έως το 1980, και την τρίτη περίοδο που εκτείνεται από το 1980 και έπειτα. (Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Γ.Π. Πεφάνης, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001.)

οποίων ήταν και ο Μποστ, ο οποίος του έστειλε τη μονόπρακτη *Φάουστα* του.⁴⁸

Γενικώς, σύμφωνα με τον Παπανδρέου, οι παράγοντες που επιτέλεσαν στην ευρύτερη αποδοχή του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κουν συνοψίζονται στο ότι «αποτέλεσε μια ολοκληρωμένη πρόταση πολιτικής ρεπερτορίου και αισθητικής συνοχής των παραστάσεων, διαμόρφωσε θεατρικό κοινό με νέες απαιτήσεις, άντεξε στο χρόνο και δημιούργησε παράδοση.»⁴⁹ Ταυτόχρονα ενίσχυσε σε σημαντικό βαθμό το corpus της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, τα έργα της οποίας θα μπορούσαν να ενταχθούν, σύμφωνα με το Μαυρομούστακο σε δύο βασικές ομάδες: στην πρώτη ομάδα ανήκουν τα περισσότερα έργα, τα οποία «χαρακτηρίζονται από την πρόθεσή τους να παρουσιάσουν ή να αναλύσουν από σκηνής άμεσα αντιληπτά φαινόμενα τα οποία αντλούνται από εικόνες της καθημερινής ζωής και να παρακολουθήσουν τις αλλαγές που αναγνωρίζονται στη νεοελληνική συμπεριφορά ως συστατικά της εξέλιξης της νεοελληνικής κοινωνίας», στη δεύτερη ομάδα εντάσσονται τα έργα με θέματα που «ανήκουν στο χώρο ενός σύγχρονου προβληματισμού για το υπαρξιακό άγχος του ανθρώπου με έμφαση στα ζητήματα της αδυναμίας επικοινωνίας και της αδυναμίας αντιμετώπισης της κοινωνίας που ορίζεται ως ένα εχθρικό και απροσπέλαστο περιβάλλον», ενώ υπάρχει και ένα μικρό ποσοστό έργων που «είτε δεν εντάσσεται σε κάποια από τις δύο ομάδες είτε αντλεί τα χαρακτηριστικά και από τις δύο.»⁵⁰

Ανάμεσα στους ξένους συγγραφείς που επέλεξε να παρουσιάσει ο Κάρολος Κουν συγκαταλέγονται οι Arthur Miller, Tennessee Williams, Thornton Wilder, Max Frisch, Bertolt Brecht, κ.ά.: ενώ τη δεκαετία του 1960 καταπιάστηκε σε συστηματική βάση με έργα των Eugene Ionesco, Samuel Beckett, Harold Pinter και Edward Albee, οι οποίοι είχαν τεθεί «κάτω από τη σημαία του Θεάτρου του Παραλόγου»,⁵¹ τα έργα των οποίων θα προκαλέσουν το γενικό ενδιαφέρον του θεατρικού κόσμου της

⁴⁸ Ο Μποστ, πληγώθηκε, πικράθηκε και απογοητεύτηκε πάρα πολύ που ο Κουν δεν ενδιαφέρθηκε να ανεβάσει με το Θέατρο Τέχνης του τη *Φάουστα* του, στις αρχές του 1964, αλλά κυρίως διότι δεν έλαβε ποτέ απάντηση από τον Κουν. (Ο Μποστ ειρωνευόμενος τον εαυτό κάνει μια χιουμοριστική αναφορά για αυτό το ζήτημα σε ένα σημείωμά του το 1963. Βλ. παρακάτω στο: «Παράρτημα (II) – Σημείωμα του Μποστ στο *Δον Κιχώτη* του».)

⁴⁹ Βλ. Ν. Παπανδρέου, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», σ. 187.

⁵⁰ Βλ. Π. Μαυρομούστακος, «Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας», σ. 34.

⁵¹ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο 2014, σ. 532.

εποχής.⁵² Πολλοί συγγραφείς που γαλουχήθηκαν μέσα από τις παραστάσεις στο υπόγειο του Θεάτρου Τέχνης επιχείρησαν να χρησιμοποιήσουν φόρμουλες των ξένων δραματουργών στα δικά τους –πρωτότυπα– έργα, δίχως να απομακρυνθούν εντελώς από τα έργα που είχαν ως “πρότυπα” τους. Έτσι έχουμε έργα συγγραφέων όπως οι Σκούρτης, Αναγνωστάκη, Ζιώγας, Καρράς, Μάτεσις, Μουρσελάς, Δωριάδης κ.ά., στα οποία είναι εμφανείς οι επιρροές τους και οι “εμπνεύσεις” τους. Αυτός ο εντοπισμός των υπαρκτών ή λανθανόντων προτύπων της ξένης δραματουργίας πάνω στα οποία βασίστηκαν κάποια κείμενα της νεοελληνικής δραματουργίας μάς βοηθά στην ανίχνευση μιας επικοινωνίας διακειμένου χαρακτήρα, η οποία προβάλλει την εικόνα σχέσης και εξάρτησης του νεοελληνικού από το ξένο θέατρο.⁵³

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γραμματάς, τα έργα της μεταπολεμικής ελληνικής δραματουργίας, ως επί το πλείστον, αναπτύσσονται απόλυτα επηρεαζόμενα και εναρμονισμένα από τις γενικότερες αισθητικές και ειδολογικές επιλογές του ευρωπαϊκού θεάτρου.⁵⁴ Πολλά από τα θέματα των θεατρικών έργων που γράφουν οι νεοέλληνες συγγραφείς είναι παρόμοια με τα έργα των Ευρωπαίων δραματουργών. Περισσότερες ομοιότητες εντοπίζονται σε έργα συγγραφέων που έχουν επηρεαστεί από τους εκπροσώπους του Θεάτρου του Παραλόγου, του οποίου η πρώτη εμφάνιση στην Ελλάδα εντοπίζεται το 1958, όταν και παρουσιάστηκε το έργο του Eugene Ionesco *Το μάθημα* από τον ερασιτεχνικό θίασο των αποφοίτων του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών.⁵⁵ Έτσι, πολλά μοτίβα, τα οποία είναι κοινότοπα στο Θέατρο του Παραλόγου, εντοπίζονται σε σωρεία έργων τα οποία γράφτηκαν από το 1958 και μετά.⁵⁶ Έντονες υπαρξιακές αγωνίες, καταπιεσμένοι άνθρωποι από απρόσωπες και ανεξέλεγκτες δυνάμεις, αλλά και από κάθε μορφή εξουσίας, έλλειψη επικοινωνίας, είναι μερικοί από τους θεματικούς άξονες του ευρωπαϊκού Θεάτρου του Παραλόγου

⁵² Βλ. Γ. Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο...*, σ. 470.

⁵³ Βλ. Θ. Γραμματάς, «Μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο. Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου», *Σύγκριση*, 5 (Δεκέμβριος 1993), σ. 17.

⁵⁴ Βλ. Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Β', Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 295.

⁵⁵ Βλ. Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Α', Εξάντας, Αθήνα 2002, σ. 402.

⁵⁶ Για περισσότερα επάνω σε αυτό το θέμα που δεν έχει ακόμα καταγραφεί πλήρως, όσον αφορά στα νεοελληνικά έργα στα οποία εντοπίζονται επιρροές και επιδράσεις από ξένα πρότυπα, βλ. ενδεικτικά ΑΙ. Βασιλοπούλου-Halls, *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, Diogenis, Αθήνα 1982, σ. 107-146· με περισσότερα παραδείγματα και πλούσια βιβλιογραφική τεκμηρίωση βλ. τη μελέτη Θ. Γραμματάς, *Το ελληνικό θέατρο στον 20^ο αιώνα...*, τόμ. Α'-Β', Εξάντας, Αθήνα 2002, ειδικότερα σ. 373-413 (τόμ. Α') και σ. 287-320 (τόμ. Β').

που παρεισφρήσανε στη θεματική της νεοελληνικής δραματουργίας. Αλλά και ο τύπος του περιθωρίου και ο τύπος κλοσάρ θα κάνουν την εμφάνισή τους σε νεοελληνικά έργα, προσδίδοντας, μπορούμε να πούμε, ένα είδος επικαιρότητας στα έργα αυτά, η οποία εκφράζει με αρκετή δόση αληθοφάνειας και πιστότητας το κοινωνικό γίνεσθαι της εποχής.

Μολαταύτα, δεν πρέπει να θεωρηθεί πως η μεταπολεμική ελληνική δραματουργία, αν και στηρίζεται σε αποδεδειγμένα υπαρκτά ή υποτιθέμενα ξένα πρότυπα, στερείται πρωτοτυπίας και αυθεντικότητας, καθώς το αναδημιουργημένο ελληνικό έργο αποκλίνει αισθητά από το αρχικό κείμενο και, αυτονομούμενο, δημιουργεί μια καινούργια δραματουργία, η οποία παρουσιάζει ημεδαπούς ήρωες, με αυτόχθονα βιώματα, που εκφράζουν ανάγκες και αναζητήσεις όμοιες με εκείνες του κοινού της περιόδου κατά την οποία γράφονται ή/και παρουσιάζονται τα εν λόγω έργα. Ακόμα και τα χρόνια της δικτατορίας του 1967, περίοδο κατά την οποία ο ολοκληρωτισμός και ο κρατικός έλεγχος καταπίεζαν κάθε ελευθερία στην έκφραση και επέβαλαν τη λογοκρισία, παρατηρούμε ότι τα έργα των Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων που “ανακάλυψαν” και στηρίχτηκαν στο Θέατρο του Παραλόγου δεν είναι παρά μια προσαρμοσμένη “εκδοχή” του παραλόγου στην ελληνική πραγματικότητα.⁵⁷ Ούτε, βέβαια, πρέπει να θεωρηθεί ότι οι μεταπολεμικοί συγγραφείς εγκλωβίστηκαν σε συγκεκριμένες αισθητικές φόρμες και οδηγήθηκαν σε συγγραφικό αδιέξοδο. Αξίζει να αναφερθούμε σε ένα χαρακτηριστικό σχόλιο του Πούχγερ πάνω σε αυτό το ζήτημα, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Από μια πρώτη αποτίμηση δεν επιβεβαιώνονται καθόλου οι κρίσεις, που ακούγονται κατά καιρούς, ότι το σύγχρονο ελληνικό έργο βρίσκεται σε ένα νεονατουραλιστικό αδιέξοδο, έχει εγκλωβιστεί στην ηθογραφική περιγραφή του μικροαστού και του περιθωριακού, έχει σταματήσει στην πιστή αναπαραγωγή μιας ορισμένης κοινωνικής πραγματικότητας, προτιμώντας τις απλές δραματουργικές δομές, τα ολιγοπρόσωπα και μη απαιτητικά σχήματα, τα έργα δωματίου που αναπαριστάνουν καθημερινές καταστάσεις και χειρίζονται κατά κόρον την αργκό.»⁵⁸

Οι νέοι συγγραφείς, παρά την ανομοιογένεια που τους χαρακτηρίζει και τις διαφορές που τους διέπουν, επηρεασμένοι από την εποχή τους και εγκαταλείποντας τη

⁵⁷ Βλ. Θ. Γραμματάς, «Μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο...», σ. 25-26.

⁵⁸ Βλ. Β. Πούχγερ, *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988, σ. 423.

γραφή του ψυχολογικού ηθογραφισμού, επιχειρούν να προσδώσουν καινούργια πνοή και νέο ύφος στη θεατρική τους παραγωγή, εισάγοντας στο θεατρικό τους λόγο στοιχεία από την αγχωτική πάλη της καθημερινότητας, τις σύγχρονες τους φοβίες και την προσπάθεια του ανθρώπου να αποδράσει από τις αγωνίες, τα άγχη και τα βάσανα μέσω της ονειροπόλησης. Εκφράζουν τους κοινωνικούς προβληματισμούς της εποχής τους και τα αδιέξοδα του σύγχρονου ανθρώπου, δίχως να εξωραΐζουν τις καταστάσεις και να προσδίνουν ηρωικό και συμβολικό τόνο στα κείμενά τους, όπως ίσχυε στις θεματολογικές προτιμήσεις και τις δραματουργικές φόρμες του μεσοπολέμου, οι οποίες μολταυτά συνεχίζουν να υφίστανται και να συνυπάρχουν με τις καινούργιες κατευθύνσεις.

Από αυτή τη συνύπαρξη και το μπόλιασμα των παλαιών και νέων αισθητικών, εμφανίζεται σταδιακά στη νεοελληνική σκηνή ένα νέο είδος θεατρικών έργων, το οποίο ισορροπεί ανάμεσα στην ηθογραφία και το κοινωνικό δράμα, έχοντας ως κύριο θεματικό άξονα τη ζωή των μικροαστών ή των προλετάριων. Πρόκειται για έργα με απλή δραματουργική δομή, κοινωνιοκρατικό περιεχόμενο, λιτό σκηνικό χώρο, μη εμβάθυνση των χαρακτήρων που πολλές φορές απεικονίζονται σχηματικά, ή απλώς ρεαλιστικά. Άλλωστε, σύμφωνα με τον Πούχγερ, «χαρακτηριστικό γνώρισμα της εποχής αυτής είναι η ρεαλιστική, σε κάποιες φάσεις αναγκαστικά υπαινικτική, αντιμετώπιση της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας. Αυτός ο ρεαλισμός όμως, έχει πολλές όψεις και λειτουργίες, θεατρικές γραφές και αισθητικά σχήματα, και είναι μια σημαντική, αλλά όχι η μόνη τάση που υπάρχει.»⁵⁹

Μέσα σε αυτά τα θεατρικά συμφραζόμενα κάνει την εμφάνισή του στο θεατρικό γίγνεσθαι ο Μποστ. Ανήκει και αυτός λοιπόν στη γενιά των μεταπολεμικών συγγραφέων, ωστόσο είναι απορίας άξιο το γεγονός ότι ο Πούχγερ στη μελέτη του για το μεταπολεμικό θέατρο, ενώ αναφέρεται διεξοδικά στους συγγραφείς της γενιάς του 1960, δεν κάνει καμία αναφορά στον Μποστ,⁶⁰ ο οποίος ξεκινάει την ενασχόλησή του με τη συγγραφή θεατρικών έργων στις αρχές της δεκαετίας του 1960. Συγκεκριμένα, το 1961 αρχίζει να γράφει το πρώτο του θεατρικό έργο με τίτλο *Δον Κιχώτης*, το οποίο επεξεργαζόταν και μετά το 1963, όπως θα δούμε παρακάτω.⁶¹ Ο

⁵⁹ Ο.π., σ. 427.

⁶⁰ Αναφερόμαστε στο βιβλίο του Β. Πούχγερ *Ελληνική Θεατρολογία*. (Βλ. ό.π.).

⁶¹ Παρακάτω παρουσιάζουμε αυτό το έργο. (Βλ. Υποκεφάλαιο «3.2. Ανέκδοτα θεατρικά έργα».)

Μποστ, ως «γόνος μεγάλης καλλιτεχνικής οικογένειας, που κρατάει από τον Αριστοφάνη και τον Μένανδρο, περνάει από τον Molière και τον Goldoni, από τον κλάδο του Χουρμούζη, του Σοφ. Καρύδη, του Σουρή, του Λασκαράτου και του Ροΐδη, και καταλήγει στον Μαΐακονσκι και στον Jaggy»,⁶² αποτελεί ένα ιδιαίτερο, ξεχωριστό και ιδιαίζον στέλεχος του μεταπολεμικού θεάτρου, τόσο με την περίεργη θεματική που επιλέγει στα έργα του, όσο και με το ιδιόμορφο, και ακατάτακτο, προσωπικό ύφος γραφής που εισήγαγε στη νεοελληνική δραματουργία, γεγονός που καθιστά δύσκολη –έως αδύνατη– την οριοθέτησή του μέσα σε καλούπια θεατρικών ρευμάτων, αισθητικών και φορμών. Η “μπόστεια” γλώσσα του και το ιδιότυπο χιούμορ των θεατρικών του έργων, εφάπτονται απόλυτα στις γελοιογραφικές καταβολές του, εξασφαλίζοντας τη διαφορετικότητα που δεσπόζει στη δραματουργία του, μετατρέποντάς την σε μοναδική.

Ο Μποστ θεωρείται, τόσο από τους θεωρητικούς μελετητές όσο και από τους κριτικούς, σατιρικός συγγραφέας, ο οποίος, σύμφωνα με τη Διαμαντάκου-Αγάθου, σχετίζεται στενά δημιουργικά με τον Αρχαιοέλληνα ομότεχνό του, τον Αριστοφάνη, καθώς είναι ο μόνος Νεοέλληνας θεατρικός συγγραφέας που «δοκίμασε συστηματικά τα παραδοσιακά παρωδιακά εργαλεία σε τελείως διαφορετικά ειδητικά πεδία» και ίσως ο μόνος που «πίστεψε σταθερά και επίμονα στην ανάγκη της εύληπτης και κατ’ ουσίαν “λαϊκής” παρωδίας ως μιας μορφής ζωτικής ανακύκλωσης της τέχνης.»⁶³ Και ο Αριστοφάνης και ο Μποστ έγραψαν πολιτικοκοινωνική σάτιρα, σκιαγραφώντας τα ήθη και τους ανθρώπους της εποχής τους με χιούμορ σε συνδυασμό με την κριτική, δίχως να στηρίζουν το έργο τους στο “εύκολο” κωμικό στοιχείο για να προσεγγίσουν το μεγάλο και ανομοιογενές κοινό, στο οποίο απευθύνονταν. Τα έργα και των δύο υπερβαίνουν την ιστορικότητά τους, εξακολουθώντας να αποδεικνύουν, αλλά και να αναδεικνύουν, τη διαχρονικότητα του θέματός τους. Το βασικότερο λοιπόν κοινό στοιχείο ανάμεσα στους δύο συγγραφείς, είναι αυτή η διαχρονική αξία που φαίνεται να διακρίνει τα έργα τους. Αυτή η διαχρονικότητα εμπεριέχει το δισυπόστατο του ότι πιθανότατα και οι δυο τους δεν έγραφαν μόνο για την εποχή τους, αλλά ίσως και ότι οι εποχές δεν αλλάξει ή η Ιστορία επαναλαμβάνεται ακολουθώντας έναν φαύλο κύκλο.

⁶² Βλ. Γ.Π. Πεφάνης, «Ένα χαμόγελο για τον κύριο Μποστ», στου ίδιου, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 81.

⁶³ Βλ. Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από τον Αριστοφάνη στον Μποστ: η επιβίωση της “παρωδίας”», σ. 211-212.

Ο Μποστ «έχει πλέον πολιτογραφηθεί στη χώρα της μεγάλης κωμωδίας και της καταλυτικής σάτιρας».⁶⁴ Οι χαρακτήρες των έργων του, όπως και ο Καραγκιόζης, «τοποθετούνται απέναντι στους κρατούντες και ελέγχουν την άσκηση της εξουσίας.»⁶⁵ Σταθερός στόχος του ήταν να καυτηριάσει θέσεις και απόψεις, στάσεις και τύπους της εποχής του, καλώντας και παρακινώντας τους συγχρόνους του να συνειδητοποιήσουν τις ασχήμιες και τις πικρές αλήθειες του κόσμου τους. «Οι συμβολισμοί του Μποσταντζόγλου [...] είχαν την σκληρότητα μιας κοινωνίας με ατελείωτα αδιέξοδα. Και ξεκάρδιζαν μαζί και ενοχλούσαν»⁶⁶ ενώ συνήθως τα έργα του κλείνουν με ένα ηθικό δίδαγμα. Γενικώς, η δραματουργία του Μποστ λειτουργεί ως ενδόσιμο για μια περαιτέρω παράθλαση της νεοελληνικής πραγματικότητας.⁶⁷

Ο Μποστ, λοιπόν, γράφει θέατρο έχοντας ως μοναδικό (και απώτερο) σκοπό του να σατιρίσει, να παρωδήσει και να γελοιοποιήσει πρόσωπα, καταστάσεις, ιδεολογίες και νοοτροπίες, όπως άλλωστε έκανε και με τα σκίτσα του. Μπορεί οι υποθέσεις των έργων του να είναι επιφανειακά απλοϊκές, μολαταύτα αποτελούν το έναυσμα για το σχολιασμό του πάνω στα πολιτικά και κοινωνικά τεκταινόμενα της εποχής του. Επιτίθεται στη σοβαροφάνεια, στην ξενομανία, στη ριζολάγνα οίηση, στην ιδεολογική και ιδεοληπτική έπαρση, στην αρχολιπαρία, στον ταπεινωτικό και απανθρωπικό συμβιβασμό, στην πατριδολαγνική υποκρισία, στα κοινωνικά και στα οικογενειακά θέσφατα. Δεν τον απασχολεί καθόλου η πλοκή και η δράση, όλα είναι προσχηματικά· η εξέλιξη από επουσιώδης έως ανύπαρκτη· οι χαρακτήρες κινούνται οριακά μεταξύ ηρώων του βωβού κινηματογράφου και του θεάτρου σκιών. Επιπλέον, δεν υπάρχει παρά μονάχα ένας πρωταγωνιστής στα έργα του και αυτός δεν είναι άλλος από το λόγο, τη γλώσσα, η οποία εκφέρεται ανεξάρτητη έως και άσχετη με το πρόσωπο που την εκφέρει.

Η θεματολογία του, ως επί το πλείστον, είναι δάνεια από τίτλους γνωστών έργων της εγχώριας και παγκόσμιας δραματουργίας. Τα θέματά του τα αντλεί από τη λαϊκή επιφυλλίδα, τα παραμύθια, τους μύθους και τις παραδόσεις, τα ρομάντζα του

⁶⁴ Βλ. Γ.Π. Πεφάνης, «Ένα χαμόγελο για τον κύριο Μποστ», σ. 81.

⁶⁵ Βλ. Μ. Κοτζαμάνη, «Οδηγία προς τους ξελιγομένους κατά Μποστ», στο: Μαρίνα Κοτζαμάνη (επιμ.), *Οδηγία προς τους ξελιγομένους κατά Μποστ – Ελλάδα: η εφθυμος χείρα (του Ζητάου)*, ΤΑ ΝΕΑ, Αθήνα 2013, σ. 6-7.

⁶⁶ Βλ. Α. Ανδριανόπουλος, «Το όνομα “Μποστ”», στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987), σ. 3.

⁶⁷ Βλ. Έλ. Ανδριανού, «Μποστ: Ακούω ήχον κώδωνος», *Η λέξη*, αρ. 166, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2001, σ. 726.

19^{οο} αιώνα, τα πατριωτικά και ληστρικά αναγνώσματα, τον Αίσωπο, τον Νασρεντίν Χότζα, τον Καραγκιόζη, τον Τσακιτζή, τον Αμπού.⁶⁸ Ωστόσο, η χρήση των γνωστών υπαρκτών ή λογοτεχνικών προσώπων και των γνωστών μύθων γίνεται έτσι ώστε μέσα από αυτούς να μιλήσει για διάφορα τρέχοντα προβλήματα της εποχής του. Όπως σημειώνει κι η Μπακονικόλα, «για τον Μποστ, το ζήτημα δεν είναι να μιμηθεί ή να διασκευάσει έργα του παρελθόντος, αλλά να τα παρωδήσει, μεταπλάθοντας το δράμα σε κωμωδία, την ασχήμια σε γελοιογραφία, την όποια κοινωνική ή ηθική σύγχυση σε κωμικό παραλήρημα.»⁶⁹ Για αυτό και δε διστάζει ακόμα και, βρίσκοντας «χίλιες-δύο ευκαιρίες για να παρεμβάλει στην ιστορία του ξεκαρδιστικά στιγμιότυπα από τη ζωή άλλων προσώπων, που ξεφυτρώνουν από άλλους καιρούς και άλλους τόπους»,⁷⁰ να συμφύρει ιστορικά-συμβολικά πρόσωπα με δικούς του επινοημένους ήρωες μέσα στο ίδιο έργο.

Το θέατρο του Μποστ «είναι θέατρο λέξεων κενών περιεχομένου»,⁷¹ γι' αυτό όλοι οι ήρωες των έργων του παρουσιάζονται ως χαρακτήρες με συγκεκριμένη ψυχολογία και άποψη, οι οποίες δεν πρόκειται να μεταβληθούν κατά την πορεία της εξέλιξης του έργου. Καθώς δεν έχουν ψυχολογικό βάθος και λογική ενσυναίσθηση, δε χάνουν ποτέ την ψυχραιμία τους, ακόμα και ενώπιον ακραίων καταστάσεων. Είναι τύποι καρικατούρες, κενοί και κοινότοποι, άνευ ταυτότητας και μοναδικότητας, εκφράζονται με κλισέ φράσεις τετριμμένες, που η επαναληπτικότητα στο λόγο τους τους καθιστά μονομανείς και ενίοτε γελοίους. Η υπερβολή τους είναι τονισμένη και μεγεθυμένη. Όπως αναφέρει κι ο Γεωργουσόπουλος, «τα πρόσωπα του Μποστ δεν είναι χαρακτήρες, είναι “φιγούρες” και ο λόγος τους είναι ανεξάρτητος από τη θέση τους στη δράση ή την κατάσταση. Τις περισσότερες φορές οι λέξεις που εκτοξεύουν δρουν εναντίον τους, θα μπορούσαν να ανήκουν στο διπλανό τους.»⁷²

Συνολικά, –κατά ομολογία του ίδιου– έχει γράψει δεκατρία θεατρικά έργα, ενώ συνεργάστηκε μαζί με άλλους στη συγγραφή άλλων οκτώ. Αξίζει ωστόσο να αναφερθεί ότι, η ενασχόληση του Μποστ με το θέατρο δεν περιοριζόταν μόνο στη

⁶⁸ Βλ. Κ. Μποσταντζόγλου, «Ο Μποστ και το πολιτικό θέατρο», σ. 288.

⁶⁹ Βλ. Χ. Μπακονικόλα, «Το εκκρεμές του Μποστ», στις ίδιες, *Κανόνες και εξαιρέσεις – Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 122.

⁷⁰ *Ο.π.*

⁷¹ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου: ΙΙ. Ελληνικό θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1984, σ. 88.

⁷² *Ο.π.*, σ. 90.

συγγραφή θεατρικών έργων και επιθεωρησιακών κειμένων, αλλά επεκτεινόταν τόσο στη σκηνογραφία όσο και στην ενδυματολογία, καθώς σχεδίαζε τα σκηνικά και τα κοστούμια σε αρκετές παραστάσεις των έργων του, αλλά και άλλων παραστάσεων.⁷³ Επίσης, ζωγράφισε και επιμελήθηκε τα εξώφυλλα των προγραμμάτων για τις παραστάσεις τόσο των δικών του έργων, όσο και εκείνων στα οποία συμμετείχε ως συνσυγγραφέας. Κατά καιρούς, διατύπωνε και την άποψή του για την κατάσταση που επικρατούσε στην ελληνική θεατρική σκηνή της εποχής του, που –ενδεικτικά– είναι η κάτωθι:

«Είναι λυπηρόν και αποκαρδιωτικόν στη Χώρα που γεννήθηκε η Σάτιρα να ανθή η φαρσοκωμωδία και να καταστρέφονται κωμικοί ηθοποιοί με ταλέντο από αδαείς σκηνοθέτες ή μακαρίους αγραμμάτους θεατρώνας που [...] επιτρέπουν ασυδοσίες σε κείμενα συγγραφέων και παιξίματα ηθοποιών που θάλεγε κανείς ότι παρουσιάζονται επί σκηνής για να τέρψουν Κάφρους. [...] Δεν χρωστάει κατά τίποτε ο ανύποπτος θεατρόφιλος ελλείψει άλλης παραγωγής να καλείται σε διάφορα “Κορίτσια” (στον αέρα, στη θάλασσα κ.λπ.) ή να παρακολουθή τη μαμά που θέλει μπαμπά, να σπαζοκεφαλά εν έτει 1963 διά το “Τι είναι ο Ζαμόρ” σε εποχή προβλημάτων που είναι χρησιμότερο να ξέρη “τι είναι η ΕΡΕ” ώστε να μην την ξαναψηφίξη. [...] Ας μην βιάζονται οι νέοι συγγραφείς. Όσο πηγαίνουν οι άνθρωποι σε έργα που γράφτηκαν για την προπολεμική Βιέννη, όπου μετά εν καλόν δείπνον πήγαιναν οι αγνοί γλεντζέδες να παρακολουθήσουν και ολίγο θέατρο, τα έργα των σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων που αγγίζουν τα σύγχρονα προβλήματα, μπορούν να περιμένουν. Θάρθη μέρα που οι ίδιοι θεατρώνες θα αγανακτήσουν, θα φτάσουν σ’ αδιέξοδο και θα ζητήσουν το καινούργιο.»⁷⁴

⁷³ Ο Μποστ έκανε: 1) τα κοστούμια της «Δεξιός Αρχουσας Τάξης» και του «Ταγματoσφaλίτη» στο έργο του Γιώργου Μιχαηλίδη *Η μάχη της Αθήνας (Δεκέμβρης 1944)*, το οποίο παρουσιάστηκε από το «Ανοιχτό Θέατρο» του Μιχαηλίδη τον Ιούλιο του 1975· 2) τα σκηνικά και τα κοστούμια του μονόπρακτου *Ο θαυμαστός κόσμος του Ω* του Πάρι Τακόπουλου, το οποίο παρουσιάστηκε μεταξύ άλλων μονόπρακτων του συγγραφέα υπό το γενικό τίτλο: *Αίσιον συνοικέσιον και άλλα εγκεφαλικά επεισόδια*, από το Θέατρο Τέχνης, το καλοκαίρι του 1978· 3) τα σκηνικά και τα κοστούμια για την παράσταση *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου, που ανέβασε ο Θίαςος Εθελοντές στο θέατρο Βεάκειο, το 1988, και εν συνεχεία στο Θέατρο Αλάμπρα, το 1989.

⁷⁴ Βλ. Μποστ, «Ένα σημείωμα του Μποστ», στο: Μποστ, *Φαύστα*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 1987-88, σ. 12-14.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Ο ΜΠΟΣΤ ΚΑΙ Η ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να κάνει μια σύντομη εισαγωγή στο είδος της Επιθεώρησης, τα χαρακτηριστικά και τη δομή της, όπως αυτά πρωτοεμφανίστηκαν στην ελληνική θεατρική σκηνή και όπως έχουν εξελιχθεί έως σήμερα. Στη συνέχεια, γίνεται καταγραφή των τριάντα χρόνων παρουσίας του Μποστ ως κειμενογράφου σε επιθεωρήσεις είτε εξ ολοκλήρου γραμμένες από τον ίδιο είτε ως συνεργαζόμενος με άλλους επιθεωρησιογράφους. Συγχρόνως, για να παρουσιαστεί μια γενική εικόνα των νούμερων-σκετς του, καταγράφεται η άποψη των κριτικών της εποχής, καθώς δεν κατέστη δυνατό να εντοπιστούν αυτά καθαυτά τα κείμενα, μιας και λόγω του επικαιρικού τους χαρακτήρα και του γεγονότος ότι δεν εκδόθηκαν ποτέ, χάθηκαν με την πάροδο του χρόνου. Το κεφάλαιο κλείνει με την ανάλυση και την παρουσίαση της *Όμορφης πόλης*, της πρώτης επιθεώρησης του Μποστ, με την οποία έκανε και την πρώτη του εμφάνιση ως θεατρικός συγγραφέας, το κείμενο της οποίας βρίσκεται στο αρχείο του γιου του, Κώστα, ο οποίος το παραχώρησε ευγενώς, αλλά και στο Αρχείο Μίκη Θεοδωράκη, που βρίσκεται στη Μουσική Βιβλιοθήκη «Λίλιαν Βουδούρη» του Συλλόγου “Οι Φίλοι τη Μουσικής”.

2.1. Μια εισαγωγή στο είδος, τα χαρακτηριστικά και τη δομή του

Το 1894, κάνει την εμφάνισή του στην Αθήνα ο περιοδεύων μελοδραματικός θίασος «Γκονζάλες» από την Ιταλία και παρουσιάζει ένα έργο που εντάσσεται στην κατηγορία του ισπανικού μουσικού θεάτρου που σχολιάζει την επικαιρότητα: την

ισπανική θαρθουέλα (zarzuela) με τον τίτλο *Gran Via* (=Μεγάλη Οδός) του Βαλβέρδε ή Βαλβίδα,⁷⁵ μια παράσταση που θεωρήθηκε ως αποκάλυψη για το αθηναϊκό κοινό, και η οποία γνώρισε τεράστια επιτυχία, αφού το κοινό την υποδέχτηκε με μεγάλο ενθουσιασμό.⁷⁶ Αυτή ήταν η πρώτη παρουσίαση ενός νέου θεατρικού είδους για τα ελληνικά θεατρικά δρώμενα, το οποίο συνδύαζε τη μουσική και το τραγούδι με τη χρήση επικαιρικών θεμάτων, της Επιθεώρησης,⁷⁷ η οποία ωστόσο γνώρισε την περίοδο της μεγάλης ακμής της μεταξύ του έτους 1905 και της Μικρασιατικής Καταστροφής,⁷⁸ καθώς εξαφανίστηκε από τη σκηνή για μία δεκαετία μετά τη μεγάλη επιτυχία της. Ωστόσο, υπάρχουν και οι αντίθετες απόψεις, οι οποίες υποστηρίζουν την προϋπαρξή της Επιθεώρησης στην Ελλάδα, με διαφορετική όμως μορφή, πριν από την παρουσίαση στη σκηνή του θεάτρου «Κωμωδιών» της παράστασης *Gran via*, το βράδυ της 12^{ης} Απριλίου 1894. Συγκεκριμένα ο Ζάχος, διαφωνώντας με το Χατζηπανταζή, χαρακτηριστικά αναφέρει σε ένα άρθρο του:

«Την Επιθεώρηση την ξέρανε και πριν δούνε την “Γκραν Βία” και πριν ανεβαστεί το “Λίγο απ’ όλα” του Μίκιου Λάμπρου. Επιθεώρηση τους έφτιαχνε και ο Γρίβας, Επιθεώρηση κι ο Θεοδοσίου. Αλλά η Επιθεώρηση δεν ήταν το παράξενο θέαμα, δεν ήταν η τρανταχτή μουσική, δεν ήταν η επικαιρότητα και το τραγούδι. [...] Επιθεώρηση ήτανε οι στίχοι του κοσμαγάπητου “ποιητή του κάρρου”⁷⁹ που διακωμωδούσε τις βουλευτικές εκλογές βγάζοντας λόγους σαν υποψήφιος βουλευτής.»⁸⁰

Αλλά και τον Αύγουστο του 1888, όπως μας πληροφορεί η Γεωργακάκη, «ο γαλλικός θίασος Lassale-Charlet, σε μία από τις εμφανίσεις του στην ελληνική πρωτεύουσα, προσπαθεί να προσελκύσει το αθηναϊκό κοινό, παρουσιάζοντας στο θέατρο του Φαλήρου ένα πρωτότυπο μουσικοθεατρικό έργο, “είδος ιστορικής και φανταστικής

⁷⁵ Αυτή η ασάφεια οφείλεται στη διαφορετική απόδοση του ίδιου ονόματος, σε ακουστική παραφθορά ή σε τυπογραφικό λάθος. Για την ακρίβεια αυτή η zarzuela ήταν των Pío Estanislao Federico Chueca y Robres και Joaquín Valverde Durán, σε κείμενα του Felipe Pérez y González.

⁷⁶ Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι η *Gran Via* παιζόταν όλο το καλοκαίρι και οι ελληνικοί θίασοι “δανείστηκαν” σκηνές της τοποθετώντας τις στο τέλος του προγράμματος της βραδιάς, στη θέση που κατείχαν οι μονόπρακτες κωμωδίες. (Βλ. Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 2, Ερμής, Αθήνα 1977, σ. 22-23.)

⁷⁷ Ο Γιάννης Βαρβέρης θεωρεί ως βάσεις της Επιθεώρησης «τις γαλλικές Revues de Fin d’ Année (γιατί το πράγμα ξεκίνησε σαν εξεικονιστική-σατιρική σύννοψη των κοινωνικών και πολιτικών γεγονότων στο τέλος κάθε χρονιάς)...». (Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου (1976-1984)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985, σ. 84.)

⁷⁸ Περισσότερες πληροφορίες για τις πηγές και τις επιδράσεις της ελληνικής επιθεώρησης, βλ. Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 1, Ερμής, Αθήνα 1977.

⁷⁹ «Ποιητής του κάρρου» αποκαλούνταν ο Θεοδοσίου (Σ.τ.Σ.).

⁸⁰ Βλ. Ε. Ζάχος, «Η καυμένη η Αθηναϊκή μας Επιθεώρηση», *Θεατρικά/Κινηματογραφικά/Τηλεοπτικά*, αρ. 19-22 (Ιανουάριος-Απρίλιος 1978), σ. 23.

επιθεωρήσεως»⁸¹ πρόκειται για την παράσταση *Ζήτω η Ελλάς ή Αι Αθήναι διά των αιώνων*.

Το νέο αυτό μουσικοχορευτικό είδος επηρέασε αμέσως τους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς και η πρώτη μεταφύτευση στην Αθήνα αυτού του νεότροπου είδους έγινε την ίδια κιόλας χρονιά που εμφανίστηκε· στις 30 Αυγούστου του 1894, ο Μίκιος (Μιχαήλ) Λάμπρος,⁸² σε συνεργασία με το δημοσιογράφο Λάμπρο Αστέρη,⁸³ ανεβάζει στο παρλιλλίσιο θέατρο “Παράδεισος”, σε μουσική του Ιωσήφ Καίσαρη, την παράσταση με τίτλο *Λίγο απ’ όλα*, η οποία πέρασε στην ιστορία του θεάτρου ως η πρωτοπαρουσιαζόμενη επί σκηνής ελληνική επιθεώρηση, και η οποία θριαμβεύει εισπρακτικά. Μολονότι οι πρώτες επιθεωρήσεις χαιρετίστηκαν ως υγιής αντίδραση στο Κωμειδύλλιο και προβλήθηκαν ως εναλλακτική “απολυτρωτική” λύση στο ξεπερασμένο αυτό είδος, βρίσκονταν υπό την ισχυρή επίδρασή του.⁸⁴ ουσιαστικά αποτέλεσαν το συγκερασμό του ευρωπαϊκού ελαφρού μουσικού θεάτρου με την εγχώρια παράδοση, δηλαδή το Κωμειδύλλιο.⁸⁵ Η Επιθεώρηση κληρονόμησε – υποτυπωδώς– την πλοκή της από το Κωμειδύλλιο, γι’ αυτόν το λόγο επικράτησε αρχικώς μία σύγχυση στο διαχωρισμό των δύο αυτών ειδών. Το κυριότερο χαρακτηριστικό της Επιθεώρησης, το οποίο την ξεχώριζε από το Κωμειδύλλιο, ήταν «η διαμετρικά αντίθετη προοπτική της – το διαφορετικό της φρόνιμα και ο διαφορετικός ιδεολογικός προσανατολισμός της», μεταφέροντας τη δράση από τις ακρογιαλιές, τους λόγκους και τα λαγκάδια της επαρχίας αποκλειστικά σε κάποιο δημόσιο χώρο του κλεινόν άστεως, και δεν είναι τυχαίο και ασήμαντο το ότι η Επιθεώρηση ονομάστηκε από την πρώτη της εμφάνιση ως “αθηναϊκή”⁸⁶ εν ολίγοις, είχε έναν πιο κοσμοπολίτικο χαρακτήρα, όπως το *vaudeville* και το *variété*. Από τότε και έπειτα, η Επιθεώρηση εξελισσόμενη αποκτάει σιγά-σιγά τα βασικά της χαρακτηριστικά όσον αφορά στη δομή, τη φόρμα και τη θεματολογία.

⁸¹ Βλ. Κ. Γεωργακάκη, *1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Polaris, Αθήνα 2013, σ. 22 με σημ. 9 & 10 (σ. 384).

⁸² Ο Μιχαήλ Παύλου Λάμπρος (1841-1902) ήταν μια από τις γνωστές προσωπικότητες της πνευματικής ζωής των Αθηνών. Εξελέγη βουλευτής Άρτας και διετέλεσε για πολλά χρόνια γραμματέας του Φιλολογικού Συλλόγου “Παρνασσός”. Είχε μεταφράσει θεατρικά έργα από τα γαλλικά και τα ιταλικά.

⁸³ Ο Λάμπρος Αστέρης έγραψε τους στίχους των τραγουδιών και 2-3 σκηνές. (Βλ. Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 2, σ. 15 σημ. 3.)

⁸⁴ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 1, σ. 41.

⁸⁵ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Η γένεση της Αθηναϊκής Επιθεώρησης», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 05/04/1998, σ. 3.

⁸⁶ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 1, σ. 42-43.

Σύμφωνα με τους σύγχρονους μελετητές η Επιθεώρηση μαζί με σχεδόν όλα τα ελαφρά “μουσικά” είδη όπως το Κωμειδύλλιο, το Δραματικό Ειδύλλιο, και αργότερα η Οπερέτα, αλλά και μαζί με το Θέατρο Σκιών (Καραγκιόζης) και το Κουκλοθέατρο (Φασουλής) κατατάσσεται στα λαϊκά θεάματα, τα οποία έχουν ευρύτερη κοινωνική απήχηση και επιτυχία, αποτελώντας την ευρεία βάση της θεατρικής κουλτούρας των αρχών του 20^{ού} αιώνα.⁸⁷ Βέβαια, η Επιθεώρηση ήταν ένα «είδος λαϊκού θεάτρου (popular theatre) όχι με την έννοια του παραδοσιακού θεάτρου αλλά του ευρέως αναγνωρίσιμου που απευθύνεται σε πλατιές μάζες θεατών.»⁸⁸ Η γοητεία που ασκούσε στο κοινό αλλά και η απροσδόκητη επιτυχία της Επιθεώρησης, ενός είδους που καταργούσε τους κανόνες και τις συμβάσεις που ίσχυαν τότε, τόσο σε καλλιτεχνικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο, οφειλόταν «στον σατιρισμό θεσμών και προσώπων και ακόμη περισσότερο στην ξέγνοιαστη μελωδική μουσική του και στη χαλαρότητα της δομής του», σύμφωνα με το Χατζηπανταζή.⁸⁹ Τα πρώτα χαρακτηριστικά που εγκολπώθηκε η Επιθεώρηση ήταν η τολμηρή σάτιρα, η ανέμελη ανάπτυξη της δράσης της μέσω ασύνδετων σκηνών και η μελωδικότατη μουσική της. Έτσι λοιπόν, οι επιθεωρήσεις σχολιάζουν την επικαιρότητα, σατιρίζουν την πολιτική, σε εποχές κρίσεων έχουν έντονο πατριωτικό χαρακτήρα, αλλά και μια δόση ερωτισμού. Η παλαιά Επιθεώρηση, σύμφωνα με τον Πούχγερ, «αποτελούσε γνήσιο κοινωνικό σχολιασμό για τα γεγονότα της τελευταίας κάθε φορά χρονιάς, καθρεφτίζοντας πιστά αξίες και συμπεριφορές, ήθη και έθιμα της εποχής.»⁹⁰

Η Επιθεώρηση, από την πρώτη στιγμή, κινήθηκε με ευελιξία ανάμεσα στο αμιγές θέατρο και στα παραθεατρικά θεάματα όπως είναι η ταραντέλα, το καφέ-σαντάν, το βαριετέ, ο ιππόδρομος, οι μίμοι, οι μεταμορφωτές, οι κωμικοί σολίστες, οι μασκαράτες και οι αποκριατικοί χοροί, ακόμα και ο κινηματογράφος, ύστερα από την εμφάνιση αυτού,⁹¹ ενώ διακρίνονται και στίγματα επηρεασμού από τον Καραγκιόζη και τις σατιρικές ζακυνθινές “ομιλίες”. Η Επιθεώρηση θεωρείται –και είναι– ένα από τα λίγα είδη θεάτρου που οδηγούν το ίδιο το θέατρο στα όριά του, καθώς «ανάγει το

⁸⁷ Βλ. Β. Πούχγερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, τόμ. Β1, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2006, σ. 21-22.

⁸⁸ Βλ. Κ. Γεωργακάκη, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και Δικτατορία (1967-1974)*, Ζήτη, Θεσσαλονίκη 2015, σ. 29.

⁸⁹ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 1, σ. 41.

⁹⁰ Βλ. Β. Πούχγερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, σ. 379.

⁹¹ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 1, σ. 44-59 και Κ. Γεωργακάκη, 1894-2014. *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, σ. 24.

απρόβλεπτο, δηλαδή την ανατροπή, σε καταστατικό όρο.»⁹² Στην πρώτη φάση τους οι επιθεωρήσεις είχαν τη μορφή τρίπρακτου έργου, με ανοιχτή δομή, αποτελούμενου από σπονδυλωτά σκετς (νούμερα), με χαλαρή μεταξύ τους σύνδεση ή εντελώς ανεξάρτητα, τα οποία τα συνδύαζε ή τα συναρμολογούσε ο *compère* (=κομπέρ). Ο κομπέρ διαδραμάτιζε σημαίνοντα ρόλο στην παράσταση, ευρισκόμενος σχεδόν συνέχεια επί σκηνής και ανοίγοντας αυτοσχεδιαστικό διάλογο τόσο με τους επί σκηνής ηθοποιούς όσο και με το κοινό. Στη συνέχεια οι επιθεωρήσεις έγιναν δίπρακτες, χωριζόμενες σε δύο μέρη. Το νούμερο ή σκετς περιελάμβανε ένα διαλογικό μέρος, καθώς και ένα ή περισσότερα τραγούδια. Ένας πρόλογος έθετε το γενικό πλαίσιο της παράστασης, η οποία τελείωνε με μια φάρσα αυτοσχεδιασμού και, το πιο φαντασμαγορικό στοιχείο της Επιθεώρησης –το οποίο παραμένει και στη σημερινή μορφή της–, το θεαματικό φινάλε ή την “αποθέωση”.

Η Επιθεώρηση, ένα κατεξοχήν κωμικό θεατρικό είδος που «απορρίπτει τη δραματική μορφή»⁹³ και που έχει ως πηγή και αναπόσπαστο συστατικό της τη σάτιρα και τον κοινωνικοπολιτικό σχολιασμό και με κύριο όπλο της τη διακωμώδηση και το χιούμορ, στοχεύει στην άσκηση σκληρής κριτικής απέναντι στα κάθε λογής κακώς κείμενα της επικαιρότητας, με απώτερο σκοπό την ψυχαγωγία του κοινού, αλλά και την αφύπνιση των πολιτών. Ο Γεωργουσόπουλος σε άρθρο του τη χαρακτηρίζει ως “πολιτικό θέατρο”, διότι «σκοπεύει στην κοινωνική και πολιτικοοικονομική επικαιρότητα. Ξεσκεπάζει τις κοινωνικές αντιφάσεις με την πάγια σατιρική μέθοδο, τη διόγκωση.»⁹⁴ Μολοντούτο, αρκετοί είναι εκείνοι που έχουν αντίθετη άποψη. Όμως αναμφίβολα, η Επιθεώρηση λειτουργεί ως όργανο κοινωνικής πάλης, ακολουθώντας το πνεύμα της αριστοφανικής κωμωδίας, αλλά και ενέχοντας το στοιχείο της αποστασιοποίησης έτσι όπως αυτή ορίζεται από τον Μπρεχτ. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μαυρομούστακος,

«η ξαφνική απόσταση από το κείμενο και η μετατροπή της σκηνικής παρουσίας σε απρόσμενο διάλογο με το κοινό ή η αλλαγή του κειμένου με την ενσωμάτωση ενός τυχαίου γεγονότος που συμβαίνει επί σκηνής ή απασχολεί την κοινωνία και την

⁹² Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, «Ατακτη σκηνή και Ελεύθερο Θέατρο, *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 05/04/1998, σ. 19.

⁹³ Βλ. Σ. Μακρή, «Θέατρο Σμαρούλα: “Εφημερέβομεν”», *Νέα Εστία*, τόμ. 102, τχ. 1205 (15 Σεπτεμβρίου 1977), σ. 1241.

⁹⁴ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου: II. Ελληνικό θέατρο*, σ. 69.

τρέχουσα επικαιρότητα αποτελούν συνηθισμένα περιστατικά στην επιθεωρησιακή σκηνή.»⁹⁵

Η Επιθεώρηση ήταν το είδος του θεάτρου που δέσποζε στα θεατρικά δρώμενα της Αθήνας και αποτελούσε το βασικό καλοκαιρινό θεσμό της πρωτεύουσας την πρώτη εικοσαετία του 20^{ου} αιώνα. Σε μια δύσκολη δηλαδή μεταβατική περίοδο για την ελληνική κοινωνία, η οποία για ακόμα μια φορά ιστορικά έκανε προσπάθειες να αποτινάξει και να απορρίψει τον παλιό παραδοσιακό εαυτό της, αναζητώντας μια νέα ταυτότητα, ο Αθηναίος θεατής, σύμφωνα με το Χατζηπανταζή, βρήκε για πρώτη φορά στην Επιθεώρηση:

«ένα θεατρικό είδος που τον αφορούσε άμεσα και εντελώς προσωπικά. [...] Ένα πρωτοβάθμιο αλλά αναγνωρίσιμο καθρέφτισμα των θεμάτων της καθημερινής του δημόσιας και ιδιωτικής ζωής. [...] Με την Επιθεώρηση η ελληνική κοινωνία αποκτούσε για πρώτη φορά ένα είδος θεάτρου, που καθρέφτιζε τον κόσμο όχι σαν μια στατική και αιώνως αμετάβλητη τάξη πραγμάτων, αλλά σαν ιστορικό γίνεσθαι που διαρκώς εξελίσσεται, ανανεώνεται και εκσυγχρονίζεται.»⁹⁶

Αν και ξενόφερτο είδος εντάχθηκε γόνιμα στην αυτόχθονα δραματική δημιουργία και αναδείχθηκε σε αντιπροσωπευτικό θεατρικό είδος για ολόκληρο τον 20^ο αιώνα. Ωστόσο, όπως επισημαίνει η Γεωργακάκη, η Επιθεώρηση αμφισβητήθηκε έντονα από τους διανοούμενους και τους καλλιτεχνικούς κύκλους διότι, κατά τη γνώμη τους, «αναπαρήγαγε την μικροαστική ιδεολογία, υπονόμειε την κριτική σκέψη και υποβάθμιζε το καλλιτεχνικό αισθητήριο των θεατών της.»⁹⁷

Βέβαια, όπως όλα τα θεατρικά είδη, και η Επιθεώρηση γνώρισε περιόδους ακμής και παρακμής. Μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, όπου παρατηρείται μια μείωση στο ενδιαφέρον τόσο των ανθρώπων του θεάτρου (συγγραφείς, παραγωγοί, ηθοποιοί) όσο και του θεατρικού κοινού για αυτήν, βλέπουμε ότι από τις δεκαετίες του 1950 και του 1960, η Επιθεώρηση μαζί με τις ελληνικές κωμωδίες προσελκύει ξανά το ενδιαφέρον του κοινού και καθιερώνεται ως μία από τις πιο διαδεδομένες αλλά και εύπεπτες μορφές θεάτρου για το ευρύ κοινό. Παίζεται κυρίως από πρωταγωνιστικούς θιάσους οι οποίοι αποτελούνται από αξιόλογους και σημαντικούς ηθοποιούς μιας γενιάς με μεγάλη ερμηνευτική παράδοση. Μολαταύτα, ο βεντετισμός

⁹⁵ Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, «Άτακτη σκηνή και Ελεύθερο Θέατρο», σ. 19.

⁹⁶ Βλ. Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 1, σ. 100-101.

⁹⁷ Βλ. Κ. Γεωργακάκη, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και Δικτατορία (1967-1974)*, σ. 29.

των πρωταγωνιστών θα αποτελέσει «μία από τις μεγαλύτερες κακοδαιμονίες της επιθεώρησης, προς το τέλος της δεκαετίας του '50»,⁹⁸ καθώς όλοι απαιτούν να έχουν το “σόλο” τους. Οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες αυτής της περιόδου δεν ευνοούν την πολιτική σάτιρα, και έτσι οι επιθεωρησιογράφοι για τα κείμενά τους βασίζονται κυρίως στην παγίωση διαφόρων «ρόλων, τύπων και χαρακτήρων», και οι επιθεωρήσεις κάνουν «χρήση φαντασμαγορικών στοιχείων που προκαλούν τον εντυπωσιασμό.»⁹⁹

Η κριτική του θεάτρου, περιγράφοντας τη γενικότερη κατάσταση που επικρατεί στο επιθεωρησιακό είδος τις τελευταίες δεκαετίες, κάνει λόγο για «απουσία κειμένου, που να ανταποκρίνεται στη νοοτροπία και τις απαιτήσεις του κοινού»,¹⁰⁰ αλλά και για έκπτωση του είδους, καθώς αυτό έχει εξομοιωθεί με τα πρότυπα που προβάλλονται από την τηλεόραση, και επισημαίνονται η θεματολογική και μεθοδολογική τυποποίηση του κωμικού στοιχείου, ο υποκριτικός μανιερισμός και η εκμαίευση του γέλιου, η οποία προκαλείται με τη χρήση της ακατάσχετης βωμολοχίας και της αμετροπέπιας όσον αφορά στα σεξουαλικού τύπου υπονοούμενα. Επίσης, σύσσωμη η κριτική καταλόγιζε τη μη ανανέωση στο ανθρώπινο δυναμικό, την προσωπολατρία και το βεντετισμό, την υποταγή των συγγραφέων στις ευκολίες των πρωταγωνιστών και τα κατώτερα ένστικτα των θεατών, αλλά και την έλλειψη σκηνικής ευπρέπειας, αρμονίας, καλού γούστου.¹⁰¹ Ο σχολιασμός κοινωνικοπολιτικών καταστάσεων και γεγονότων, ο καυτηριασμός προσώπων και η πολιτική σάτιρα έχουν αντικατασταθεί από τη στερεοτυπική πλέον διακωμώδηση των φυσικών και σωματικών ελαττωμάτων δημόσιων λειτουργών και προσώπων, καθώς τώρα πια «η επιθεωρησιακή σάτιρα αρκείται μόνο στην γκροτέσκα εξωτερική παραμόρφωση του ηθοποιού, με κύριο στόχο τις φυσιολογικές ιδιορρυθμίες του σατιριζόμενου (μεγάλη μύτη ή αυτιά, χαμηλό ή υψηλό ανάστημα, καμπούρα, τραύλισμα κλπ.)»¹⁰² Το κοινό της Επιθεώρησης, που τώρα πια τρέφεται με το

⁹⁸ Βλ. Κ. Γεωργακάκη, *1894-2014. Η εφημερη γοητεία της Επιθεώρησης*, σ. 275.

⁹⁹ Για την κατάσταση που επικρατεί αυτήν την περίοδο στην Επιθεώρηση βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, σ. 83-88.

¹⁰⁰ Βλ. Β. Βαρίκας, *Κριτική θεάτρου – Επιλογή 1961-1971*, Παπαζήση, Αθήνα 1972, σ. 70.

¹⁰¹ Βλ. Μ. Σειραγάκης, «“Όμορφες πόλεις, μαγικές, με γειτονιές αγγέλων και οδούς ονείρων”: η προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι να αναμορφώσουν το ελαφρό μουσικό θέατρο του 1960», στο: Τμήμα Θεάτρου Σχολής Καλών Τεχνών Α.Π.Θ., *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις*, Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου, Θεσσαλονίκη 30/9-3/10/2010, Εκδόσεις Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2014, σ. 114.

¹⁰² Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου (1976-1984)*, σ. 85.

λαϊκισμό, τον εθνικισμό και το σεξισμό, διασκεδάζει με τον “Ελληνάρα” που έχει πάντα δίκιο και, παρεμπιπτόντως, είναι straight πατριώτης, γελάει με τους ξεφωνημένους gay, σπάει πλάκα με τους δύσμορφους και τους μη-αρτιμελείς, και ξεκαρδίζεται όταν μουντζώνονται, βρίζονται ή χουφτώνονται οι γυναίκες, οι οποίες, σύμφωνα με τα κείμενα της σύγχρονης Επιθεώρησης, είναι μόνο για σεξ στο κρεβάτι. Τελευταία, ως καινοφανές φαινόμενο, έχουμε την παρώδηση και μίμηση “διασήμων” τηλεοπτικών (ή σύμφωνα με το νεολογισμό, φωτογραφιζόμενων) προσώπων μιας νύχτας. Εν ολίγοις, η Επιθεώρηση σήμερα έχει καταστήσει μια συρραφή από ρατσιστικά και σεξιστικά αστεία ενωμένα με κακό φτηνιάρικο χιούμορ και λαϊκίστικης πολιτικής αισθητική.

2.2. Τριάντα χρόνια μπόστειας επιθεώρησης

Ο Μποστ ασχολήθηκε με το είδος της Επιθεώρησης για τριάντα περίπου χρόνια, από το 1962 έως το 1993, γράφοντας κείμενα και στίχους, σε διάφορες επιθεωρησιακές παραστάσεις, είτε εξ ολοκλήρου δικές του είτε συμπράττοντας με άλλους συγγραφείς. Η ενασχόλησή του με αυτό το είδος δείχνει ότι διατήρησε ένα δικό του, προσωπικό επιθεωρησιακό ύφος, δεδομένου ότι ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο με την πολιτική γελοιογραφία και το χρονογράφημα, με τα οποία επίσης ασχολήθηκε και τα οποία εξίσου τροφοδοτούνταν θεματικά από την επικαιρότητα. Όπως και στο σκίτσο, έτσι και στην Επιθεώρηση, ο Μποστ έβρισκε άφθονο πρόσφορο έδαφος για να σχολιάσει, να σατιρίσει και να διακωμωδήσει πρόσωπα, πράγματα και καταστάσεις της εποχής του. Ο ίδιος παρομοίαζε τις “ομιλούσες” γελοιογραφίες του με επιθεωρησιακά σκετς, συνδέοντας τα δύο αυτά είδη.¹⁰³

¹⁰³ Συγκεκριμένα ο Μποστ σημειώνει: «Επιτρέψτε μου όμως να πω μερικές γνώμες για το θέατρο και να σας μιλήσω με το θάρρος ενός σκιτσογράφου που παρουσίασε πάνω από 500 ομιλούσες γελοιογραφίες που η κάθε μια, με μια μικρή προέκταση, αν παρουσιαζόταν ζωντανή επί σκηνής θα πλούτιζε την Ελληνική Επιθεώρηση με ισάριθμα σκετς.» (Βλ. Μποστ, «Ένα σημείωμα του Μποστ», σ. 12.)

Όντως, πολλά από τα σκίτσα και τις γελοιογραφίες του Μποστ, μαζί με τα επεξηγηματικά τους κείμενα, εν σπέρματι είναι θεατρικά. Κάποια από αυτά αποτέλεσαν και τη βάση πάνω στην οποία δουλεύτηκαν και εξελίχθηκαν τα θεατρικά του έργα. Πιθανότατα να ισχύει το ίδιο και για τα επιθεωρησιακά του νούμερα και σκετς. Σε αυτό συνηγορεί και η άποψη του Τακόπουλου, ενός πολύ καλού και πιστού φίλου του Μποστ, ο οποίος υποστηρίζει ότι: «Τα λόγια της κάθε γελοιογραφίας του είχαν το σπέρμα ή μάλλον τα σπέρματα πολλών θεατρικών πράξεων. [...] Η κάθε γελοιογραφία του είναι ένα μονόπρακτο»,¹⁰⁴ ενώ σε άλλο κείμενό του ο Τακόπουλος διατείνεται ότι «οι γελοιογραφίες του Μποστ, είναι [...] και θεατρικά έργα.»¹⁰⁵

Ως πρωτοεμφανιζόμενος λοιπόν θεατρικός συγγραφέας ο Μποστ, συμμετέχει στη μουσική επιθεώρηση *Όμορφη πόλη*, η οποία παίζεται το καλοκαίρι του 1962, στο Θέατρο ΠΑΡΚ, γράφοντας τα κείμενα του πρώτου μέρους, ενώ τα κείμενα του δεύτερου μέρους γράφονται από το Μίκη Θεοδωράκη. Η παράσταση αυτή θεωρήθηκε ένα πολύ σημαντικό έργο για το νεοελληνικό θέατρο, καθώς, μαζί με την *Οδό ονείρων* του Μάνο Χατζιδάκι, η οποία παιζόταν την ίδια χρονική περίοδο στο γειτονικό Θέατρο Μετροπόλιταν, αποτελούν μια προσπάθεια ανανέωσης του είδους της Επιθεώρησης, αξιοποιώντας τη διάδοση και την αποδοχή της έντεχνης λαϊκής μουσικής. Στην *Όμορφη πόλη*, ο Μποστ αποπειράται για πρώτη φορά, όπως θα δούμε και παρακάτω, να δραματοποιήσει τους ήρωες των σκίτσων του, μετατρέποντάς τους σε κύρια πρόσωπα στα νούμερά του.

Περίπου μια δεκαετία αργότερα, και συγκεκριμένα την άνοιξη του 1973 ο Μποστ γράφει όλα τα κείμενα της επιθεώρησης *Εκλογές του Μποστ*, η οποία παρουσιάζεται στο Θέατρο Αμυράλ. Η παράσταση έχει τόσο μεγάλη επιτυχία που επαναλαμβάνεται, με αρκετές αλλαγές τόσο στα κείμενα όσο και στον κορμό του θιάσου, τη χειμερινή περίοδο 1973-74, στο ίδιο θέατρο. Σε αυτή την επιθεώρηση «είναι σχεδόν δυσδιάκριτα τα όρια που χωρίζουν το “σπουδαίον” από το “φαύλον”», το “ανατολίτικο” χιούμορ του Μποστ «είναι τυραννικό, βασανιστικό· είναι ικανό να σε εξουθενώσει.»¹⁰⁶ Στο σκετς με τίτλο *«Ακαφούρε»*, «ένα κείμενο από τα

¹⁰⁴ Βλ. Π. Τακόπουλος, «ΜΠΟΣΤ ή μια τέταρτη σταυροφορία για το Θέατρο του παραλογικού», στο: Μποστ, *Ακούω ήχον κώδωνος*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 2001-02, σ. 44-45.

¹⁰⁵ Βλ. Π. Τακόπουλος, *Αντικριτικά (Θέατρο 2005-2012)*, Καλλιγράφος, Αθήνα 2012, σ. 114.

¹⁰⁶ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου: ΙΙ. Ελληνικό θέατρο*, σ. 87.

ευτυχέστερα του Μποστ»,¹⁰⁷ όπου ο επώνυμος ποιητής διαβάζει και σχολιάζει τα ποιήματά του, σατιρίζεται ο “υποδειγματικός” τρόπος διδασκαλίας των κειμένων στα ελληνικά σχολεία. Επίσης, στις *Εκλογές του Μποστ* παρουσιάστηκαν τεμαχισμένες σκηνές από τα έργα *Φάουστα* και *Το ημερολόγιο μιας χήρας*.

Ενδιάμεσα, το καλοκαίρι του 1973, ο Μποστ συμμετέχει στην επιθεώρηση του «Ελεύθερου Θεάτρου» με τίτλο *...και συ χτενίζεσαι*, η οποία ανεβαίνει στο Άλσος Παγκρατίου, με δύο νούμερα: η «*Μικρά Ασία*» και ο «*Τροχονόμος*». Εκτός από τον Μποστ, στη συγγραφή των κειμένων συνεργάστηκαν ο Γιώργος Σκούρτης και ο Κώστας Μουρσελάς,¹⁰⁸ αλλά και η ομάδα του «Ελεύθερου Θεάτρου».¹⁰⁹ Σε αυτή την, μπρεχτική σύλληψη, επιθεώρηση υπάρχει ελάχιστη πολιτική σάτιρα, αλλά πολλά σκαμπρόζικα υπονοούμενα. «Όλα τα νούμερα υπακούουν στο γενικό τίτλο, και από τον τίτλο [...] ξεκινάει το βαθύ πολιτικό μήνυμα του έργου», και όπως σχολιάζει ο Γεωργουσόπουλος ανάμεσα σε αυτά τα νούμερα υπάρχουν κάποια που αγγίζουν την επιθεωρησιακή εντέλεια, ενώ η «*Μικρά Ασία*» του Μποστ στέκει «επάξια πλάι στα καλύτερα του είδους της παράδοσης.»¹¹⁰ Την ίδια άποψη για τη «*Μικρά Ασία*» έχει και ο Μακρής, που την ξεχωρίζει ανάμεσα στα άλλα νούμερα που «δεν έλεγαν τίποτα ή σχεδόν τίποτα», με την «πολύ ισχνή και άτονη» πολιτική τους σάτιρα, δίχως βέβαια να την εκθειάσει πλήρως καθώς σχολιάζει ότι, η «δυσδιάκριτη ή απλοϊκά και άνοστα καμουφλαρισμένη [πολιτική σάτιρα], πρόδιδε υπερβολικές προφυλάξεις» και αποδόθηκε κάπως «άτεχνα».¹¹¹

Ένα χρόνο αργότερα, τη χειμερινή περίοδο 1974-75, ο Μποστ συνεργάζεται ξανά με τους Γιώργο Σκούρτη και Κώστα Μουρσελά στη συγγραφή των κειμένων της επιθεώρησης που ανεβαίνει και πάλι στο Θέατρο Αμιράλ με τίτλο *Εθνική κωμωδία*. Στην παράσταση αυτή ο Μποστ συμμετείχε με τα νούμερα «*Σχολική παράστασις*», «*Η ψύχραιμος γυναίκα*» και «*Σύντομη συνάντησις*».

Στην επιθεώρηση του Θεσσαλικού Θεάτρου με τίτλο *Της Λαρίσης το ποτάμι*, η οποία ανέβηκε στη Λάρισα τη χειμερινή περίοδο 1976-77, ο Μποστ συνεργάστηκε με

¹⁰⁷ *Ο.π.*, σ. 89.

¹⁰⁸ Ένα μέρος των κειμένων του Μουρσελά ωστόσο κόπηκε από τη λογοκρισία.

¹⁰⁹ Την Ομάδα του Ελεύθερου Θεάτρου απάρτιζαν αλφαβητικά οι: Κώστας Αρζόγλου, Ντίνος Λύρας, Υβόννη Μαλτέζου, Νένα Μεντή, Άννα Παναγιωτοπούλου, Γιώργος Σαμπάνης, Νίκος Σκυλοδήμος, Σμαράγδα Σμυρναίου, Κώστας Στυλιάρης, Σταμάτης Φασουλής και Δημήτρης (Μίμης) Χρυσομάλλης.

¹¹⁰ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου: ΙΙ. Ελληνικό θέατρο*, σ. 94.

¹¹¹ Βλ. Σ. Μακρής, «*Κι εσύ χτενίζεσαι...*», *Νέα Εστία*, τόμ. 94, τχ. 1111 (15 Οκτωβρίου 1973), σ. 1395.

μια πλειάδα συγγραφέων, για τη συγγραφή των κειμένων. Ανάμεσα στα κείμενα των Μήτσου Ευθυμιάδη, Ιάκωβου Καμπανέλλη, Γιάννη Λογοθέτη (ΛοΓο), Ισμήνης Μιχαηλίδου, Μαριέττας Ριάλδη, Αντώνη Σμιτζή, Μίμη Τραϊφόρου και Κώστα Τσιάνου, παρουσιάστηκε και το κείμενο «*N.A.T.O. Το Χόρα*» του Μποστ.

Λίγους μήνες μετά, το καλοκαίρι του 1977, ο Μποστ συγγράφει μαζί με τον Κώστα Μουρσελά τα κείμενα της επιθεώρησης *Εφημερέβομεν*, η οποία ανεβαίνει στο Θέατρο Σμαρούλα. Σε αυτή την παράσταση ο Μποστ συμμετέχει με τα νούμερα: «*Ανακοινώσεις Ιεράς Συνόδου*», «*Εφημερεύομεν*», «*Αλλαγή φύλου*», «*Γιατί δεν φεύγω από την Δεξιά*», «*Ασπασία*» και «*Ένας ειλικρινής φορολογούμενος*». Ο Μακρής στην κριτική του για την παράσταση, καταγράφοντας τα μειονεκτήματα που εντοπίζει, παραδέχεται ότι στο *Εφημερέβομεν* –τουλάχιστον– υπάρχει τόλμη και πρωτοτυπία, και διαπιστώνει ότι ο «Μποστ βρίσκεται κοντύτερα στο επιθεωρησιακό κλίμα», εν αντιθέσει με το Μουρσελά που «πέφτει στο λάθος να σοβαρολογεί και συχνά να κάνει “φιλολογία”»¹¹²

Το χειμώνα του 1978, ο Μποστ γράφει τα κείμενα και τους στίχους για τη μουσικοθεατρική παράσταση *Ιστορικές ιστορίες*, η οποία παρουσιάζεται στο Studio Λήδρα, στην Πλάκα. Ο ίδιος στο εξώφυλλο του προγράμματος, που σχεδίασε, την αποκαλεί “ραψωδία”. Είναι μία παράσταση στην οποία γίνεται μια αναδρομή στην Ιστορία της Ελλάδας και έτσι έχουμε την επανεμφάνιση ενός γελοιογραφικού χαρακτήρα του Μποστ: η «Μαμάς Ελλάς» ενσαρκώνεται από τον ηθοποιό Νίκο Φέρμη και σατιρίζει εκ νέου τα τραγελαφικά γεγονότα που ταλανίζουν την Ελλάδα. Τη μουσική της παράστασης έγραψε ο Πάνος Τζαβέλας, ο οποίος τραγουδούσε μαζί με τη Νατάσα Παπαδοπούλου, το Γ. Μπαγιώκη, τη Ματίνα Μόσχοβη και το Νίκο Λόλη, ενώ η μουσική επιμέλεια της παράστασης ανήκε στο Λευτέρη Ζαμπέλη.

Το 1980, ο Μποστ ξαναδίνει κείμενά του στις θεατρικές επιχειρήσεις Βαγγέλη Λιβαδά και στο Θεσσαλικό Θέατρο. Συγκεκριμένα το καλοκαίρι του 1980, μαζί με το Γιάννη Ξανθούλη και τον Κώστα Π. Παναγιωτόπουλο, συγγράφουν τα κείμενα της επιθεώρησης *Πιάσαμε το... Τρίτο!...*, η οποία ανεβαίνει στο Θέατρο ΠΑΡΚ. Το σκετς που γράφει ο Μποστ έχει τίτλο «*Αυτή που έπεσε απ’ τα ψηλά στα χαμηλά*». Από την άλλη, με το Θεσσαλικό Θέατρο συνεργάζεται με τους Γιάννη Κακουλίδη, Παύλο

¹¹² Βλ. Σ. Μακρής, «Θέατρο Σμαρούλα: “Εφημερέβομεν”», σ. 1240.

Κοντογιαννίδη, Λάκη Λαζόπουλο και την Ομάδα του «Ελεύθερου Θεάτρου», στα κείμενα της επιθεώρησης *Χαιρέτα μου τον πλάτανο*, που ανεβαίνει το Δεκέμβριο του 1980. Ο Μποστ συμμετέχει και πάλι με ένα μόνο κείμενο το: «*Η ψηλή και η κοντή*».

Στο Θέατρο ΠΑΡΚ, το καλοκαίρι του 1985, παρουσιάζεται –μετά από πολύ καιρό– μια επιθεώρηση που είναι γραμμένη εξ ολοκλήρου από τον Μποστ· είναι η παράσταση *Κάνε το ΠΑΣΟΚ σου παζιμάδι*. Το επόμενο καλοκαίρι του 1986 δίνει το κείμενό του με τίτλο *Επικήδειος*, στην παράσταση *Στο βάθος μύθος*, η οποία βασιζόταν σε ήρωες κόμικ και παίχτηκε στο Θέατρο Αβέρωφ από την «Ομάδα Θέαμα» του Γιάννη Κακλέα.¹¹³ Σε αυτή τη «κινησιολογική σκυταλοδρομία», όπως τη χαρακτηρίζει ο Βαρβέρης, που αποτελείτο από πολλά ιλαροτραγικά ταχυκόμικς, «η σχολαστική γκριμάτσα, η παρασήμανση του νευρόσπαστου, η αυτοκριτική της μούτσας και ο κριτικός χόλος τής μέχρι παράνοιας αείρροης ευφράδειας, διατρέχουν με χιούμορ και πίκρα, αδιακρισία και ανατρεπτικότητα την ευσύνοπτη γελοιογράφηση ενός εσμού θεσμών στους κοινωνικούς και πολιτικούς γάμους του με τον σύγχρονο άνθρωπο.»¹¹⁴ Με το σκετς *Επικήδειος* ο Μποστ βρίσκεται «στις ζωντανότερες του φαστικές στιγμές διαρκούς αναστάσεως.»¹¹⁵

Επ' ευκαιρία του εορτασμού των σαράντα χρόνων της καλλιτεχνικής παρουσίας του, ο Μποστ γράφει την επιθεώρηση *40 χρόνια Μποστ*, η οποία ανεβαίνει το καλοκαίρι του 1987 στο Θέατρο Σμαρούλα. Στα κείμενα αυτής της παράστασης ο Μποστ «κατόρθωσε να μεταποιήσει την γελοιογραφική του σκέψη, με ένα παράλογο διάλογο (που χαρακτηρίζει τον δημιουργό του, τελείως ρωμέικα όμως) σε θεατρικό λόγο.»¹¹⁶ Αυτή ουσιαστικά θα είναι η τελευταία ενασχόληση του Μποστ με το είδος της Επιθεώρησης. Το 1993 θα συμμετέχει στη συγγραφή της επιθεώρησης *Ρωμαίικο ραβαΐσι* που θα παιχτεί στο Θέατρο Πολύτεχνο, με το νούμερό του *Ο Εφεβρέτης*. Σε αυτή την παράσταση συμμετείχαν με κείμενά τους και οι Βαγγέλης Γκούφας, Αντώνης Δωριάδης, Ιώ Μαρμαρινού, Γιάννης Οικονομίδης, Σπύρος Παπαδογιώργος και Μιχάλης Παπανικολάου.

¹¹³ Αυτή είναι η πρώτη καταγεγραμμένη παράσταση με ήρωες κόμικ στην Ελλάδα.

¹¹⁴ Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Β' – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1984-1989)*, Εστία, Αθήνα 1991, σ. 191.

¹¹⁵ Βλ. Π. Τακόπουλος, *Τα κριτικά (Θέατρο 1966-1990)*, Ποταμός, Αθήνα 2002, σ. 209.

¹¹⁶ *Ο.π.*, σ. 241-242.

2.3. Η Όμορφη πόλη (1962)

Το καλοκαίρι του 1962 ο Μποστ συμμετέχει στη συγγραφή της επιθεώρησης *Όμορφη πόλη*, η οποία παίζεται στο Θέατρο ΠΑΡΚ στη Λεωφόρο Αλεξάνδρας. Λίγα μέτρα πιο κάτω στην ίδια Λεωφόρο, στο Θέατρο Μετροπόλιταν, την ίδια περίοδο παίζεται η επιθεώρηση *Οδός ονείρων*. Οι δύο αυτές επιθεωρήσεις διαφημίστηκαν ως μια προσπάθεια για ανανέωση του είδους, «ότι φέρνουν ή τουλάχιστον είχαν την πρόθεση να φέρουν κάτι καινούργιο»,¹¹⁷ δημιουργώντας μεγάλες ελπίδες, με την αξιοποίηση της διάδοσης και της αποδοχής της έντεχνης λαϊκής μουσικής. Για το εάν το κατάφεραν ή όχι, ή ακόμα για το εάν ο σκοπός τους συμβάδισε με το αποτέλεσμα, οι γνώμες δίστανται, και η κριτική της εποχής αντιμετώπισε την αναγγελία αυτών των δύο επιθεωρήσεων με αισιοδοξία και με επιφυλακτικότητα συνάμα.¹¹⁸

Η *Όμορφη πόλη*, το πιο πολιτικοποιημένο έργο του Μποστ, σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου,¹¹⁹ ήταν χωρισμένη σε δύο μέρη, μη ακολουθώντας πιστά την παραδοσιακή μορφή της Επιθεώρησης με τα διαλογικά σκετς, τους μονολόγους και τα παρεμβαλλόμενα τραγούδια. Το Α΄ Μέρος, γραμμένο εξ ολοκλήρου από τον Μποστ, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ένα αυτόνομο μονόπρακτο, καθώς έχει ενιαία θεματική και οι σκηνές του είναι αλληλοεξαρτώμενες και αλληλοσυνδεόμενες. Από την άλλη, το Β΄ Μέρος, την τελική επιμέλεια του οποίου είχε ο Μίκης Θεοδωράκης, αποτελείτο από διάφορα σατιρικά σκετς εναλλασσόμενα με τραγούδια, τα οποία «δεν είναι στο σύνολό τους ευθύβολα και καλόγουστα.»¹²⁰

Σε αυτή την –πρώτη του– θεατρική εξόρμηση, ο Μποστ θέλοντας να νιώσει κατά κάποιον τρόπο μια ασφάλεια και μια οικειότητα, καταφεύγει στην “αρωγή” των επιτυχημένων και γνωστών του γελοιογραφικών χαρακτήρων, της Μαμάς Ελλάδας,

¹¹⁷ Βλ. Β. Μανιάτης, «Θέατρο Παρκ: “Όμορφη πόλη” – Θέατρο Μετροπόλιταν: “Οδός ονείρων”», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΙΣΤ΄, τχ. 91 (Ιούλιος 1962), σ. 123.

¹¹⁸ Βλ. Μ. Σειραγάκης, «“Όμορφες πόλεις, μαγικές, με γειτονιές αγγέλων και οδούς ονείρων”: η προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι να αναμορφώσουν το ελαφρό μουσικό θέατρο του 1960», σ. 114.

¹¹⁹ Βλ. Α. Σκιαδόπουλος, «Νυχτερινός επισκέπτης – Μέντης Μποσταντζόγλου», [Ημερομηνία πρόσβασης 20/06/2018] από: <http://archive.ert.gr/497/>.

¹²⁰ Βλ. Κ. Γεωργακάκη, 1894-2014. *Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, σ. 219.

του Πειναλέοντα και της Ανεργίτσας. Εν ολίγοις ο Μποστ, από την πρώτη του κιόλας εμφάνιση στο θεατρικό στερέωμα, αποπειράται να δραματοποιήσει και να δώσει σκηνική υπόσταση στους χάρτινους ήρωες των σκίτσων του, οι οποίοι φέρουν μαζί τους τη σατιρική τους διάθεση, την καυστική τους κριτική και τη στοχοθετημένη ανορθογραφία τους: «μια ενδιαφέρουσα σύλληψη», σύμφωνα με τη Γεωργακάκη, «που πλατειάζει» ωστόσο.¹²¹ Βέβαια, πολλοί κριτικοί της εποχής, μη λαμβάνοντας υπόψη το ότι ο Μποστ πρωτοεμφανίζεται στο θέατρο με αυτήν την παράσταση, ήταν υπέρ το δέον αυστηροί μαζί του· ενδεικτικά ο Άλκης Θρύλος χαρακτηρίζει το σκετς του Μποστ «μακρύτερο και πιο θλιβερό» από τα συνηθισμένα,¹²² ενώ ο Μανιάτης έχοντας την άποψη ότι «ο Μποστ αγνοεί το θεατρικό λόγο»,¹²³ μη γνωρίζοντας να κάνει τους διαλόγους του περιεκτικούς και έχοντας έλλειψη γνώσης της θεατρικής σάτιρας, «το έργο του είναι ένα πέλαγος κουραστικής αφέλειας, με κάποιες αληθινά πνευματωδέστατες νησίδες, σκόρπιες εδώ κ' εκεί.»¹²⁴ Από την άλλη, ο Βαρίκας έχει την άποψη ότι, μεταφέροντας ο Μποστ στη σκηνή τους ήρωες των “ιστοριών” του, «πλέκει μιαν ιστορία με την πρόθεση να σατιρίσει καταστάσεις της σύγχρονης πολιτικής και κοινωνικής ζωής», και οι παρατηρήσεις του είναι συχνά εύστοχες και διασκεδαστικά τα “ευφυολογήματά” του.¹²⁵

Στο Α΄ Μέρος της *Ομορφης πόλης*, ο Μποστ ασχολείται με ένα φλέγον θέμα της επικαιρότητας εκείνης της εποχής το οποίο μονοπωλούσε –κατά κάποιον τρόπο– τα πρωτοσέλιδα των εφημερίδων κατά το πρώτο εξάμηνο του 1962 και που οδήγησε σε έντονη αντιπαράθεση την ελληνική κυβέρνηση και τα αντιπολιτευόμενα κόμματα. Το θέμα αυτό δεν ήταν άλλο από το γάμο της πριγκίπισσας Σοφίας της Ελλάδας και της Δανίας, κόρης του τότε βασιλικού ζεύγους Παύλου και Φρειδερίκης, με το Ντον Χουάν Κάρλος πρίγκιπα των Αστουριών, επίδοξο διάδοχο του ισπανικού θρόνου και μετέπειτα βασιλιά της Ισπανίας Χουάν Κάρλος Α΄, ο οποίος τελέστηκε στις 14 Μαΐου 1962 στην Αθήνα, με μεγαλοπρέπεια και τεράστια χλιδή. Ωστόσο, το ζήτημα που δίχαζε την πολιτική ηγεσία της χώρας αλλά και την κοινή γνώμη δεν ήταν μόνο τα έξοδα των πριγκιπικών γάμων που επιβάρυναν τον κρατικό προϋπολογισμό, αλλά και

¹²¹ *Ο.π.*

¹²² Βλ. Αλ. Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο 1962-1963*, τόμ. Θ΄, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1980, σ. 108-109.

¹²³ Βλ. Β. Μανιάτης, «Θέατρο Παρκ: “Ομορφη πόλη” – Θέατρο Μετροπόλιταν: “Οδός ονείρων”», σ. 124.

¹²⁴ *Ο.π.*, σ. 123.

¹²⁵ Βλ. Β. Βαρίκας, *Κριτική θεάτρου – Επιλογή 1961-1971*, σ. 71.

το υπέρογκο για την εποχή ποσό, το οποίο ζήτησε με νομοσχέδιο που κατέθεσε στη Βουλή η βασίλισσα Φρειδερίκη ύψους 9.000.000 δραχμών, απαλλασσόμενο από κάθε φορολογία μετατρεπόμενο σε συνάλλαγμα, ως προίκα για την πριγκίπισσα Σοφία. Η σάτιρα του κειμένου λοιπόν του Μποστ βάλλει κατά της βασιλείας και εκφράζει τα καινούργια κοινωνικοπολιτικά δεδομένα που διαμορφώνονται και αμφισβητούν το θεσμό της μοναρχίας, κάτι που αποτελεί ρηξικέλευθη πράξη καθώς αποτελεί γεγονός πρωτόγνωρο για τα επιθεωρησιακά κείμενα εκείνης της εποχής. Όπως αναφέρει ο Σειραγάκης, «ο τρόπος που χειρίζεται ο Μποστ το θέμα των πριγκιπικών γάμων (Σοφίας – Χουάν Κάρλος), η έκταση που αφιερώνει στο γεγονός και ο αιχμηρός σχολιασμός του, δεν είχαν ως τότε εμφανιστεί σε επιθεώρηση.»¹²⁶

Το δακτυλογραφημένο κείμενο της *Όμορφης πόλης* εξήντα (60) σελίδων που παραχωρήθηκε από το προσωπικό αρχείο του Κώστα Μποσταντζόγλου,¹²⁷ ύστερα από αντιπαραβολή που έγινε με το αντίστοιχο κείμενο που υπάρχει στη Μ.Μ.Β. «Λίλιαν Βουδούρη», όπου βρίσκεται το αρχείο του Μίκη Θεοδωράκη, αποδείχθηκε ότι ήταν ελλιπές, καθώς το δεύτερο κείμενο αποτελείται από εξήντα επτά (67) σελίδες.¹²⁸ Από το κείμενο όμως του αρχείου του Μίκη Θεοδωράκη λείπει η πρώτη σελίδα του έργου, οπότε το πλήρες κείμενο της *Όμορφης πόλης* αποτελείται συνολικά από εξήντα οκτώ (68) σελίδες.¹²⁹

Η *Όμορφη πόλη* χωρίζεται σε τρεις εικόνες· η Εικόνα Α΄ χωρίζεται σε δεκατέσσερις (14) σκηνές, η Εικόνα Β΄ αποτελείται από μία (1) σκηνή, ενώ η Εικόνα Γ΄ αποτελείται από τέσσερις (4) σκηνές. Όμως, όπως δηλώνεται στο πρόγραμμα της επιθεωρησιακής παράστασης «Η Δ/σις του θεάτρου επιφυλάσει εις εαυτήν το δικαίωμα αλλαγής σειράς τους προγράμματος»,¹³⁰ δεν πρέπει να τηρήθηκε η σειρά

¹²⁶ Βλ. Μ. Σειραγάκης, «“Όμορφες πόλεις, μαγικές, με γειτονιές αγγέλων και οδούς ονείρων”»: η προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι να αναμορφώσουν το ελαφρό μουσικό θέατρο του 1960», σ. 119.

¹²⁷ Σε αυτό το “ελλιπές” κείμενο στήριξε την εκτενή παρουσίαση της *Όμορφης πόλης* η Νικολέττα Καμιάνη στην εργασία της (Βλ. Ν. Καμιάνη, *Ο θεατρικός Μποστ*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Ιανουάριος 2012, σ. 18-30).

¹²⁸ Το αρχειακό τεκμήριο βρίσκεται στο: <http://digma.mmb.org.gr/Item.aspx?kkt=TMUSIC000001030>.

¹²⁹ Το κείμενο είναι αριθμημένο με τη γραφομηχανή από τις σελίδες 1-17, οι σελίδες 18-23 είναι αριθμημένες χειρόγραφα, οι επόμενες δύο σελίδες δεν έχουν αριθμό, η σελίδα 25 έχει χειρόγραφη αρίθμηση, ενώ όλες οι επόμενες σελίδες από 26-68 δεν έχουν αριθμό. Όλες οι αναφορές και όλα τα παραθέματα θα προέρχονται από το πλήρες κείμενο, το οποίο προέκυψε από τη συμπλήρωση των δύο κειμένων που βρέθηκαν στα δύο αρχεία, και θα ακολουθούν αυτή τη σειρά αρίθμησης και ο αριθμός σελίδας θα δηλώνεται εντός παρενθέσεως.

¹³⁰ Βλ. Μποστ – Θεοδωράκης Μ., *Όμορφη πόλη*, Θέατρο ΠΑΡΚ, Θερινή περίοδος 1962.

που είναι γραμμένες οι σκηνές, καθότι όλο το κείμενο φέρει ίχνη διορθώσεων και διαγραφής ατακών και ολόκληρων διαλόγων, αλλά και σε κάποια σημεία αναφέρεται ξεκάθαρα η μετάθεση μιας σκηνής σε ένα άλλο σημείο. Επίσης, στην Εικόνα Α' υπάρχουν δύο Σκηνές Δ' (σ. 7-11 και σ. 13-16), δύο Σκηνές Ε' (σ. 11-13 και σ. 16-20), ενώ δεν υπάρχει καθόλου Σκηνή ΣΤ'. Κάτι ανάλογο εντοπίζεται και στην Εικόνα Γ', όπου δεν υπάρχει Σκηνή Γ'. Τέλος, ενώ το έργο τελειώνει στη σελίδα 63, υπάρχουν δεύτερες εκδοχές προηγούμενων σκηνών (σ. 64-67).

Η υπόθεση του έργου εκτυλίσσεται γύρω από την προσπάθεια της Μαμάς Ελλάδας να καλοπαντρέψει την κόρη της Ανεργίτσα, με έναν ευκατάστατο γαμπρό, και να ζήσει η ίδια αξιοπρεπώς. Παράλληλα πληροφορούμαστε για τον αρραβώνα που έχει τελέσει η Καιτούλα, η θυγατέρα του πλούσιου λαδέμπορα Βλαχαντρέα με έναν Ισπανό Κόμη. Η στόχευση της σάτιρας του Μποστ για το γάμο της Σοφίας με το Χουάν Κάρλος είναι και έμμεση αλλά και άμεση συγχρόνως καθώς διά στόματος της Μαμάς Ελλάδας πληροφορούμαστε ότι αυτός ο Κόμης «είν' απ' αυτούς πούχαν έρθη για τους γάμους της Σοφίας και κόλλησε εδώ» (σ. 5). Σε μια άλλη σκηνή, όπου η δράση είναι τοποθετημένη μέσα σε μια αρένα, παρακολουθούμε ταυρομαχίες, αλλά γενικώς ακολουθούμε την οικογένεια της Μαμάς Ελλάδας και των παιδιών της σε διάφορες στιγμές της καθημερινότητάς τους.

Στην Εικόνα Α' ο Μποστ μάς παρουσιάζει τις προσπάθειες που καταβάλλει η Μαμά Ελλάς να επιβιώσει μέσα στις δύσκολες οικονομικές και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής της και να αποκαταστήσει τα παιδιά της, βρίσκοντας έναν καλό γαμπρό στην κόρη της και εξασφαλίζοντας μια καλή δουλειά στο γιο της. Η δράση της Σκηνής Α' τοποθετείται σε μια συνοικία του Κεραμεικού, έξω από το σπίτι της Μαμάς Ελλάδας· συγκεκριμένα, με το που αρχίζει σιγά-σιγά να φωτίζει βλέπουμε «αριστερά το καραγκιοζόσπιτο της Ελλάδος και δεξιά το πλούσιο μέγαρο του λαδέμπορου Βλαχαντρέα» (σ. 1), αμεσότατη αναφορά του Μποστ στο Θέατρο Σκιών με την παράγκα του Καραγκιόζη και το σεράι του Πασά. Το έργο ξεκινάει με την καντάδα που κάνει ο υπάλληλος ψιλικατζίδικου Μιχαλάκης στην Ανεργίτσα, καθότι ερωτευμένος μαζί της, η Μαμά Ελλάς όμως τον διώχνει κακήν κακώς πετώντας του ένα ποτιστήρι, διότι φτωχός, αλλά και διότι τους ξύπνησε αζημέρωτα. Ακολουθούν διάφορα μικρά ενσταντανέ με διαλαλητές, μικροπωλητές, μικροαπατεώνες επαίτες, οργανοπαίχτες, γυρολόγους, εργάτες που σκάβουν ή μπαλώνουν τρύπες, και άλλους

λαϊκούς τύπους που παραπέμπουν όλοι τους σε σκηνές από “κλασικές” ταινίες μελό του ελληνικού κινηματογράφου. Στις σύντομες σκηνές αυτής της Εικόνας, ο Μποστ περιγράφει τη μιζέρια και την ανέχεια που βιώνουν οι μεροκαματιάρηδες και οι βιοπαλαιστές, θίγει κοινωνικά ζητήματα, όπως είναι η μαζική μετανάστευση, και οικονομικοπολιτικά, όπως είναι η κακοδιαχείριση της οικονομίας της χώρας, αλλά αναφέρεται και σε ένα πολύ αγαπημένο του θέμα που είναι ο κινηματογράφος. Η χρηματοδότηση φτηνών και “φτηνιάρικων” μελοδραματικών ταινιών από αμφιβόλου ηθικής και προέλευσης άτομα, με μοναδικό σκοπό το κέρδος, εμφανίζεται πολύ συχνά στα έργα του Μποστ ως θέμα σάτιρας. Έτσι, στην τελευταία σκηνή αυτής της Εικόνας παρεμβάλλονται τα γυρίσματα της κινηματογραφικής ταινίας *Σκότωσα το παιδί μου στον τοίχο* (σ. 40), που οδηγούν σε σωρεία παρεξηγήσεων, όταν η Μαμά Ελλάς ορμάει να αρπάξει από τα χέρια της Ατιμασμένης Κοπέλας το υποτιθέμενο παιδί της, το οποίο χτυπάει στον τοίχο, δίχως να γνωρίζει ότι αυτό γίνεται στα ψέματα καθώς πρόκειται για γύρισμα ταινίας.

Στη μοναδική σκηνή της Εικόνας Β΄ η δράση μεταφέρεται στις κερκίδες της αρένας του Ισπανού γαμπρού του Βλαχαντρέα, όπου μεταβαίνει ο Πειναλέων για να εκπαιδευτεί ως ταυρομάχος, με την προοπτική να αποκατασταθεί επαγγελματικώς. Αριστερά και δεξιά της σκηνής είναι τοποθετημένες δηλωτικές επιγραφές για τα W.C. των ανδρών και των γυναικών αντίστοιχα. Ενώ η σκηνή ξεκινάει με το Σπίκερ να ενημερώνει τους θεατές ότι θα παρακολουθήσουν μια ταυρομαχία, η αναμετάδοσή της σταδιακά γίνεται με ποδοσφαιρικούς όρους και καταλήγει να «κλείσει με ξύλο του διαιτητού και γενική συμπλοκή στις κερκίδες και λιγοθυμίες των γυναικών» (σ. 51), δίνοντας έτσι την ευκαιρία στον Μποστ να καυτηριάσει τα φαινόμενα διαπλοκής, παραγοντισμού, χουλιγκανισμού που ταλάνιζαν –ήδη από τότε– το ποδόσφαιρο, ένα άθλημα κατά τα άλλα λαοφιλές, που κατέληξε να γίνει ένα μέσο λαϊκής εκτόνωσης. Ενδιάμεσα ο Μποστ δε χάνει την ευκαιρία να σαρκάσει τους δημοσιογράφους με τις κοινότοπες και ανούσιες ερωτήσεις τους, να περιγελάσει την επιδειξιμανία και την έπαρση των ανθρώπων που κάθονται στα “επίσημα”, να καυτηριάσει την προίκα που δόθηκε από το ελληνικό κράτος στην πριγκίπισσα Σοφία και να σχολιάσει την ανεργία που πλήττει κυρίως τους νέους.

Η Εικόνα Γ΄ μάς μεταφέρει στο εσωτερικό της καλύβας της Μαμάς Ελλάδας, όπου αναμένονται οι επισκέψεις για το προξενικό της Ανεργίτσας, η οποία φορά ένα

δανεικό φόρεμα από τη Θοδώρα που την κάνει να δείχνει ασουλούπωτη. Σε λίγο κάνει την εμφάνισή του ο Πειναλέων, ο οποίος μπαίνει με τα οπίσθια καθώς σέρνει μαζί του έναν ταύρο που έκλεψε από τις ταυρομαχίες και προσπαθεί να τον κρύψει σε μια γωνιά καλύπτοντάς τον με ένα ύφασμα, αφικνούμενων των καλεσμένων. Ωστόσο, η επίσκεψη δεν έχει το επιθυμητό αποτέλεσμα, διότι ο Νέος δε θέλει να παντρευτεί. Όταν αποχωρήσουν οι επισκέπτες, η Μαμά Ελλάς παρηγορεί την κόρη της με ένα τραγούδι, μέχρι που, στην τελευταία σκηνή, έρχεται ο Μιχαλάκης και ζητάει την Ανεργίτσα σε γάμο. Η Μαμά Ελλάς συγκατατίθεται και καληνυχτίζει το κοινό με τα εξής λόγια:

«Εδώ κυρίαί, κύριοι, το έργον τελειώνει
με ύμνον εις τον έρωτα που τα κακά διορθώνει
πολλοί σοφοί το έγραψαν μ' αδιάσειστα στοιχεία.
Όπου υπάρχει έρωτας, υπάρχει κι' ευτυχία.
Ο έρωσ είναι πτερωτός, θερμαίνει ως ο λίβας
εισέρχεται στ' ανάκτορα και στις πτωχάς καλύβας.
Μας εκτυφλώνει με το φως ωσάν τυγολαμπίδα,
δίδει στον πλούσιον χαράν και στον πτωχόν ελπίδα.
Κόρη χωρίς τον έρωτα, μοιάζει μ' έναν μανάβη,
στερούμενον τον γάιδαρον. Χωρίς πανιά καράβι,
θέατρον δίχως θεατάς, κράτος χωρίς εσόδους,
υπηρεσίαν που στερούν τας Κυριακάς εξόδους.
Γι' αυτόν τον λόγον συνεπώς, στα σπίτια σας σαν πάτε
βρέστε μιαν απασχόλησιν και κάποιον ν' αγαπάτε.
Τώρα θα γίνει διάλειμμα, εις δε το άλλο μέρος,
ο Θεοδωράκης θα σας πη, πώς ψάλλεται ο έρωσ.» (σ. 63-64).

Δίνοντας, με αυτόν το χαριτωμένο τρόπο, “πάσα” στο Θεοδωράκη και στο Β΄ Μέρος της επιθεώρησης.

Από την πρώτη κιόλας εμφάνισή του ως θεατρικού συγγραφέα,¹³¹ ο Μποστ παρουσιάζει ένα έργο το οποίο περιέχει όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία που θα καθορίσουν τον ιδιαίτερο προσωπικό τρόπο γραφής του, το οποίο θα αποκαλεστεί ως «Μποστικό». Το έργο αυτό δεν είναι ούτε καθαρή πρόζα ούτε καθαρή επιθεώρηση,

¹³¹ Την *Όμορφη πόλη* δεν τη θεωρούμε την πρώτη απόπειρα συγγραφής θεατρικού έργου του Μποστ, εφ' όσον έχει ήδη αναφερθεί ότι το πρώτο του θεατρικό έργο –κατ' ομολογία του ίδιου– είναι ο *Δον Κιχώτης*, παρ' ότι παραστάθηκε ενάμιση χρόνο μετά την *Όμορφη πόλη*.

έχει χαλαρή δομή που “πλατειάζει”, ενώ η Μαμά Ελλάς, τα παιδιά της Πειναλέων και Ανεργίτσα, και ο Μιχαλάκης αποτελούν το συνδετικό κρίκο μεταξύ των διάφορων σκηνών του μονόπρακτου κατέχοντας το ρόλο του Κομπέρ, θα λέγαμε. Τα υπόλοιπα πρόσωπα που παρεμβάλλονται στις σκηνές εξυπηρετούν απλώς στο να σχολιαστούν τα διάφορα επικαιρικά θέματα που επιθυμεί να θίξει ο συγγραφέας. Όσον αφορά στη γλώσσα του κειμένου υπάρχει εναλλαγή πεζού και έμμετρου λόγου· συγκεκριμένα, το μεγαλύτερο μέρος του έργου είναι γραμμένο σε διαλογική πρόζα, ενώ οι σκηνές του Πειναλέοντα με τη Μαμά Ελλάδα είναι γραμμένες σε έμμετρο ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο (σ. 4 και σ. 20-21), με άμεσες παραπομπές στις παραλογές και τα δημοτικά τραγούδια. Επίσης, έχουμε τη συχνή χρήση ομόηχων λέξεων μέσα στο κείμενο, μέσω των οποίων προκαλείται ξάφνισμα στους θεατές/αναγνώστες και παρεξήγηση ανάμεσα τους χαρακτήρες του έργου· ενδεικτικά αναφέρουμε τη σκηνή του συνεντευξιαζόμενου Πειναλέοντα στις κερκίδες της αρένας:

«ΣΠΗΚΕΡ: Πέστε και τίποτε δια τον Φράνκον.

ΠΕΙΝΑΛΕΩΝ: Εκτιμώμεν βαθύτατα των φράγκων, η δε προσοχή της οικογενείας μας είναι στραμμένη προς αυτών, διότι άνευ φράγκων, δημιουργούνται ταυρομαχίαι με τους δοσάδες» (σ. 46).

Τέλος, εντοπίζουμε την παρώδηση των μελό και δακρύβρεχτων κινηματογραφικών ταινιών, το σατιρισμό των κοινωνικοπολιτικών και των οικονομικών ζητημάτων της εποχής του, της κακοδαιμονίας της χώρας, της αρπακτικότητας του λεφουσιού των φιλελλήνων, του αρχοντοχωριατισμού, και φυσικά την ανορθογραφία του, το “σήμα κατατεθέν” του Μποστ.

Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΡΓΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΜΠΟΣΤ

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να γίνει μια συνοπτική παρουσίαση των γνωστών, αλλά και των όχι τόσο γνωστών, θεατρικών έργων του Μποστ, που είτε εκδόθηκαν είτε βρίσκονταν στο αρχείο των γιων του συγγραφέα, και περιήλθαν στην κατοχή του γράφοντα σε δακτυλογραφημένη μορφή. Όσον αφορά στα θεατρικά έργα τα οποία έχουν παρασταθεί, η παρουσίασή τους θα γίνει και μέσω της οπτικής των διάφορων κριτικών που γράφτηκαν στον έντυπο και στο διαδικτυακό τύπο για αυτά. Επίσης, θα επιχειρηθεί μια ανάλυση και μια διακειμενική συσχέτιση αυτών των θεατρικών έργων με άλλα έργα της ελληνικής και της παγκόσμιας δραματουργίας.

3.1. Εκδοθέντα θεατρικά έργα

i. *Φάυστα ή η απολεσθείς κόρη* (1964)

Ομολογουμένως, η *Φάυστα* είναι το πιο διάσημο και δημοφιλές θεατρικό έργο του Μποστ, αλλά και το πιο πολυπαιγμένο, του οποίου τη “θέση” του δε χρειάζεται να την κατανοήσει κανείς, γιατί απλούστατα στο έργο αυτό δεν υπάρχει καμία “θέση”.¹³² Για την ακρίβεια, ολόκληρος ο τίτλος του έργου είναι *Φάυστα ή η απολεσθείς κόρη* κι αποκτήθηκε έπειτα από μια περιπέτεια που είχε ο Μποστ:

«Όταν τελείωσε το γράψιμο, ο πατέρας πήγε το πόνημά του στην Εταιρεία Θεατρικών Συγγραφέων να το καταθέσει. Εκεί συνάντησε τη γραφειοκρατική

¹³² Αυτή είναι η άποψη του Μποστ αναφορικά με τη “θέση” της *Φάουστας*. (Βλ. Μποστ, *Η Φάυστα και διάφορα διηγήματα*, Ερμείας, Αθήνα 1971 (:), σ. 9.

τρέλα. Αρνήθηκαν να δεχτούν το έργο με αυτό τον τίτλο, διότι, όπως του είπαν, τη “Φάυστα” την έχει γράψει ήδη ο κύριος Βερναρδάκης από τον προηγούμενο αιώνα. *Μα αυτή η “Φάυστα” είναι σύγχρονη. Είναι του Μποστ. Δεν έχει καμιά σχέση με την παλιά*, τους είπε. Οι γραφειοκράται ουδαμώς επείστησαν. Αναγκάστηκε λοιπόν να προσθέσει το επεξηγηματικόν: “ή η απολεσθείς κόρη” για να διαφοροποιείται από τη “Φάυστα” του κυρίου Βερναρδάκη.»¹³³

Η *Φάυστα* λοιπόν έχει παρουσιαστεί πολλές φορές από επαγγελματικούς θιάσους και αμέτρητες από ερασιτεχνικά σχήματα, τόσο στην πρωτεύουσα όσο και στην ελληνική επαρχία. Το πρώτο ανέβασμά του πραγματοποιήθηκε την άνοιξη του 1965 στο Θέατρο Βεάκη, σε σκηνοθεσία Γιώργου Εμιρζά. Το έργο χωρίζεται σε δώδεκα σκηνές, είναι «ένα προσωπικό διαλογικό σκαλάθυρμα»,¹³⁴ που «γράφτηκε σε στιγμή κεφιοῦ», κι είναι εμπνευσμένο –σύμφωνα με τον Μποστ– από μια «*Τραγική ιστορία*» που είχε δώσει ως σκίτσο στο περιοδικό *Θεατής* το 1960, όταν ένας καρχαρίας στο Κερατσίνι έφαγε ένα αγόρι την ώρα που κολυμπούσε, και «ποιητική αδεία, ο συγγραφεύς το παιδί το έκανε κοριτσάκι και το εβάπτισε Ριτσάκι.»¹³⁵

Το έργο από τον τίτλο του προδιαθέτει ότι πρόκειται για παρωδία του θεάτρου της καθαρεύουσας, αυτό το καθαρολόγο θέατρο, με το μελοδραματικό καμποτινισμό, το φανφαρόνικο παίξιμο και την ιστορική αφέλεια, που «είναι το πιο ολοσούσουμο ιδεολογικό και καλλιτεχνικό εξάμβλωμα του λογιotaτισμού»,¹³⁶ το οποίο «γράφτηκε ως “σκηνικό παιχνίδι”», και θα μπορούσε να «γινόταν “πολιτικό” με την παρεμβολή μερικών στίχων τρεχούσης επικαιρότητας».¹³⁷ Αυτό το έργο, σημειώνει ο Μποστ:

«επιπροσθέτως έχει τας εξής πρωτοτυπίας και προσόντα: α) Με την παρεμβολήν 17 τραγουδιών, γίνεται “μιούζικαλ” διάρκειας δύο ωρών. β) Αφαιρουμένων των τραγουδιών γίνεται “μονόπρακτον” μιας ώρας. γ) Διά της προσθέσεως 30-40 στίχων, μεταβάλλεται εις έργον “πολιτικόν” και δ) Δια της αφαιρέσεως των πολιτικών αιχμών, γίνεται “σκηνικό παιχνίδι”. Είναι, δηλαδή έργον αυξομειούμενον εις διάρκειαν, κατάλληλον δι’ όλους τους θιάσους και δι’ όλας τας σκηνάς...»¹³⁸

Εν ολίγοις, η *Φάυστα* «θα μπορούσε να είναι η πρώτη “λαϊκή όπερα” της Ελλάδας, κατά χρονολογία τουλάχιστον [...] αν είχε γραφτεί μετά μουσικής», επειδή όμως η

¹³³ Βλ. Κ. Μποσταντζόγλου, «Αι τραγικάί περιπέτειαι της *Φάυστας*», στο: Μποστ, *Φάυστα και διάφορα διηγήματα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2015, σ. 12-13.

¹³⁴ Βλ. Β. Βαρίκας, *Κριτική θεάτρου – Επιλογή 1961-1971*, σ. 182.

¹³⁵ Βλ. Μποστ, *Η Φάυστα και διάφορα διηγήματα*, σ. 9.

¹³⁶ Βλ. Στ.Ι. Δρομάζος, *Νεοελληνικό Θέατρο – Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1986, σ. 206.

¹³⁷ Βλ. Μποστ, *Η Φάυστα και διάφορα διηγήματα*, σ. 9.

¹³⁸ *Ο.π.*, σ. 10.

μουσική περιορίστηκε «έγινε μια ξεκαρδιστική σατιρική κωμωδία.»¹³⁹ Βέβαια, από τα έργα-παρωδίες του Μποστ, η *Φάυστα* είναι εκείνο το έργο στο οποίο εντοπίζουμε τη μικρότερη σχέση και τα λιγότερα κοινά στοιχεία με το έργο-πρότυπο. Το μοναδικό κοινό ανάμεσα στα δύο έργα είναι το όνομα της βασικής ηρωίδας και δεν υπάρχει καμία άλλη σχέση μεταξύ των υποθέσεων των εκτυλιχθεισών ιστοριών τους.

Καλό θα είναι, όσον αφορά την υπόθεση του έργου, η οποία εκτυλίσσεται κατά την “Μπελ-Επόκ”, να αφήσουμε τον ίδιο τον Μποστ να μας την πει, με δικά του λόγια, έτσι όπως αυτά καταγράφονται στον πρόλογο της *Φάυστας*:

«Κυρίες και κύριοι σε λίγο θα ιδήτε
μια τραγωδία τρομερά και θα συγκινηθήτε,
όπως θα ανοίξει η σκηνή θα δήτε καθισμένη
μία κυρία να κεντά πολύ ευτυχισμένη.
Χάνει την κόρη της μετά στις θάλασσας τον πάτο,
και η απώλεια αυτή την κάνει άνω κάτω.
Μετ’ από χρόνια ο άντρας της στη θάλασσα πηγαίνει
και σ’ ένα ψάρι βρίσκουνε την κόρη τη χαμένη.
Αλλά αρμύρες μύριζε και φύκια κι’ αθερίνες
κι’ έτσι η κόρη χάνεται την τρώνε οι ψιψίνες.
Αφού την τρων, δυο γείτονες παν μ’ ένα παλικάρι
πούχε χαθή κι είχε βρεθή σε κάποιο άλλο ψάρι.
Ζητούν τη νέα, σύζυγο να δώσουν στο αγόρι,
κατόπιν γίνονται πολλά, μετά αναχωρούνε
κι’ υπόσχονται αν κόρη βρουν στους γείτων να το πούνε.
Αυτή είν’ η υπόθεσις. Μετά η αυλαία κλείνει
γι’ αυτό αν βιάζεται κανείς μπορεί και να του δίνη.»¹⁴⁰

Πράγματι, αυτή ακριβώς είναι η υπόθεση της *Φάυστας*. Κεντρικοί ήρωες του έργου είναι η Φάυστα και ο Γιάννης, ο σύζυγός της: ένα ζευγάρι αστών, οι οποίοι ζούνε μαζί με την κόρη τους, το Ριτσάκι, και την υπηρέτριά τους, τη Μαριάνθη. Μια μέρα ο Γιάννης πηγαίνει για ψάρεμα, παίρνοντας μαζί του και την τετραετή κόρη του· επιστρέφει όμως στο σπίτι φέρνοντας ένα δυσάρεστο νέο: η κόρη κολυμπώντας στη θάλασσα χάθηκε, και παρ’ όλες τις έρευνες που έκανε ο δύστυχος πατήρ δεν τη

¹³⁹ Βλ. Θ.Δ. Φραγκόπουλος, «Θέατρο Στοά. – Θίασος Θανάση Παπαγεωργίου: “Φάυστα” του Μποστ», *Νέα Εστία*, τόμ. 123, τχ. 1454 (1 Φεβρουαρίου 1988), σ. 200.

¹⁴⁰ Βλ. Μποστ, *Η Φάυστα και διάφορα διηγήματα*, σ. 13. (Σημ.: Σε όλα τα αποσπάσματα των θεατρικών έργων του Μποστ που παραθέτονται, έχει διατηρηθεί η ορθογραφία του συγγραφέα.)

βρήκε. Η Φάυστα τον προτρέπει να πάνε εκ νέου, μαζί, να ψάξουν με μεγαλύτερη προσοχή. Έτσι, αλλόφρονες οι δύο γονείς, μεταβαίνουν στο Φάληρο προς αναζήτηση της θυγατέρας τους, δυστυχώς όμως οι προσπάθειές τους αποβαίνουν άκαρπες και επιστρέφουν σπίτι. Κατά τη διάρκεια των ερευνών άνοιξαν και μια συζήτηση με θέμα τον Καραϊσκάκη, ο οποίος πέθανε στην ίδια περιοχή που έψαχναν την κόρη. Μετά από είκοσι χρόνια, ο Γιάννης ξαναπηγαίνει στη θάλασσα για ψάρεμα και ψαρεύει ένα τεράστιο ψάρι, στην κοιλιά του οποίου ανευρίσκεται το Ριτσάκι,¹⁴¹ το οποίο, αν και έχει γλιτώσει απ' το ψάρι, δε γλιτώνει ωστόσο και από τις γάτες της γειτονιάς, οι οποίες καταβροχθίζουν το κορίτσι καθότι μύριζε ψαρίλα και το πέρασαν για ψάρι. Οπότε η επανένωση των γονιών με την κόρη τους έχει, εν τέλει, τραγική κατάληξη.

Ένα άλλο ζευγάρι αστών, ο κύριος και η κυρία Ιατρού, μετά του υιού τους, έπειτα από κάποιο χρονικό διάστημα, επισκέπτονται το Γιάννη και τη Φάυστα, και προξενεύουν το υιό τους με το Ριτσάκι, διότι ο πρώτος είχε μια ανάλογη εμπειρία με ένα ψάρι όπως και το κορίτσι. Ο Γιάννης και η Φάυστα τους ανακοινώνουν το φριχτό θάνατο της κόρης τους και έτσι το συνοικέσιο ναυαγεί. Το έργο κλείνει με ένα ηθικό δίδαγμα για τη μεγαλύτερη αρετή του ανθρώπου που είναι η καθαριότητα, το οποίο απαγγέλλεται στους θεατές διά στόματος του φαντάσματος της Ρίτσας.

Ο Μποστ ως υβριστής της ξеноμανίας, αμφισβητίας της κοινωνικής λογικής, σχολιαστής του άγλωσσου ψευτοδημοτικού κατήφορου, καταγγέλης της μιζέριας, διαστρεβλωτής του λογιοτατισμού, διεκτραγωδός της ηθικής του οικογενειοκρατικού και του πατριδοκαπηλικού δέοντος, στραγγαλιστής της σύμβασης και του βολέματος, «λύνει τον κόμπο του γραβατοφορεμένου εξωφρενισμού»,¹⁴² και κατεδαφίζει με τη *Φάυστα* το ρεταλιασμένο οικοδόμημα της Παιδείας, διαρρηγνύοντας το περίτεχνο κέντημα του γλωσσικού και ιδεολογικού καμποτινισμού. Κεντρικό θέμα αυτού του έργου είναι η «βιτριολική κριτική ηθών, εθίμων και θεσμών.»¹⁴³ Η *Φάυστα* είναι ένα ιδιόμορφο θεατρικό έργο που δε μοιάζει με κανένα άλλο της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας, μ' ένα χιούμορ “εξοντωτικό”, όπου στην ιστορία της αναμειγνύονται και αναδεύονται όλα τα υλικά της δραματουργικής σύνθεσης «για να παραγάγουν το

¹⁴¹ Αυτή η ιστορία φέρνει αναντίρρηση στο νου των θεατών/αναγνωστών την ανάλογη περιπέτεια από την Παλαιά Διαθήκη του προφήτη Ιωνά που τον κατάπιε το πελώριο κήτος.

¹⁴² Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Β' – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1984-1989)*, σ. 230.

¹⁴³ Βλ. Κ. Γεωργακάκη – Β. Πούχγερ, *Οδηγός νεοελληνικής δραματουργίας*, ERGO, Αθήνα 2009, σ. 153.

ασυνάρτητο, το άτοπο, το παράλογο και το ακατάσχετο.»¹⁴⁴ Η υπόσταση του έργου δείχνει να είναι μια επιδερμική κωμωδία, μολαταύτα είναι βαθύτατα καυστική σάτιρα που χώνει το μαχαίρι μέχρι το κόκαλο, από την οποία λείπει κάθε χυδαιότητα και προστυχιά, καθότι «ο Μποστ δεν καταδέχεται να κάνει άλλο τίποτε έξω από καθαρό, αβωμολόγητο, χιούμορ.»¹⁴⁵

ii. *Το ημερολόγιο μιας χήρας* (1972)

Αρχικός πυρήνας αυτού του θεατρικού έργου του Μποστ στάθηκε το ομότιτλο πεζό διήγημά του, το οποίο είχε δημοσιευτεί αρχικά στο περιοδικό *Δρόμοι της Ειρήνης* και εν συνεχεία συμπεριλήφθηκε μαζί με άλλα κείμενά του στο βιβλίο του *Πεζά κείμενα (1960-65)*. Πάνω λοιπόν στον καμβά αυτού του πεζοδιηγήματος δούλεψε ο Μποστ αυτό το θεατρικό έργο, το οποίο δεν είναι τόσο γνωστό, πιθανότατα λόγω του ότι δεν παραστάθηκε ποτέ ολόκληρο, αλλά μόνο κάποιο μέρος του, συμπεριλαμβανόμενο στην επιθεώρησή του *Οι εκλογές του Μποστ*, η οποία ανέβηκε στο Θέατρο Αμιράλ τη χειμερινή περίοδο 1973-74 και σε επανάληψη την επόμενη χειμερινή σαιζόν.¹⁴⁶

Το ημερολόγιο μιας χήρας είναι ένα δίπρακτο έργο, αποτελούμενο από επτά εικόνες (πέντε στην πρώτη πράξη και δύο στη δεύτερη), γραμμένο σε πρόζα, είναι ορθογραφημένο, ωστόσο δεν λείπει η μπόστεια ανορθογραφία, η οποία εμφανίζεται ωστόσο μόνο στον υπότιτλο του έργου ο οποίος είναι: «*Δοκίμιον διά έργον “δύο εφχαρίστων ορών”*».¹⁴⁷ Ο Μποστ αρχίζει το εν λόγω έργο με έναν παράδοξο τρόπο, δηλώνοντας δηλαδή στους θεατές ότι:

«Απόψε θα έχετε την ευκαιρία να παρακολουθήσετε ένα πρωτοφανές έργο, που θα σας συναρπάσει κυριολεκτικώς. [...] Το έργον στερείται υποθέσεως. [...] επειδή όλα τα έργα που πέρσυ απέτυχαν, είχαν και παραείχαν υπόθεση...»¹⁴⁸

¹⁴⁴ Βλ. Η. Βακαλοπούλου, «Μποσταντζόγλειο μπουρλέσκο», *Θεσσαλονίκη*, 20/02/1993.

¹⁴⁵ Βλ. Θ.Δ. Φραγκόπουλος, «Θέατρο Στοά. – Θίασος Θανάση Παπαγεωργίου: “Φαύστα” του Μποστ», σ. 200.

¹⁴⁶ Από τη διανομή που δίνεται στα θεατρικά προγράμματα των δύο επιθεωρήσεων με τίτλο *Εκλογές του Μποστ* συμπεραίνουμε ότι το απόσπασμα του έργου *Το ημερολόγιο μιας χήρας* που παρουσιάστηκε στις εν λόγω επιθεωρήσεις πρέπει να είναι η Α΄ Εικόνα της Πρώτης Πράξης.

¹⁴⁷ Βλ. Μποστ, *Το ημερολόγιο μιας χήρας*, Κείμενα, Αθήνα 1972, εξώφυλλο.

¹⁴⁸ *Ο.π.*, σ. 7.

Αυτή η απόφαση πάρθηκε έπειτα από συζητήσεις που είχε ο ίδιος ο Μποστ με όλους τους σοβαρούς παράγοντες του Θεάτρου, ήτοι συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιοί και, κυρίως, θιασάρχες, οι οποίοι του έδωσαν συμβουλές σοφές, μολαταύτα αυτός δεν ακολούθησε καμία. Βέβαια, *Το ημερολόγιο μιας χήρας* πρωτοτυπεί και σε ένα άλλο σημείο, συγκριτικά με τα προγενέστερά του έργα, στο ότι δεν εμπεριέχει καθόλου πολιτική σάτιρα, καθότι, όπως έχει διαπιστώσει ο Μποστ, «με την πολιτική σάτιρα δεν πέφτουν κυβερνήσεις. Αντιθέτως, όσο πιο πολύ σατιρίζονται, τόσο και πιο πολύ παραμένουν ορισμένα καθεστώτα.»¹⁴⁹

Φυσικά το έργο έχει υπόθεση και είναι η ακόλουθη. Ο σεναριογράφος Ντίνος Πολυγραφίδης ετοιμάζει ένα πρωτότυπο έργο με τον προσωρινό τίτλο *Ημερολόγιο μιας χήρας*. Η πρωτοτυπία του σεναρίου του έγκειται στο ότι έχει μόνο ένα πρόσωπο, τη Χήρα, η οποία καθ' όλη τη διάρκεια του έργου δε μιλάει! Συζητώντας με το φίλο του, το Φίλιππο, μαθαίνει ότι ο παραγωγός Μπαρμπουνόπουλος, της γνωστής εταιρίας “Κόραξ-Φιλμ”, αναζητάει σενάριο για την επόμενη ταινία που σκοπεύει να γυρίσει. Ο Ντίνος λοιπόν παρουσιάζει το έργο στο φίλο του, και αφού κι εκείνος το εγκρίνει, πηγαίνουν μαζί να μιλήσουν στον παραγωγό. Ο Μπαρμπουνόπουλος ενθουσιάζεται κι έπειτα από συζήτηση που έχει με την πρωταγωνίστριά του, την Τιτίκα Βρατσάνου, και το σκηνοθέτη του, το Σταύρο Συμφοριάδη, αποφασίζει να κλείσει τη δουλειά. Χαρούμενοι όλοι για τη μελλοντική τους επιτυχία, καθ' όσον πιστεύουν πως το έργο τους θα σκίσει, αποφασίζουν να πάνε να γλεντήσουν στο γνωστό λαϊκό κέντρο «Ξυπνήματα», όπου τραγουδάει ο μεγάλος λαϊκός αοιδός Τόλης Βρατσάνος, αδελφός της Τιτίκας, και να κουβεντιάσουν τις λεπτομέρειες της ταινίας. Μιλώντας για το σενάριο ο σκηνοθέτης, ο οποίος, ναι μεν διατείνεται ότι σέβεται το κείμενο και δε θέλει να επέμβει, από την άλλη όμως, προτείνει αλλαγές και προσθέτει σκηνές, με αποτέλεσμα να το καταστήσει αγνώριστο. Ενώ όλα είναι έτοιμα, η Τιτίκα έχει ένα τροχαίο δυστύχημα, όπου σκοτώνεται ο αδελφός της, οπότε τα γυρίσματα ματαιώνονται.

Εν τω μεταξύ, η σύζυγος του Αποστολόπουλου, ο οποίος χρηματοδοτεί την ταινία, διότι είναι τρελά ερωτευμένος με την πρωταγωνίστρια, δίνει στον Ντίνο πέντε εκατομμύρια, για να αποσύρει το σενάριο. Τελικά τον πείθει –και συμφωνούν– ότι, για να πάρει τα χρήματα, θα πρέπει να τη ληστέψει, αφού τη δέσει και τη φιμώσει,

¹⁴⁹ Ο.π., σ. 8.

για να φανεί ότι τα χρήματα τα πήραν διαρρήκτες και όχι ότι τα έδωσε αυτή για έναν τόσο ευτελή λόγο όπως το να εκδικηθεί την αντίζηλό της. Μετά από μερικές μέρες, ο Ντίνος μαθαίνει πως πρόκειται για γνωστό κόλπο της κυρίας Αποστολοπούλου, το οποίο το κάνει για να σπάσει πλάκα, μα κυρίως για να χάνει κιλά. Έτσι, αποφασίζουν να της κάνουν πλάκα προσφέροντάς της πέντε εκατομμύρια προκειμένου να παίξει στη θέση της Τιτίκας. Στο τέλος, η πλάκα τούς βγαίνει ξινή, καθώς αποδεικνύεται ότι το ζεύγος Αποστολόπουλου είναι επαγγελματίες απατεώνες. Το έργο κλείνει επίσης παράδοξα, με τον επίλογο του Δρ. Βύρωνα Κορδάση, ειδικού ψυχικών νοσημάτων και προϊσταμένου του Ιδρύματος «Άγιος Συμεών», ο οποίος μάς πληροφορεί ότι όλο αυτό που παρακολουθήσαμε δεν ήταν παρά η νέα κλινική μέθοδος που ακολουθείται προς ικανοποίηση πάσης τρέλας των τροφίμων τους, οι οποίοι κάνοντας ό,τι θέλουν έχουν την ψευδαίσθηση ότι δεν ευρίσκονται υπό ιατρική παρακολούθηση.

iii. *Η ψύχραιμος γυναίκα* (1974)

Πρόκειται για ένα επιθεωρησιακό σκετς του Μποστ, το οποίο αποτελούσε μέρος της Επιθεώρησης με τίτλο *Εθνική κωμωδία*, η οποία ανέβηκε τη χειμερινή περίοδο 1974-75, στο Θέατρο Αμιράλ. Όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά στο «Αφιέρωμα» του περιοδικού *Θεατρικά 75*, το έργο βγήκε κάτω από την καταπίεση που αισθάνθηκε ο συγγραφέας από την πρόσφατη δικτατορία και παρουσιάζει, σαν ντοκουμέντο, την κατάσταση του κοινωνικοπολιτικού περιβάλλοντος της επταετίας.¹⁵⁰

Οι ήρωες αυτού του σκετς είναι ένας Άντρας και μια Γυναίκα, τους οποίους υποδύθηκαν οι Έρση Μαλικένζου και Κίμων Μουζενίδης. Η δράση του εκτυλίσσεται στο δωμάτιο ενός σπιτιού, όπου στον καναπέ βρίσκουμε ξαπλωμένο στα γόνατα της γυναίκας του έναν άντρα έντρομο. Το θέμα του περιστρέφεται γύρω από την προσπάθεια της Γυναίκας να καθησυχάσει τον Άντρα της, παρηγορώντας τον σαν να ήταν ένα μικρό παιδί, λόγω του ότι ο τελευταίος φοβάται την εκδήλωση ενός νέου πραξικοπήματος. Προκειμένου να τον πείσει, η Γυναίκα χρησιμοποιεί ως επιχείρημα ότι τα νησιά της χώρας είναι πολύ λίγα –για την ακρίβεια σαράντα τέσσερα νησιά,

¹⁵⁰ Βλ. Μποστ, «*Η ψύχραιμος γυναίκα*», στο: «Αφιέρωμα», *Θεατρικά 75*, 1975, σ. 65.

εξαιρουμένων του Σκορπιού και της Σπετσοπούλας «που είναι ακατάλληλες λόγω φασιανών και άλλων εντόμων»¹⁵¹ για να χωρέσουν τους ύποπτους Δημοκρατικών φρονημάτων που είναι εκατομμύρια. Στη συνέχεια, αναλύει διεξοδικώς τη σκέψη της επιχειρώντας να κατανείμει, σε θεωρητική βάση, τα οκτώ εκατομμύρια οκτακόσιες χιλιάδες Έλληνες που πανηγύρισαν –όλοι ανεξαιρέτως– για την αλλαγή, στα νησιά, δίχως φυσικά να προκληθεί συνωστισμός, και αποδεικνύεται ότι αυτό είναι αδύνατον. Δε θα χωρούσαν ούτε καν όρθιοι οι κρατούμενοι, εάν τους υποχρέωναν οι “επαναστάτες”, διότι τότε θα έπρεπε να στέκονται όρθια και τα φίδια –που δεν έχουν πόδια–, αλλά και οι σαύρες, οι οποίες ναι μεν έχουν τέσσερα πόδια, μολαταύτα δεν μπορούν να στέκονται εσαεί στα δυο τους πόδια και κάποια στιγμή θα βαρεθούν και θα δημιουργήσουν προβλήματα, οπότε όλες οι φοβίες και οι ανησυχίες του Άντρα καταρρίπτονται διότι, «δεν ημπορεί το Κράτος να βασισθή εις την καλήν θέλησιν μιας σαύρας»,¹⁵² για να γίνει δικτατορία. Έτσι, ο Άντρας καθησυχάζεται. Στο τέλος, η Γυναίκα ανοίγει το ραδιόφωνο, από το οποίο μεταδίδεται η είδηση ότι οι Τούρκοι ελέγχουν το 60% της νήσου (προφανώς της Κύπρου), όποτε παρηγορεί τον άντρα της, λέγοντάς του: «Ηρέμησε... ηρέμησε... Τα νέα είναι ευχάριστα. Έχουμε ένα νησί λιγότερο.»¹⁵³

iv. *Μαρία Πενταγιώτισσα* (1982)

Το δράμα της βεργολυγερής Μαρίας με τα μεγάλα, σαν δύο θάλασσες γαλάζιες, μάτια, το βελούδο δέρμα, τα σαν χείμαρροι από έβενο μαλλιά, η οποία γεννήθηκε τη χρονιά που ξέσπασε η Ελληνική Επανάσταση, και η οποία –όπως φημολογείται– εντυπωσίασε με τα κάλλη της ακόμα και τη βασίλισσα Αμαλία, σε μια επίσκεψη της τελευταίας στα χωριά της Φωκίδας μαζί με το βασιλιά Όθωνα, τόσο που η βασίλισσα εκδήλωσε την πρόθεση να την εντάξει στην ακολουθία της, ενέπνευσε μεταξύ άλλων τους Κωστή Παλαμά, Ανδρέα Καρκαβίτσα, Δημήτρη Καμπούρογλου, Παύλο Νιρβάνα, και έγινε μέχρι και κινηματογραφική ταινία. Αφενός μεν ήταν θρυλούμενη η ομορφιά της, η οποία έκανε να αντηχούν κάθε βράδυ στο δρόμο έξω από το σπίτι

¹⁵¹ *Ο.π.*, σ. 66.

¹⁵² *Ο.π.*, σ. 67.

¹⁵³ *Ο.π.*.

της αναστεναγμοί, αφετέρου δε η Μαρία φημιζόταν και για τα ερωτικά σκάνδαλά της, τα οποία έκαναν τα παλικάρια να σφάζονταν στην ποδιά της, γι' αυτό και της χρέωσαν μέχρι και το δημοτικό τραγούδι:

«Στα Σάλωνα σφάζουν αρνιά και στο Χρισσό κριάρια
και στις Μαρίτσας την ποδιά σφάζονται παλικάρια
Μαρίτσα Πενταγιώτισσα, μωρή δασκαλοπούλα,¹⁵⁴
εσύ τα 'καμες ούλα!»

Με αφορμή λοιπόν τη ζωή της θρυλικής καλλονής Μαρίας από τους Πενταγιούς, τη γνωστή Μαρία Πενταγιώτισσα, ο Μποστ γράφει ένα έργο, αφιερωμένο στη σύζυγό του Μαρία. Το πρώτο ανέβασμα της *Μαρίας Πενταγιώτισσας* έγινε από το θίασο των «Ελεύθερων Καλλιτεχνών» το 1982.

Η υπόθεση του έργου, επί της ουσίας, αποτελεί αφήγηση και έχει ως εξής: ένα τηλεοπτικό συνεργείο μεταβαίνει στο χωριό Πενταγιοί, απ' όπου κατάγεται η Μαρία, για να κάνει ένα ρεπορτάζ για τη ζωή αυτής της θρυλικής, για την ομορφιά της και όχι μόνο, γυναίκας. Εκεί πέρα συναντούν μια μακρινή απόγονο της ηρωίδας, τη συνονόματη τρισέγγονή της, γριά πλέον, η οποία προθυμοποιείται να βοηθήσει και αρχίζει την εξιστόρηση των γεγονότων. Η αφήγηση επικεντρώνεται στους έρωτες της Μαρίας, αρχικά με έναν αδιόριστο νεαρό, τον οποίο παρατάει για έναν αρχιτσέλιγκα, το Λάμπρο, τον οποίο και παντρεύεται. Την ημέρα των γάμων τους ωστόσο έρχονται αστυνομικοί και συλλαμβάνουν το γαμπρό για φοροδιαφυγή. Μετά από λίγο καιρό ο Λάμπρος αποβιώνει στη φυλακή. Έτσι, η Μαρία βρίσκει παρηγοριά στην αγκαλιά του παπα-Αμβρόσιου. Όμως ο αδελφός της, ο Θανάσης, άρχισε να την υπονιάζεται και πηγαίνει στην εκκλησία, αποφασισμένος να ξεπλύνει την ντροπή. Πάνω στη σύγχυσή του όμως, σκοτώνει τον καντηλανάφτη, ο οποίος “χαριεντιζόταν” με τον παπά πάνω στο γυναικωνίτη, καθότι τον πέρασε για την αδελφή του. Κι έτσι η Μαρία μένει μόνη, δίχως προστασία και επίβλεψη, με πολλά λεφτά, και επιπλέον έγκυος στο παιδί του Λάμπρου, το οποίο δεν ήθελε με τίποτα να κρατήσει. Βρήκε λοιπόν τον Τάσο, ένα τσοπανόπουλο που ήταν ερωτευμένο μαζί της, και του έδωσε το παιδί, για να το ξεφορτωθεί. Ο Τάσος όμως λυπήθηκε το νεογέννητο και το άφησε να ζήσει.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Ο πατέρας της Μαρίας ήταν γραμματοδιδάσκαλος και το πραγματικό της επίθετο Δασκαλοπούλου.

¹⁵⁵ Εδώ έχουμε το μοτίβο της έκθεσης νεογέννητου βρέφους, ένα μοτίβο που συναντάται πολύ συχνά στην Αρχαία Ελληνική Τραγωδία (βλ. *Οιδίπους Τύραννος* του Σοφοκλή), αλλά και στη Νέα Κομωδία (βλ. *Επιτρέποντες* του Μενάνδρου).

Εν τω μεταξύ, η εξαφάνιση του παιδιού προκάλεσε υποψίες στους κατοίκους του χωριού, οι οποίοι άρχισαν να επιρρίπτουν ευθύνες στη Μαρία και να την κατηγορούν. Γι' αυτόν το λόγο και εκείνη ξεπουλάει όλη την περιουσία της και πηγαίνει στα βουνά να γίνει αντάρτισσα· μάλιστα γίνεται η αρχηγός μιας αντάρτικης ομάδας με πρωτοπαλικάρο τον Τάσο. Στην ομάδα αυτή, μετά από χρόνια, έρχεται να στρατολογηθεί ο Νέος, για τον οποίο η Μαρία εκφράζει γρήγορα ερωτικό ενδιαφέρον και συνάπτουν ερωτικές σχέσεις. Η άφιξη του Νέου ακολουθείται από τη συνάντηση της Μαρίας με τον αδελφό της, το Θανάση, ο οποίος έχει ανέβει στο βουνό για να πείσει τη Μαρία να κατέβει στους Πενταγιούς, για να αποβάλλει το ντρόπιασμα από το οικογενειακό τους όνομα και να παντρευτεί. Η Μαρία, δεχόμενη απειλές από τον αδελφό της, αποφασίζει να τον βγάλει από τη μέση και έτσι, με την αρωγή του Τάσου και του Νέου, δολοφονεί το Θανάση. Κατά τη διαδικασία αυτή, της αποκαλύπτεται πως ο Νέος είναι το έκθετο παιδί της που ζει και μάλιστα έχει κοιμηθεί μαζί της. Έτσι, αποφασίζει να αυτοτυφλωθεί και να αυτοκτονήσει, αφού πρώτα συμβουλέψει τις άλλες σαραντάρες, να είναι προσεχτικές με ποιον θα πέσουν στο κρεβάτι, μην τυχόν και πάθουν αυτό που έπαθε κι αυτή, αλλά και να προσέχουν που ρίχνουν την ψήφο τους. Εδώ τελειώνει η αφήγηση, μα και το έργο, με το γνωστό μπόστειο ηθικό δίδαγμα, το οποίο εκφέρεται δια στόματος της γριάς και το οποίο είναι ότι οι γονείς δεν πρέπει να εγκαταλείπουν τα παιδιά τους, διότι τότε αυτά θα γίνουν καταληψίες, κλέφτες και δολοφόνοι.

Ο Μποστ, κατά τα ειωθότα, από τον αρχικό μύθο της φονικής γόησσας της Παρνασσίδας δεν κρατάει τίποτα, απλώς παίρνει «μια αφορμή για μια μαστιγωτική σάτιρα της ελληνικής κακοδαιμονίας», και καθώς “ξεχνιέται” στρέφει τα βέλη του στα θέματα της επικαιρότητας με σκοπό «την απαλλαγή της κοινωνίας μας από τα σαπρόφυτά της.»¹⁵⁶ Έτσι, παίρνοντας έναν λαϊκό μύθο με το “απαραίτητο” δράμα τιμής, συνδέοντάς τον με τη ρητορική του λόγγου, της ραχούλας, της ρίγανης και του θυμαριού, εγκιβωτίζοντάς τον στην επιφυλλιδιογραφία της φουστανέλας και του τσαρουχιού, αλλά και στα ληστρικά και πατριωτικά αναγνώσματα, μας κάνει δώρο ένα παρανοϊκό, εξωφρενικό και υπερρεαλιστικό κουτί, το οποίο είναι περιτυλιγμένο με το Κωμειδύλλιο, την Επιθεώρηση, την Παρωδία και την *ύβριν* της Αρχαίας Ελληνικής τραγωδίας. Η *Μαρία Πενταγιώτισσα*, ένα «κείμενο ιδιαίτερα δραστικό

¹⁵⁶ Βλ. Θ.Δ. Φραγκόπουλος, «Θέατρο Λυκαβηττού. – Μποστ: “*Μαρία Πενταγιώτισσα*”, από το Θίασο Ελευθέρων Καλλιτεχνών», *Νέα Εστία*, τόμ. 112, τχ. 1325 (15 Σεπτεμβρίου 1982), σ. 1242.

στην ξεκαρδιστική υπογράμμιση του σύγχρονου νεοελληνικού τραγέλαφου»,¹⁵⁷ είναι γεμάτο από σπαρταριστά ανέκδοτα και αστεία, με έντονο το παραλογικό στοιχείο.

ν. *40 χρόνια Μποστ* (1987)

Πρόκειται για ένα σπονδυλωτό έργο, γραμμένο σε έμμετρο και πεζό λόγο, το οποίο αποτελείται από διάφορες σκηνές-σκετς, δομημένες στο ύφος μιας επιθεώρησης και διανθισμένες με τραγούδια και χορευτικά. Το έργο αυτό γράφτηκε κατά παραγγελία του θεατρικού επιχειρηματία Βαγγέλη Λιβαδά, προκειμένου να εορταστούν τα σαραντάχρονα του Μποστ στο καλλιτεχνικό στερέωμα, και παρουσιάστηκε από τη σκηνή του θερινού Θεάτρου Σμαρούλα το καλοκαίρι του 1987.

Όλες οι δράσεις του σπονδυλωτού αυτού έργου λαμβάνουν χώρα στο λαϊκό κέντρο με την ονομασία «Ο Πειναλάκης με τ' αφιλά ρεβέρ». Σε αυτό το έργο έχουμε μία επανεμφάνιση των γελοιογραφικών και σκιτσογραφικών ηρώων του Μποστ, όπως είχε γίνει και στην *Όμορφη πόλη*.¹⁵⁸ Ηρωες του έργου είναι η Μαμά Ελλάς, η οποία –ως άδατος καμβάς συνοχής του έργου– είναι η κορυφαία μπουζουξού του μαγαζιού, τα παιδιά της ο Πειναλέων και η Ανεργίτσα, ο Αθανάσιος Διάκος, ο Ομέρ Βρυώνης, ο Αριστοφάνης, ο Μέγας Αλέξανδρος, η Λαΐς η Κορίνθια, ο Ερωτόκριτος και η Αρετούσα, ο Χριστόφορος Κολόμβος, ο Διογένης, ένας δολοφόνος, ένας Βεδουίνος, ένας αστυφύλακας, ένας Φιλιππίνος, μια μαφιόζα, ένα αντρόγυνο ομογενών, μια Χανούμισσα και ένα γκαρσόνι.¹⁵⁹ Όλοι αυτοί τραγουδούν, χορεύουν αλληλοδιαδόχως και γλεντούν μαζί, αλλά κυρίως συζητούν· μιλούν για καταχρήσεις δανείων ή εταιρίες δολοφόνων. Μα το σημαντικότερο και πιο ενδιαφέρον είναι πως όλοι αυτοί οι ήρωες ήταν στον κάτω κόσμο και το ότι βρέθηκαν στον πάνω κόσμο το οφείλουν στον Μποστ, και το διαλαλούν τραγουδώντας το στην έναρξη του έργου. Ο Μποστ τούς ανέσυρε από τους τάφους τους για να δούνε πώς είναι η Ελλάδα, αλλά και ο κόσμος σήμερα (την εποχή δηλαδή που γράφτηκε και παίχτηκε η παράσταση).

¹⁵⁷ Βλ. Τ. Λιγνάδης *Κριτικές θεάτρου – Νεοελληνική δραματολογία (1975-1989)*, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2015, σ. 295.

¹⁵⁸ Βλ. παραπάνω στο: Υποκεφάλαιο «2.3. Η *Όμορφη πόλη*».

¹⁵⁹ Βλ. «Διανομή» στο: Μ. Μποστάντζόγλου, *40 χρόνια Μποστ*, Gutenberg, Αθήνα 1987, σ. 7. (Ωστόσο, ο ρόλος του Μέγα Αλέξανδρου δεν αναφέρεται.)

Η πρώτη σκηνή-σκετς εκτυλίσσεται ανάμεσα στον Αθανάσιο Διάκο και τον Ομέρ Βρυώνη. Καθόσον ο πρώτος έχει προηγηθεί με ένα τραγούδι, όπου στο ρεφραίν του εξιστορεί τους λόγους που τον έπιασαν και τον σούβλισαν οι Οθωμανοί, δηλαδή:

«Γιατί στην Αλαμάνα
τους γάμησα τη μάνα,
Πασάδες, Δερβισάδες,
εσκότωσα χιλιάδες.»¹⁶⁰

ο δεύτερος προσπαθεί να τον πείσει να σταματήσει να διαδίδει τέτοια πράγματα, διότι δημιουργούνται άσχημες εντυπώσεις. Έτσι, για το καλό της ελληνοτουρκικής φιλίας, μα όχι για τη διαστρέβλωση της Ιστορίας, ο Διάκος συμφωνεί.

Στη συνέχεια παρελαύνουν σιγά-σιγά όλοι οι ήρωες και, μέσω διαλόγων, μονολόγων και τραγουδιών, σχολιάζουν τη γενική οικονομική κατάσταση της χώρας, κουβεντιάζοντας για τις αυξήσεις και την υψηλή φορολογία, απορώντας για το τι είναι η Α.Τ.Α., ανησυχώντας για τον τιμάρημο, και το πληττόμενο από την ανεργία Θέατρο· ωσάν πολιτικάντηδες κριτικάρουν την πολιτική που ακολουθεί η κυβέρνηση τόσο σε διεθνή όσο και σε εσωτερικά ζητήματα, όπως είναι το Κυπριακό, η έκπτωτη βασιλική οικογένεια, η γραφειοκρατία, η ρουσφετολογία και η λαμογιά στις κρατικές υπηρεσίες και στους δημόσιους οργανισμούς, αλλά και για την πολιτική κατάσταση σε διεθνές επίπεδο· ωσάν θαμώνες καφενείου, κουτσομπολεύουν τις γυναίκες που κάνουν πλαστικές, ενδύονται το ρόλο των παραγοντίσκων του ποδοσφαίρου κ.ά.. Και όλα αυτά καταδεικνύονται και στοχοποιούνται από τον Μποστ δίχως να απουσιάζει βεβαίως η ευθεία κατονομασία προσώπων και γεγονότων.

vi. *Μήδεια* (1993)

Αρχικός πυρήνας αυτού του έργου στάθηκε η ευριπίδεια *Μήδεια*. Ο Μποστ, έχοντας ως βάση μια από τις τραγικότερες ιστορίες της αρχαίας ελληνικής δραματουργίας και μυθολογίας, συνθέτει το δικό του μύθο. Αυτός ο μύθος είναι τόσο διαφορετικός από το μύθο του Ευριπίδη, αλλά συνάμα και τόσο ελκυστικός και ενδιαφέρων για κάθε είδος σκηνοθετικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Το έργο γράφτηκε ύστερα από

¹⁶⁰ *Ο.π.*, σ. 8.

παρότρυνση των Θανάση Παπαγεωργίου και Λήδας Πρωτοψάλτη, οι οποίοι ζήτησαν από τον Μποστ να γράψει ένα έργο για το θέατρό τους, το Θέατρο ΣΤΟΑ, με θέμα αντλημένο είτε από τη *Μήδεια* είτε από την *Ηλέκτρα*. Το έργο γράφτηκε το 1993 και έκανε πρεμιέρα την ίδια χρονιά, στο Θέατρο ΣΤΟΑ, φυσικά.

Όπως και στη *Φαύστα* του, έτσι και εδώ ο Μποστ, μάς δίνει την υπόθεση του έργου δια μέσου του Προλόγου, ο οποίος λέγεται από τον Τροφό:

«Είμαι τροφός των δυο παιδιών, του Ιάσων και της Μήδειας,
και ηλικίας και των δυο απάνω κάτω ίδιας.
Στα δεκατρία δηλαδή,
είναι το ένα το παιδί
και όσο για το άλλο,
γύρω στα δεκατέσσερα και όχι πιο μεγάλο.
Δουλειά μου είναι το πρωί, στον ήλιο να τα βγάζω,
κι' όταν βραδιάζει αρκετά στο σπίτι να τα βάζω.
Σε μία κρίση έρωτος η άσπλαχνη μητέρα
θέλων να δώση μάθημα στον άπιστο πατέρα,
σφάζει τα δύο της παιδιά λόγω ζηλοφθονίας
προβαίνων εις την διάπραξιν φρικτής δολοφονίας.
Πράγμα φρικτόν ο έρωτας. Τον άνθρωπο τρελαίνει
και μαρασμόν μάς προκαλεί και ο θνητός πεθαίνει.»¹⁶¹

Και πραγματικά, αυτή είναι η υπόθεση της *Μήδειας*. Έπειτα, συνεχίζοντας ο Τροφός απαγγέλλει ένα ηθικό δίδαγμα, αναφορικά με τον Έρωτα και τα δεινά που προκαλεί σε θνητούς, νέους και γέρους.

Η Μήδεια κατοικεί στο Βόλο μαζί με το σύζυγό της, τον Ιάσωνα, και τα δυο παιδιά τους. Στο παλάτι τους κάνει την εμφάνισή της μια καλογραία, η Πόλυ, η οποία έχει ενδυθεί το μοναχικό σχήμα, έπειτα από διάφορες ερωτικές περιπέτειες. Καθώς ο Ιάσων απατάει τη Μήδεια και συνεχώς ξενοκοιμάται, εκείνη, αισθανόμενη μοναξιά, προσλαμβάνει την Πόλυ για συντροφιά της, αλλά και για να φροντίζει και να φυλάει τους δυο γιους της, οι οποίοι παραμελούν τα μαθήματά τους κι έχουν παραστρατήσει. Εν τω μεταξύ, έρχεται στο Βόλο ο τυφλός και εξόριστος Οιδίπους, μαζί με την κόρη του, την Αντιγόνη, ως περιπλανώμενοι ζητιάνοι, αναζητώντας δουλειά ως ταμίας σε τράπεζα. Παράλληλα, εμφανίζεται και ο Ευριπίδης, ο οποίος συγγράφει τη νέα του

¹⁶¹ Βλ. Μποστ, *Μήδεια*, Θεατρική Εταιρία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1993, σ. 23-24.

τραγωδία με τίτλο *Μήδεια*, και κουβεντιάζει με τη Μήδεια, ζητώντας της συμβουλές, αλλά και επιζητώντας να εμπνευστεί απ' τη ζωή της. Έτσι τελειώνει η πρώτη πράξη.

Στη δεύτερη πράξη, επισκέπτεται το Βόλο ένας περαστικός καλόγερος (ο Δίας μεταμφιεσμένος), για τον οποίο κυκλοφορούν διαδόσεις ότι είναι ερωτευμένος με την Πόλυ. Ωστόσο, κουβεντιάζοντας με τη Μήδεια, ο καλόγερος της εξομολογείται ότι ενδιαφέρεται σεξουαλικά για ανήλικα αγόρια και μάλιστα της αφηγείται ότι ήδη αποπλάνησε δύο· η Μήδεια αρχίζει να υπονιάζεται τα παιδιά της. Σε συζήτηση που έχει με τον Ιάσονα, πληροφορείται ότι οι γιοι τους είχαν ερωτικά μπλεξίματα τόσο με τον προαναφερθέντα καλόγερο όσο και με τη νεαρή σύντροφό της, την καλογραία Πόλυ. Φρενήρης η Μήδεια, επειδή τα παιδιά της «λαγνουργούν προσθοπισθίως με ψευδευλαβείς καλόγριες ή παιδοτρίβες μοναχούς»,¹⁶² αλλά και διότι αδιαφορούν για το σχολείο, αφού «το μυαλό τους είχανε στις μοναχής το αιδούιο»,¹⁶³ πάει και σφάζει τα παιδιά της και μαζί με αυτά σφάζει και την καλογραία. Το έργο κλείνει με ένα ηθικό δίδαγμα, σε μορφή σονέτου, όπου προτρέπει τα παιδιά να είναι επιμελείς μαθητές, για να μην έχουν το ίδιο τραγικό τέλος με τα παιδιά της Μήδειας.

Ο Μποστ μιλώντας για τη *Μήδειά* του αναφέρει χαρακτηριστικά:

«Άρχισα λοιπόν πυρετωδώς και με πολύ κέφι να δουλεύω πάνω στη *Μήδεια* και να διορθώνω τον Ευριπίδη. Κατά τη γνώμη μου είχε κάνει πολλά λάθη κραυγαλέα. [...] Σήμερα καμιά γυναίκα δεν σφάζει τα παιδιά της, έστω και 10 απιστίες να κάνει ο σύζυγός της. Μία σύγχρονος γυναίκα που απατάται παίρνει τα παιδιά της, φεύγει, πάει στη μαμά της, ζητάει διαζύγιο και απαιτεί μεγάλη διατροφή. [...] Έκανα επίσης και διάφορες άλλες διορθώσεις, απαραίτητες κατά τη γνώμη μου στο κείμενο του Ευριπίδη. [...]»¹⁶⁴

Φυσικά ο Μποστ, σε καμιά περίπτωση, δεν έχει σκοπό να διορθώσει την ευριπίδεια τραγωδία, ωστόσο, μέσα από αυτή τη δήλωσή του, γίνεται ολοφάνερη η ειρωνική του διάθεση και η κωμική του πρόθεση.

vii. *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1995)

¹⁶² Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Γ' – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1989-1994)*, Σοκόλη, Αθήνα 1995, σ. 307.

¹⁶³ Βλ. Μποστ, *Μήδεια*, σ. 67.

¹⁶⁴ Βλ. Μποστ, «Γ' ύρω από τη *Μήδεια*», *Θεατρογραφίες*, τχ. 1 (Μάρτιος 1998), σ. 75.

Πρόκειται για ακόμα ένα έργο “παραγγελιά” που έγραψε ο Μποστ «σε ελεύθερη μεταγλωττική παραλλαγή, άνευ ελεύθερου στίχου»,¹⁶⁵ για το Θανάση Παπαγεωργίου και τη Λήδα Πρωτοψάλτη, το οποίο αποτέλεσε το κύκνειο άσμα του, καθώς ανέβηκε –μεταξύ άλλων– και στο Ηρώδειο, το 1995, λίγους μήνες πριν από το θάνατο του συγγραφέα. Το έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, σε σύγκριση με άλλα έργα του Μποστ, έχει τη μεγαλύτερη σχέση με το έργο-πρότυπό του που είναι η ομότιτλη σαιξπηρική τραγωδία. Μια ακόμα διαφοροποίηση του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* από τα προγενέστερα έργα του Μποστ είναι ότι στον Πρόλογο δε μας δίνεται η υπόθεση του έργου, αλλά ο συγγραφέας ιντριγκάρει τους θεατές/αναγνώστες του, αφού τους έχει πει για τον απαγορευμένο και εμποδιζόμενο έρωτα των δύο νέων που τους χώριζε μια οικογενειακή έχθρα, λέγοντας:

«Η μοίρα όμως το 'φερε η αγάπη των να σβύση.
Θα δήτε πώς συνέβηκε στο έργο που θ' αρχίση.
Υπομονή να κάνετε εις τις κερκίδες
και δεξ τε την υπόθεση Κυρίες, Δεσποινίδες,
και σεις καλοί μου κύριοι μαζί με τους εφήβους
συστήσατε εις τα παιδιά μην κάνουνε θορύβους.»¹⁶⁶

Η υπόθεση του έργου έχει ως εξής: στην πόλη της Βερόνα, οι Μοντέγοι και οι Καπουλέτοι έχουν μακροχρόνια έχθρα. Μολαταύτα, ο νεαρός Ρωμαίος Μοντέγος και η νεαρή Ιουλιέτα Καπουλέτου, ερωτεύονται σφόδρα. Εμπόδιο στην ολοκλήρωση της αγάπης τους είναι τα σχέδια του μπαμπά Καπουλέτου να παντρέψει την κόρη του με το νεαρό αριστοκράτη Πάρι και η εξορία του Ρωμαίου, ο οποίος δολοφόνησε το ζωγράφο Ελ Γκρέκο, για ζήτημα τιμής (ενός πίνακα που του είχε παραγγείλει). Ο Ρωμαίος προτού φύγει, συναντιέται με την Ιουλιέτα και ανταλλάσσουν όρκους αγάπης.

Οι γάμοι της Ιουλιέτας με τον Πάρι ορίζονται να τελεστούν μετά την κηδεία του Ελ Γκρέκο. Όμως η Ιουλιέτα καταστρώνει ένα σχέδιο, προκειμένου να κάνει τον καλό της να το σκάσει και να έρθει να τη βρει: λέει ψέματα στην παραμάνα της ότι αγαπάει τον Πάρι και ότι είναι έγκυος από αυτόν και εκείνη στέλνει αμέσως γράμμα στο Ρωμαίο με τα δυσάρεστα μαντάτα. Το κόλπο πετυχαίνει κι ο Ρωμαίος επιστρέφει. Κανονίζουν να παντρευτούν κρυφά, με την αρωγή του πατερ-Λαυρέντιου. Η Ιουλιέτα

¹⁶⁵ Βλ. Π. Τακόπουλος, *Τα αντικριτικά: τόμος Β' (Θέατρο 1998-2004)*, Ποταμός, Αθήνα 2005, σ. 91-92.

¹⁶⁶ Βλ. Μποστ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, Θεατρική Εταιρία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1995, σ. 28.

πηγαίνει στον ιερωμένο και εκείνος τη συμβουλεύει να πει ένα βοτάνι, που θα την κάνει να μοιάζει με πεθαμένη για κάποιες ώρες, έτσι ώστε να τη νομίσουν για νεκρή και να τη θάψουν, οπότε να έρθει ύστερα ο Ρωμαίος να την πάρει και να το σκάσουν ανενόχλητοι. Το σχέδιο μπαίνει σε εφαρμογή, γίνεται όμως ένα “τραγικό” μπέρδεμα, η Ιουλιέτα λόγω κατάποσης εσφαλμένης δόσης δηλητηρίου ξυπνάει πιο γρήγορα από το αναμενόμενο, και έτσι ο Ρωμαίος, λάθος πληροφορημένος, πηγαίνει στον τάφο της αγαπημένης του και ανακαλύπτει πως εκείνη δεν είναι πια εκεί.

Στη Δεύτερη Πράξη, διακρίνουμε τον αυτοσχεδιαστικό οίστρο του συγγραφέα καθώς έχει αποστασιοποιηθεί πλήρως από τη σαιξπηρική πλοκή. Ο Αφηγητής μάς πληροφορεί ότι έχουν περάσει σαράντα χρόνια πια, έχει πεθάνει ο Ηγεμόνας και μαζί του ο μισός πληθυσμός της πόλης, από τροχαία και από ναρκωτικά. Ο Ρωμαίος, γερασμένος πλέον, επιστρέφει στη Βερόνα και πηγαίνει σε ένα σαλούν, όπου συναντάει τον αιωνόβιο πάτερ-Λαυρέντιο, τους υπερήλικες γονείς της Ιουλιέτας που αναζητούν ακόμα τη κόρη τους, την ίδια την Ιουλιέτα που εργάζεται ως κονσοματρίς-τραγουδίστρια με το όνομα Λήδα, καθώς και το γιο του Ελ Γκρέκο, ο οποίος μέσα σε μια ευτράπελη παρεξήγηση θα πυροβολήσει θανάσιμα το Ρωμαίο. Ενώ μέχρι εκείνου του σημείου δεν είχε υπάρξει κάποια αναγνώριση μεταξύ των ηρώων, η αναγνώριση επέρχεται μέσω μιας συγκινησιακής κωμικής εξιστόρησης των συμβάντων που οδήγησαν στο χωρισμό του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας. Το έργο κλείνει με το ηθικό δίδαγμα, σε μορφή τραγουδιού, που παροτρύνει τις γυναίκες να μην καταφεύγουν σε δίαιτες, ινστιτούτα καλλονής και τα παρόμοια, καθότι περιττά, δεδομένου ότι ένας άντρας που αγαπάει πραγματικά, βλέπει πάντοτε μπροστά του το αντικείμενο του έρωτά του, αδιαφορώντας για όλα τα άλλα και δε δίνει σημασία σε ρυτίδες και λίπη.

vii. *Ο ήρωας της Κολομβίας* (1993 [;])

Ο ήρωας της Κολομβίας είναι ένα μονόπρακτο του Μποστ, το οποίο δεν παίχτηκε στο θέατρο, αλλά παρουσιάστηκε ως τηλεοπτικό σενάριο στα πλαίσια της τηλεοπτικής σειράς αυτοτελών επεισοδίων του ANTI «*Το γελοίον του πράγματος*», το Δεκέμβριο

του 1994 και τους τέσσερις ρόλους του έργου ερμήνευσαν οι Βέρα Ζαβιτσιάνου (Γριά), Νίκος Βασταρδής (Γέρος), Τάκης Βαμβακίδης (Πρώτος Στρατιώτης), Άρτω Απαρτιάν (Δεύτερος Στρατιώτης). Δε μας είναι γνωστό πότε ακριβώς άρχισε ο Μποστ να συγγράφει το συγκεκριμένο μονόπρακτο, σίγουρα όμως το ολοκλήρωσε μετά από το Μάρτιο του 1993, οπότε και έλαβαν χώρα οι ειρηνευτικές αποστολές του Ο.Η.Ε. στη Σομαλία, ενώ είχαν προηγηθεί οι αντίστοιχες αποστολές στη Βοσνία,¹⁶⁷ όπως συμπεραίνεται από τις χειρόγραφες διορθώσεις που εντοπίζονται στην πρώτη σελίδα του δακτυλόγραφου κειμένου που μας παραχωρήθηκε από τον Κώστα Μποσταντζόγλου, το μεγαλύτερο γιο του Μποστ.¹⁶⁸

Η δράση του έργου εκτυλίσσεται σε ένα δωμάτιο του σπιτιού του Θόδωρου (Γέρος) και της Αγλαΐας (Γριά), οι οποίοι, καθώς αρχίζει το έργο, ακούν τη μετάδοση των ειδήσεων μέσω ενός ραδιοφώνου. Η Γριά πλέκει κι ο Γέρος διαβάζει εφημερίδα. Τα λόγια του εκφωνητή του ραδιοφώνου μάς εισάγουν αμέσως στο κυρίως θέμα του έργου λέγοντας: «Μαίνονται αι μάχαι εις την Κολομβίαν. Μεγάλαι συγκρούσεις λαμβάνουν χώραν μεταξύ Κυβερνητικών στρατευμάτων και των εξοπλισμένων τμημάτων των Βαρώνων της Κοκαΐνης», αφού αμέσως μετά πληροφορούμαστε ότι αυτή η είδηση είναι ζωτικής σημασίας για το ζευγάρι των ηλικιωμένων καθότι ο γιος τους έχει πάει στην Κολομβία καθώς κατετάγη ως εθελοντής «εις το εκστρατευτικόν σώμα της Ελλάδος για να γλυτώσουν οι νέοι από την μαστίγα των ναρκωτικών.»¹⁶⁹ Στη συνέχεια, οι δύο κεντρικοί χαρακτήρες στη συζήτηση τους, η οποία ανακόπτεται από την άφιξη του Πρώτου Στρατιώτη, αναφέρουν ότι εντός των ερχόμενων ημερών

¹⁶⁷ Στη Βοσνία (1992-1995) και στη Σομαλία (1991-1992) μαίνονταν εμφύλιες συρράξεις μεταξύ αντάρτικων ομάδων, εξαιτίας της απουσίας ισχυρού κράτους και της αδυναμίας ή/και της κατάρρευσης του κράτους. «Οι πόλεμοι αυτοί περιγράφονται συχνά ως περιπτώσεις “αναρχίας” και εμφανίζονται κατά κόρον σε κράτη που αποκαλούνται “αποτυχημένα κράτη” (failed states).» (Βλ. Στ. Ν. Καλύβας – Ν. Μαραντζίδης, *Εμφύλια Πάθη. 23 + 2 ερωτήσεις και απαντήσεις για τον Εμφύλιο*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2016, σ. 39.) Γι’ αυτόν το λόγο ο Ο.Η.Ε. έστειλε ειρηνευτικές αποστολές στις εν λόγω χώρες με τους “πρασινοσκουφηδες”, οι οποίες σημειωτέον χαρακτηρίστηκαν ως οι «μεγαλύτερες αποτυχίες» του Οργανισμού. (Βλ. D. Ignatius, «Η αποτυχία μιας ευγενικής ιδέας», *Η Καθημερινή*, [Ημερομηνία πρόσβασης 29/05/18] από: <http://www.kathimerini.gr/467768/article/epikairothta/kosmos/h-apytyxias-eygenikhs-ideas>). Η Ελλάδα συμμετείχε στην ειρηνευτική αποστολή της Βοσνίας από τον Ιούλιο του 1991 έως τον Ιανουάριο του 2008 και στην ειρηνευτική αποστολή στη Σομαλία από το Μάρτιο του 1993 έως το Μάρτιο του 1994.

¹⁶⁸ Το δακτυλόγραφο κείμενο του *Ηρωα της Κολομβίας* αποτελείται από οκτώ (8) πυκνογραμμένες σελίδες με ιδιόχειρες διορθώσεις και προσθήκες του Μποστ. Η αρίθμησή τους είναι χειρόγραφη, ωστόσο για τις αναφορές μας στο εξεταζόμενο έργο θα παραπέμπουμε στο κείμενο που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παράβασις* με την επιμέλεια της Χαράς Μπακονικόλα.

¹⁶⁹ Βλ. Μποστ, «*Ο Ηρωα της Κολομβίας*», στο: Χαρά Μπακονικόλα, «*Ο Ηρωα της Κολομβίας*. Μια *irrigis posthuma* του Μποστ», στο: *Παράβασις*, Γ. Π. Πεφάνης (επιμ.), τόμ. 7, Ergo, Αθήνα 2006, σ. 92.

τελειώνει η θητεία του γιου και θα επιστρέψει στην Ελλάδα. Ωστόσο, ο ερχόμενος στρατιώτης τούς δηλώνει ότι είναι συμπολεμιστής του γιου τους, άρτι αφιχθείς από την Κολομβία, ο οποίος δεν είναι άγγελος και τόσο χαρμόσυνων νέων, αφού τους πληροφορεί ότι ο γιος τους τραυματίστηκε σοβαρά, μαχόμενος ηρωικά, και τους εγχειρίζει ένα γράμμα του γιου τους, όχι γραμμένο αλλά υπαγορευμένο από εκείνον, στο οποίο τους ζητάει κάποια πράγματα που είναι σε έλλειψη στο νοσοκομείο, όπου νοσηλεύεται, και μερικά χρήματα για τα έξοδά του. Οι δυο γονείς αναστατωμένοι πραγματοποιούν τις επιθυμίες του γιου τους και ο Πρώτος Στρατιώτης αποχωρεί.

Αφού έκαναν το χρέος τους, σύμφωνα με τα λεγόμενα του Γέρου,¹⁷⁰ και αφού αμπελοφιλοσοφήσουν ακόμα λίγο παίρνουν την απόφαση να πάνε για ύπνο, ωστόσο δεν προλαβαίνουν, διότι τους διακόπτει η άφιξη του Δεύτερου Στρατιώτη. Και αυτός, όπως και ο Πρώτος Στρατιώτης, τους συστήνεται ως συμπολεμιστής του γιου τους Σωτήρη, ο οποίος τους μεταφέρει τους χαιρετισμούς του και, εν αντιθέσει με τον Πρώτο Στρατιώτη, αυτός είναι άγγελος ευχάριστων ειδήσεων, αποδεικνύοντας ότι ο προηγούμενος ήταν ένας κοινός απατεώνας που τους ξεγέλασε προκειμένου να τους αποσπάσει χρήματα. Ο Δεύτερος Στρατιώτης λοιπόν τους ανακοινώνει ότι ο γιος τους όχι μόνο είναι υγιής αλλά και ετοιμάζεται να νυμφευτεί με την κόρη «ενός εκ των πλουσιότερων Βαρόνων της Κολομβίας, με εργοστάσια ηρωίνης, κοκαΐνης, μαριχουάνας και άλλων σκληρών ναρκωτικών»,¹⁷¹ ονόματι Ηρώ (εκ του Ηρωίνη). Ωστόσο, και αυτός τους ζητάει χρήματα, με την αιτιολογία ότι ο γιος τους πρέπει να αγοράσει ευπρεπή ενδύματα ώστε να μη χαλάσει ο αρραβώνας με την πλούσια νύφη και πέσει ο Σωτήρης στα σκληρά ναρκωτικά. Οι γέροι, μέσα στην ευωχία των ευχάριστων ειδήσεων, πείθονται να του δώσουν χρήματα και ο Δεύτερος Στρατιώτης ετοιμάζεται να φύγει, μα προτού το κάνει τους προειδοποιεί να μην ανοίξουν σε κανέναν την πόρτα τους, ακόμα κι αν τους πει ότι είναι ο γιος τους. Με το που φεύγει, ο Γέρος και η Γριά κλειδαμπαρώνονται και στοιβάζουν διάφορα αντικείμενα πίσω από την πόρτα. Πριν να τελειώσει το έργο χτυπάει το κουδούνι και ακούγεται η φωνή του γιου, που έχει επιστρέψει· οι γέροι δεν του ανοίγουν, παρά μόνο όταν ακούνε, μετά την προειδοποίηση του γιου ότι θα αυτοκτονήσει, έναν πυροβολισμό. Έντρομοι, ανοίγουν την πόρτα κι έρχονται αντιμέτωποι με το Δεύτερο Στρατιώτη, ο οποίος τους μιλάει αυστηρά επειδή παράκουσαν την εντολή του και η αυλαία πέφτει με το

¹⁷⁰ *Ο.π.*, σ. 96.

¹⁷¹ *Ο.π.*, σ. 98.

κείμενο: «Η ιστορία αυτή μάς διδάσκει ότι δεν πρέπει να είμεθα εύπιστοι, ούτε ν' ανοίγουμε την πόρτα, έστω κι' αν έξω ακούγονται πυροβολισμοί.»¹⁷²

Στο στόχαστρο της σάτιρας του συγγραφέα μπαίνει η ευπιστία, η αγαθοσύνη, η αφέλεια και η ηλιθιότητα του ανιστορικού ανθρωπάκου, ο οποίος γίνεται “λεία” όλων των “ξύπνιων” και επιτήδειων λαμογιών, των “σαϊνιών”, των λωποδυτών, που τον εξαπατούν με μεγάλη ευκολία. Αυτούς τους τύπους ο Μποστ τους εντοπίζει και τους στοχοποιεί σε όλες τις εκβάσεις του δημόσιου και ιδιωτικού βίου. Ένα άλλο θέμα που σατιρίζει καυστικά ο συγγραφέας είναι ο μιλιταριστικός εθελοντισμός, ο οποίος με το κάλυμμα της υποτιθέμενης παγκόσμιας αλληλεγγύης, διαπράττει μεγάλα εγκλήματα εναντίον της ανθρωπότητας. Μέσω των δύο στρατιωτών-τυχοδιωκτών στοχοποιούνται οι καπηλευτές του εθελοντισμού, οι οποίοι, ιδεολογικά, απέχουν παρασάγγας από την ιδέα της αλληλεγγύης προς το συνάνθρωπό τους, και οι οποίοι πάντοτε προς ίδιον όφελος υπνωτίζουν την κοινή γνώμη και τη συνείδηση των αφελών, παίζοντας τα πολιτικοοικονομικά παιχνίδια των Μεγάλων.

Ο Μποστ διακωμωδεί με κέφι τη νοοτροπία του μέσου Έλληνα, ο οποίος έχει ως σύμμαχο τη ματαιοδοξία του.¹⁷³ Η γριά νιώθει υπερηφάνεια όταν οι γείτονες την αποκαλούν «μητέρα του ήρωος». Εξ ίσου περήφανοι αισθάνονται και οι δύο γονείς για την τύχη του γιου τους στην Κολομβία, αδιαφορώντας για το ποια αιτία έκανε το γιο τους να διακριθεί, αφού ο μεν Πρώτος Στρατιώτης τον παρουσιάζει ως γενναίο αντίπαλο των λαθρεμπόρων ναρκωτικών και ο δε Δεύτερος Στρατιώτης ως επίδοξο γαμπρό ενός από τους πλουσιότερους βαρόνους ναρκωτικών. Βλέπουμε ότι οι γονείς δε νοιάζονται διόλου για το εάν είναι καλή ή κακή η φήμη του γιου τους. Με το ίδιο ανεκδοτολογικό κέφι από τον Μποστ παρωδούνται γνωστά ιστορικά γεγονότα όπως ο “Χορός του Ζαλόγγου”, καθώς «οι γυναίκες των λαθρεμπόρων, προκειμένου να αιχμαλωτισθούν και να ατιμασθούν, πέφτουν χορεύοντας και τραγουδώντας από τα υψηλότερα εργοστάσια κοκαΐνης»,¹⁷⁴ ή όπως η ιστορία του Κυναίγειρου,¹⁷⁵ της

¹⁷² Ο.π., σ. 102.

¹⁷³ Βλ. Χ. Μπακονικόλα, «Ο Ηρωας της Κολομβίας. Μια *irrisio posthuma* του Μποστ», στο: *Παράβασις*, Γ. Π. Πεφάνης (επιμ.), τόμ. 7, Ergo, Αθήνα 2006, σ. 90.

¹⁷⁴ Βλ. Μποστ, «Ο Ηρωας της Κολομβίας», σ. 95.

¹⁷⁵ Ο Κυναίγειρος ή Κυνέγειρος ήταν αρχαίος Αθηναίος ήρωας και Μαραθωνομάχος, αδελφός του τραγικού ποιητή Αισχύλου, ο οποίος στη Μάχη του Μαραθώνα (490 π.Χ.), μετά την πρώτη φάση της σύγκρουσης κατά την οποία οι Πέρσες τράπηκαν σε φυγή, προσπαθώντας να εμποδίσει ένα περσικό πλοίο να αποπλεύσει, το άρπαξε με το χέρι, περιμένοντας να φτάσουν οι συμπολεμιστές του και να το καταλάβουν. Όταν ένας Πέρσης του ακρωτηρίασε το χέρι, τότε ο Κυναίγειρος έπιασε το πλοίο με το

οποίας ένα κακέκτυπο αναπτύσσεται στην περιπέτεια του Συνταγματάρχη.¹⁷⁶ Τέλος, σε αυτό το μονόπρακτο ο συγγραφέας θίγει και διάφορα άλλα κοινωνικοπολιτικά και οικονομικά ζητήματα όπως το Κυπριακό, το Μακεδονικό-Σκοπιανό, η πτώση των μετοχών του Χρηματιστηρίου, η μη χρηματοδότηση της εκτροπής του Αχελώου, η κατάσταση των νοσοκομείων και το σύστημα υγείας, η μάστιγα των ναρκωτικών, αλλά και η “επέλαση” της τηλεόρασης και η δύναμη που σιγά-σιγά αποκτάει με το να καθηλώνει το τηλεοπτικό κοινό στους δέκτες της μέχρι σημείου αποχαύνωσης, καθώς έχει τη δυναμική να διακοπούν οι εχθροπραξίες, προκειμένου να παρακολουθήσουν ένα επεισόδιο της σειράς «*Τόλμη και γοητεία*».¹⁷⁷

3.2. Ανέκδοτα θεατρικά έργα

i. *Δον Κιχώτης* (1961)

Το 1964, σε μια προσπάθεια να συγκεραστούν τα αιτήματα για ένα λαϊκό και για ένα πειραματικό θέατρο, ιδρύεται από τους Μίκη Θεοδωράκη, Ιάκωβο Καμπανέλλη και Μαριέττα Ριάλδη το Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο. Ο θίασος ανεβάζει μόνο ένα έργο, στην Ποντιακή Στέγη στην εργατική συνοικία της Νίκαιας στον Πειραιά, το *Δον Κιχώτη* του Μέντη Μποσταντζόγλου, ενεργού μέλους της Αριστεράς: μια σάτιρα με αιχμές για την πολιτική κατάσταση της εποχής που θίγει τα κακώς κείμενα της ελληνικής πραγματικότητας. Αυτό το θεατρικό έργο γράφτηκε από τον Μποστ το 1961, αλλά μέσα στο κείμενο εντοπίζουμε αναφορές για τη δολοφονία από παρακρατικούς του βουλευτή της Ε.Δ.Α. Γρηγόρη Λαμπράκη, το Μάιο του 1963, οπότε και δεχόμαστε την εκδοχή ότι ο συγγραφέας επεξεργάστηκε το κείμενό του προτού την παραστασιοποίησή του.¹⁷⁸ Ο *Δον Κιχώτης* βασίστηκε στο ομότιτλο πεζό

άλλο του χέρι. Όταν ο Πέρσης του έκοψε και το δεύτερο, τότε ο Κυναίγειρος γράπωσε το πλοίο με τα δόντια του. Ξεψύχησε όταν ο Πέρσης του έκοψε το κεφάλι.

¹⁷⁶ Βλ. Μποστ, «*Ο Ήρωας της Κολομβίας*», σ. 95.

¹⁷⁷ *Ο.π.*, σ. 100.

¹⁷⁸ Βέβαια, υπάρχει πάντα η ενδεχόμενη περίπτωση –την οποία δεν πρέπει να απορρίψουμε, δίχως να τη λάβουμε υπόψη μας– οι αναφορές στη δολοφονία του Λαμπράκη, να προστέθηκαν στο έργο μετά την παράσταση στη Νίκαια από το «Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο», σε μία προσπάθεια του συγγραφέα

αφήγημα που περιλαμβάνεται στο βιβλίο του Μποστ *Πεζά κείμενα (1960-1965)* και προοριζόταν να παιχθεί αρχικά από το Μάνο Κατράκη, κάτι που δεν υλοποιήθηκε, διότι ο Κατράκης, εκείνη την εποχή, δεν είχε δική του θεατρική στέγη. Η παράσταση του Λ.Π.Θ. είχε μικρή απήχηση στον κόσμο και κατέβηκε πολύ γρήγορα, διότι έγινε κακή επιλογή χώρου, καθώς φάνηκε ότι η Κοκκινιά «δεν ήταν για τέτοια πειράματα», σύμφωνα με τα λεγόμενα του συγγραφέα.¹⁷⁹

Το θεατρικό αποτελείται από έναν πρόλογο και τρεις πράξεις, χωρισμένες σε σκηνές, και είναι γραμμένο σε πρόζα, ωστόσο ξεκινάει με ένα τραγούδι γραμμένο σε ομοιοκατάληκτο στίχο, το οποίο τραγουδιέται από το Θερβάντες, μπροστά από την κλειστή αυλαία, για να εισάγει τους θεατές/αναγνώστες στην υπόθεση του έργου:

«Επειδή μπορεί κανένας από σας να μην με ξέρει,
έγραψα τον *Δον Κιχώτη* κι έχω μόνον ένα χέρι.
Τόχασα σε ναυμαχία και δεν έχω πλέον δύο,
κάπου-κάπου με πονάει και ιδίως με το κρύο.
Κι υποχρεωμένους νάμουν με τα πόδια μου να γράψω,
τους δικούς σας συγγραφέας θα μπορούσα να τους θάψω.
Μα δεν πρόκειται Μισέλλη κι ούτε θέλω να τους θίξω,
άλλο θέλω να σας είπω και αλλού θα το τραβήξω.
Κι αν στην ναυμαχία εκείνη που και η Τουρκία ξέρει,
έχασε αυτή το στόλο κι έχασα εγώ το χέρι,

να επεξεργαστεί εκ νέου το κείμενό του. Αυτή η –προσωπική– υπόθεση στηρίζεται –δίχως ωστόσο να αποδεικνύεται– στο ότι ίσως να ήταν δύσκολο, σε μια τόσο έκρυθμη και “επικίνδυνη” πολιτικά εποχή για την Ελλάδα, να θιχτεί τόσο ναορίς ένα τόσο σοβαρό και φλέγον ζήτημα, όπως η συγκεκριμένη δολοφονική επίθεση κατά του Γρηγόρη Λαμπράκη, η οποία έλαβε χώρα στη Θεσσαλονίκη στις 22 Μαΐου 1963. Ως μόνο σίγουρο μπορούμε να δεχτούμε το γεγονός ότι, το δακτυλόγραφο κείμενο, το οποίο έχει περιέλθει στα χέρια του γράφοντος από το αρχείο των υιών Μποσταντζόγλου, είναι μεταγενέστερη αντιγραφή του πρωτοτύπου, καθώς είναι γραμμένο σε ηλεκτρονικό υπολογιστή και βάσει του μονοτονικού συστήματος. Την άποψη ότι το έργο απέκτησε την τελική του μορφή το 1963, παρ’ όλο που η συγγραφή του άρχισε το 1961, όπως ισχυρίζεται ο ίδιος ο Μποστ στις συνεντεύξεις του, ενστερνίζεται και η Καψιάνη, η οποία στην εργασία της παρουσιάζει εκτενώς το κείμενο του *Δον Κιχώτη* και το τοποθετεί στο ιστορικό του πλαίσιο (βλ. Ν. Καψιάνη, *Ο θεατρικός Μποστ*, σ. 34-50). Όσον αφορά την αρίθμηση, η οποία δεν ακολουθεί πιστά την αρίθμηση του πρωτοτύπου, καθώς στη σελίδα 63 του δακτυλόγραφου διαβάζουμε: «Από εδώ και πέρα (σελίς 38 του πρωτοτύπου) και μέχρι το τέλος της πράξης, λείπουν οι σελίδες 39, 40, 41.» Το κείμενο αποτελείται από ενενήντα εννιά (99) σελίδες· το κυρίως σώμα του έργου είναι με αρίθμηση από το 1 έως το 91, η πρώτη σελίδα, όπου αναφέρεται ο τίτλος και τα πρόσωπα του έργου, είναι δίχως αρίθμηση, στο τέλος έχουμε ένα είδος παραρτήματος, το οποίο αποτελείται από δύο (2) σελίδες με χειρόγραφο αρίθμηση, ενώ το έργο συνοδεύεται από ένα σημείωμα πέντε (5) σελίδων του Μποστ. (βλ. παρακάτω: «Παράρτημα (II) – Σημείωμα του Μποστ στο *Δον Κιχώτη* του».) Όλες οι αναφορές και όλα τα παραθέματα που θα προέρχονται από το εν λόγω κείμενο θα ακολουθούν την αρίθμηση του δακτυλόγραφου και ο αριθμός σελίδας θα δηλώνεται εντός παρενθέσεως.

¹⁷⁹ βλ. Α. Σκιαδόπουλος, «Νυχτερινός επισκέπτης – Μέντης Μποσταντζόγλου», [Ημερομηνία πρόσβασης 20/06/2018] από: <http://archive.ert.gr/497/>.

χάρης στην δολοφονία του δικού σας του Λαμπράκη,
είμαι ζωντανός μπροστά σας με το ένα μου χεράκι.
Βλέπων οι καθηγηταί μας ότι εις οργανισμός,
τετραήμερον κρατείται αν γενεί εγχειρισμός,
με διαφόρους εγχειρήσεις στους νεκρούς χωρίς πνοή,
εκατόρθωσαν εν τέλει να τους φέρουν στην ζωή.
Τους γιατρούς μας στη Μαδρίτη τους διατάξαν αυστηρά,
για συνάλλαγμα να βγάλουν τους διασήμους στη σειρά,
κι αναστήσανε το Γκρέκο το δικό σας πατριώτη,
τον Χριστόφορο Κολόμβο, το δικό μου Δον Κιχώτη,
τους οποίους και θα δείτε όπως ήταν στη ζωή των,
σε μουσείο με τουρίστες μ' άλλων προσωπικοτήτων.» (σ. 1)

Στη συνέχεια, ο ίδιος ήρωας, ο Θερβάντες, προλογίζει και το έργο, αλλά θα κάνει την εμφάνισή του και κατά τη διάρκεια του έργου, εν είδει ιντερμέτζο, για να βοηθήσει, όπως λέει, την «αλλαγή των σκηνικών» (σ. 51).

Η δράση του έργου εκτυλίσσεται στην Ισπανία και την Ελλάδα. Η πρώτη και η τρίτη πράξη λαμβάνουν χώρα στο “Μουσείο Προσωπικοτήτων” στην Ισπανία, ενώ η δεύτερη πράξη στην Ελλάδα, σε διάφορους χώρους όπως είναι το ξενοδοχείο όπου διαμένει ο Δον Κιχώτης, το σπίτι της κυρίας Κουρμπανιώτου κ.ά.. Η ιατρική επιστήμη έχει κάνει μεγάλες προόδους κατορθώνοντας να αναστήσει οποιονδήποτε νεκρό· έτσι, «η Ισπανική Κυβέρνηση, για λόγους τουριστικούς και για να εισρεύσει συνάλλαγμα στη χώρα, έκανε κάτι τολμηρό» (σ. 3), επανέφερε στη ζωή ιστορικά πρόσωπα των Τεχνών και των Γραμμάτων και τους τοποθέτησε σε ένα μουσείο «για να χαίρονται οι τουρίστες» (σ. 3). Ωστόσο, ο Δον Κιχώτης απογοητευμένος από το ανελεύθερο καθεστώς που επικρατούσε στην Ισπανία και ακούγοντας πως στην Ελλάδα υπάρχει αληθινή Δημοκρατία, παίρνει τον ακόλουθό του, το Σάντσο, και έρχεται, μέσω Βελγίου και Γερμανίας, στην Αθήνα. Εκεί τον περιβάλλουν δημοσιογράφοι, κινηματογραφικοί παραγωγοί και προικισμένες πεθερές. Αφού δεν τα βρίσκει τα πράγματα στην Ελλάδα όπως τα φανταζόταν, “παίρνει των ομματιών του” και επιστρέφει στο μουσείο του στη Μαδρίτη. Μέσω αυτής της περιπλάνησης του Δον Κιχώτη δίνεται η ευκαιρία στον Μποστ να αναμείξει στην υπόθεση του έργου διάφορα ιστορικά πρόσωπα που έζησαν σε διάφορες περιόδους στην Ισπανία, όπως είναι ο εξερευνητής Χριστόφορος Κολόμβος, ο ζωγράφος Δομήνικος Θεοτοκόπουλος

–γνωστός με το προσωνύμιο Ελ Γκρέκο–, ο συγγραφέας Μιγκέλ ντε Θερβάντες και οι μυθιστορηματικοί ήρωές του Δον Κιχώτης, Σάντσο Πάντσο και Δουλτσινέα, μαζί με άτομα της ελληνικής κοινωνίας της δεκαετίας του 1960.

Ο Μποστ, γεμάτος κέφι και όρεξη για δηκτική σάτιρα, στο *Δον Κιχώτη* του προβάλλει παντί τρόπο τα κακώς κείμενα της σύγχρονης του ελληνικής κοινωνίας, και βάλλει κατά των κοινωνικοπολιτικών και πολιτιστικών συνθηκών της εποχής του, έτσι όπως αυτές διαμορφώνονται μέσα στο πολιτικό χάος που επικρατεί εκείνη την περίοδο· κυρίως όλα όσα επακολούθησαν τη δολοφονική επίθεση κατά του βουλευτή Γρηγόρη Λαμπράκη. Αφού αναφερθεί στη “διατήρηση” στη ζωή του δολοφονηθέντα Λαμπράκη (σ. 2), ο Μποστ στηλιτεύει, με εμφανή ειρωνική πρόθεση, τα προβλήματα που καλούνταν να αντιμετωπίσουν, τη δεκαετία του 1960, όσοι Έλληνες πολίτες δεν είχαν αποκτήσει το “Πιστοποιητικό Κοινωνικών Φρονημάτων”:

ΕΣΜΕΡΑΛΔΑ: Μα τι θέλετε να κάνουμε; Δυο καθαρίστριες είμαστε όλες κι όλες.

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Καλά και δεν φωνάζετε την Κάρμεν να βάλει κι αυτή ένα χεράκι;

ΕΡΜΙΝΙΑ: Τώρα η Κάρμεν...

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Τι συνέβη;

ΕΡΜΙΝΙΑ: Την διώξανε.

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Γιατί;

ΕΡΜΙΝΙΑ: Γιατί ο άντρας της είχε πάρει μέρος στον εμφύλιο πόλεμο.

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Ποιον εμφύλιο;

ΕΡΜΙΝΙΑ: Του 36.

ΕΣΜΕΡΑΛΔΑ: Προ τριακονταετίας.

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Κι ήταν λόγος αυτός για να χάσει μια καθαρίστρια τη δουλειά της;

ΕΡΜΙΝΙΑ: Εντολή Ασφαλείας. Άμα δεν έχεις πιστοποιητικό Κοινωνικών Φρονημάτων, δεν μπορείς να σφουγγαρίζεις.

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: (έκπληκτος) Μα αυτό είναι πρωτάκουστο.» (σ. 7).

Κατά τη διάρκεια του έργου, ο Δον Κιχώτης έρχεται αντιμέτωπος με διαδηλώσεις, αστυφύλακες και τεθωρακισμένα, γνωρίζει την ανεργία και τη φτώχεια, αλλά και τη δυσβάσταχτη φορολογία. Ενώ «μπλέκεται κι αυτός στον κυκεώνα του αστυνομικού (δημοκρατικού...) κράτους.»¹⁸⁰

¹⁸⁰ Βλ. Θ. Διζέλος, «Απογοητευμένος από το ισπανικό καθεστώς ο Δον Κιχώτης έφθασε στην Ελλάδα...», *Η Αυγή*, 14 Φεβρουαρίου 1964.

Επίσης, ο Μποστ βάζει ενάντια στους μονάρχες της χώρας και συγκεκριμένα ειρωνεύεται τη βασίλισσα Φρειδερίκη και την απόφασή της να ενισχύσει άπορες κορασίδες εξασφαλίζοντάς τους βιβλιάρια προικοδοτήσεων:

«ΘΕΡΒΑΝΤΕΣ: [...] Ξέρετε πόσα βιβλιάρια παράγγειλε η Ισαβέλλα; 90.000.000! Μάλιστα! Γιατί η καημένη νόμιζε ότι η Ισπανία έχει ακόμα τις αποικίες της Νοτίου Αμερικής και εξακολουθεί να είναι μεγάλη δύναμις. Όταν ο Φερδινάνδος είδε τον λογαριασμό που τούφερε ο τυπογράφος στον οποίο παράγγειλε η Ισαβέλλα τα βιβλιάρια απόρων κορασίδων, τούρθε νταμπλάς.» (σ. 26-27).

Ο Μποστ παρωδεί τις ανόητες ερωτήσεις των δημοσιογράφων και τις πολύστηλες περιγραφές τους για τις αφίξεις των διάσημων προσώπων που καταφτάνουν εκείνη την περίοδο στην Ελλάδα, και τη μανία των αναγνωστών (και κυρίως αναγνωστριάων) των εφημερίδων για τα gossip γύρω από αυτά τα πρόσωπα.¹⁸¹

Βέβαια, ένα πολυαγαπημένο θέμα σάτιρας του Μποστ που εμφανίζεται και στο *Δον Κιχώτη* είναι η τρέχουσα κινηματογραφική παραγωγή και καλλιτεχνική πρακτική γενικότερα, με τους τυχοδιώκτες παραγωγούς, οι οποίοι άσχετοι με την κινηματογραφική Τέχνη ενδιαφέρονται μόνο για το εύκολα αποκτηθέν χρήμα. Έτσι, έχουμε την εμφάνιση του παραγωγού Μπαρμπουνόπουλου,¹⁸² ο οποίος προτείνει στο Δον Κιχώτη να πρωταγωνιστήσει σε μια ταινία όπου, μέσω μιας σατανικής πλεκτάνης, μια μητέρα προσπαθεί να παντρεύει –παρά τη θέλησή της– την κόρη της με έναν πλούσιο Ισπανό ιδαιλό. Εδώ στο στόχαστρο του συγγραφέα μπαίνει ένας από τους βασικούς στόχους της σάτιράς του που είναι η κατάσταση που επικρατεί στην ελληνική θεατρική σκηνή της εποχής του και ο τρόπος υπόκρισης των ηθοποιών. Αυτό το, γνώριμό μας από το δραματικό ειδύλλιο, μοτίβο, της δια της βίας παντρείας μιας κοπέλας με έναν πλούσιο και, πολλές φορές, μεγαλύτερό της ηλικιακά γαμπρό, ενώ είναι ερωτευμένη με κάποιον νέο, παρωδείται τόσο στο προτεινόμενο σενάριο όσο και στην ιστορία που λαμβάνει χώρα στο έργο αυτό καθαυτό του Μποστ. Επιπλέον, στο τέλος της πρώτης πράξης, όπου ο Δον Κιχώτης φεύγει για την Ελλάδα αποχαιρετώντας τη Δουλτσινέα, έχουμε μια καταφανή (και δεδηλωμένη στις

¹⁸¹ Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι εκείνη την περίοδο μονοπώλησε για πολύ καιρό τις πολιτιστικές στήλες των εφημερίδων η άφιξη στην Ελλάδα του διάσημου ηθοποιού Anthony Quinn επί τη ευκαιρία των γυρισμάτων της μεταφοράς του μυθιστορήματος του Νίκου Καζαντζάκη *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, με τον τίτλο *Αλέξης Ζορμπάς (Zorba the Greek)*, σε σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη το 1964.

¹⁸² Το όνομα Μπαρμπουνόπουλος ξαναεμφανίζεται ως κινηματογραφικός παραγωγός στο έργο του Μποστ *Το ημερολόγιο μιας χήρας*, μόνο που εκεί είναι ιδιοκτήτης της γνωστής εταιρίας “Κόραξ-Φιλμ”, ενώ στο *Δον Κιχώτη* είναι ιδιοκτήτης των “Κινηματογραφικών Επιχειρήσεων Μπαρμπουνόπουλος και Σία” (σ. 31).

σκηνοθετικές οδηγίες που δίνει ο συγγραφέας) παρωδία του μελοδράματος και του βωβού κινηματογράφου:

«ΔΟΥΛΤΣΙΝΕΑ: (Πέφτοντας στα πόδια του) Αγάπη μου, τι είναι αυτά που μούπε ο Σάντσος; Θα φύγεις;

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: (Παίρνοντάς την στην αγκαλιά του, συγκινημένος. Σάτιρα μελοδράματος) Θα φύγω Δουλτσινέα, ναι. Αλλά μονάχα εγώ κι η πανοπλία μου. Την άοπλη κι απροστάτευτη καρδιά μου, την αφήνω στα χέρια σου.

ΔΟΥΛΤΣΙΝΕΑ: (Το ύφος, υπερβολής βωβού κινηματογράφου) Όχι, αγάπη μου. Μην μ' αφήνεις μονάχη εδώ. Θα πεθάνω.

ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗΣ: Κι όμως πρέπει. ΠΡΕΠΕΙ κοριτσάκι μου να φύγω μόνος, επειδή σ' αγαπώ πολύ. [...]» (σ. 24).

ii. *Τα χρυσά φτερά* (1973)

Για το «Ελληνικό μουσικοχορευτικό θέαμα», όπως αποκαλείται στο εξώφυλλο του προγράμματος,¹⁸³ με τον τίτλο *Τα χρυσά φτερά*,¹⁸⁴ οι πληροφορίες μας αντλούνται από το λεύκωμα που επιμελήθηκε η Σταματοπούλου-Βασιλάκου μαζί με μια Ομάδα Θεατρολόγων, βασισμένο στα τεκμήρια του αρχαιικού υλικού της Ραλλού Μάνου, και από το πρόγραμμα της παράστασης. Πρόκειται για ένα έργο το κείμενο-λιμπρέτο του οποίου ανήκει στον Τσαρλς Χάλντεμαν και η διασκευή του και οι στίχοι του ανήκουν στον Μποστ. Όσον αφορά στο έργο και την υπόθεσή του θα βασιστούμε στα στοιχεία που μας παρέχονται από το πρόγραμμα της παράστασης, η οποία δόθηκε το καλοκαίρι του 1973, στο Αρχαίο Θέατρο Πειραιώς, από το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλού Μάνου, με τη σύμπραξη ηθοποιών, χορευτών και τραγουδιστών.

Στο πρόγραμμα της παράστασης διαβάζουμε τα κάτωθι:

«ΛΙΓΑ ΛΟΓΙΑ ΓΙΑ ΤΟ ΕΡΓΟ

Ο Ίκαρος ζει πάντοτε, χθες, σήμερα και αύριο. Είναι η αιώνια επιθυμία του ανθρώπου να πετάξει, να υψωθεί πάνω από τα γήινα. Ο έρωτας όμως φωλιάζει στη γη. Είναι το αντίβαρο που τον κρατάει δεμένο σ' αυτήν, ή τον βοηθάει στην

¹⁸³ Βλ. Ελληνικό Χορόδραμα «Ραλλού Μάνου», *Τα χρυσά φτερά*, Αρχαίο Θέατρο Πειραιώς, Καλοκαίρι 1973.

¹⁸⁴ Ο αρχικός τίτλος του έργου ήταν *Γιατί να γίνω Ίκαρος*, ενώ στα αγγλικά λεγόταν *The Golden Wings (To touch the sun)*. (Βλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου & Ομάδα Θεατρολόγων, *Αρχαίο Ραλλούς Μάνου: Η ζωή και το έργο της*, Έφεσος, Αθήνα [2006], σ. 359.)

προσπάθειά του να ανυψωθεί. Είναι δύο αντιθέσεις: να πετάξει κανείς ψηλά και να αγγίξει το φως ή να μην πετάξει καθόλου. Στο μύθο μας συμβαίνει το πρώτο, όπως συχνά και στη ζωή. Ο Ίκαρος υψώνεται πάνω από τα προβλήματά του, ξαναγυρίζει όμως στην αγάπη του. Ο έρωτας έχει καημούς αλλά και χαρές μεγάλες και η ζωή είναι ένας χορός με πολλές εναλλαγές. Τραγικές, νοσταλγικές, βίαιες, τρυφερές. Έτσι είναι και η “Ελλάδα” νοσταλγική και εύθυμη, συγκρατημένη και αυθόρμητη και οι χοροί και τα τραγούδια της είναι ο συγκερασμός όλων αυτών.»

Και στην επόμενη σελίδα:

«Η ΥΠΟΘΕΣΗ

Μια μικρή παραθαλάσσια πόλη, κάπου στην Ελλάδα, βλέπει ν’ ανατέλλει μια καινούργια μέρα. Δυο νέοι αγαπούν το ίδιο κορίτσι, την Ιώ. Είναι ο ψαράς Ταλός, και ο νεαρός Ίκαρος. Η Ιώ αγαπάει τον Ίκαρο, αλλά η Μάνα της, η Μίνα, θέλει να πάρει τον Ταλό, γιατί μαζί του θα ’χει σιγουριά. Έχει συμμάχους τη Γεροντοκόρη και τις άλλες Χήρες. Ο Δαίδαλος πάλι, ο πατέρας του Ίκαρου, παλιός πιλότος, θέλει ο γιος του να πετάξει και να μη σκλαβωθεί από τον έρωτα μιας γυναίκας.

Το νεαρό ζευγάρι συναντιέται κρυφά, αλλά στις φωτιές του Άι Γιαννιού οι δύο νέοι δηλώνουν δημόσια τον έρωτά τους πηδώντας πάνω από τη φωτιά με την ευχή να ενωθούν.

Ο Ταλός θυμώνει και επιτίθεται στον Ίκαρο αλλά χτυπάει κατά λάθος το Δαίδαλο που ήρθε να βοηθήσει το γιο του. Έξαλλος ο Ίκαρος χιμάει στον Ταλό, που, ζαλισμένος, πέφτει κάτω.

Το δεύτερο μέρος βρίσκει τον Ίκαρο στη φυλακή. Έχει το αίσθημα πως πρωταγωνιστεί σ’ ένα δράμα που έχει κάποτε ξαναπαιχτεί. Αποκοιμείται, κι ονειρεύεται. Βλέπει το Δαίδαλο να δίνει στην Ιώ-Αριάδνη τα φτερά, τη μεγαλύτερη εφεύρεσή του, για να ελευθερώσει τον Ίκαρο, αφού αυτή του υποσχεθεί πως δε θα τον εμποδίσει να πετάξει. Ο Ίκαρος βλέπει ακόμη τον Χάρο σαν άσπρος πιλότος, να παίρνει τον πατέρα του. Βλέπει τον Ταλό-Μίνα, να χτίζει γύρω του το λαβύρινθο με το δίχτυ του. Βλέπει νέους και νέες να μπαίνουν σ’ αυτό και τέλος, την Ιώ που του φέρνει τα φτερά της ελευθερίας και τον γλυτώνει από τη φυλακή, ενώ η Ιώ προσεύχεται στο φεγγάρι για τη σωτηρία του.

Όλα αυτά ήταν όμως μόνον ένα όνειρο.

Η παρεξήγηση λύεται και ο Ίκαρος επιστρέφει στην αγάπη του με τις ευχές πλέον όλων, και τη συμμετοχή τους στην ευτυχία του.»¹⁸⁵

¹⁸⁵ Δεν έχει διατηρηθεί η ορθογραφία των κειμένων.

iii. *Ο εφεβρέτης* (1992)

Ο εφεβρέτης είναι ένα μονόπρακτο σκετς του Μποστ, το οποίο πρωτοπαίχτηκε στο Θέατρο Πολύτεχνο, το 1993, αποτελώντας μέρος της επιθεώρησης *Ρωμαίικο ραβαΐσι*, και οι πρώτοι διδάξαντες των δύο ρόλων του έργου ήταν οι Δημήτρης Ιωακειμίδης (Μπαϊρακτάρης) και Μιχάλης Κουκουλομάτης (Θεόδωρος Παπαευαγγελόπουλος). Ο Μποστ το έγραψε αρχικά με την προοπτική να παιχτεί στην τηλεόραση, στα πλαίσια της σειράς μονόπρακτων με τίτλο «*Μικρές αγγελίες*», αλλά το απορρίψανε. Ο ίδιος μάς δίνει τους λόγους αυτής της απόρριψης: «Μου απάντησαν ότι το μονόπρακτό μου το βρήκαν θλιβερό, κι ότι δεν τους κάνει. Σ' αυτό, ίσως, έφταιγα κι εγώ, γιατί κάτω από τον τίτλο του *Εφεβρέτη* είχα βάλει τον ειρωνικό υπότιτλο: “*Μικρή τραγική ιστορία*”.»¹⁸⁶ Μολαταύτα, το έργο αυτό προβλήθηκε στην τηλεόραση μέσα από την τηλεοπτική σειρά του ANTI «*Το γελοίο του πράγματος*», τη σαιζόν 1994-95 και τους δύο ρόλους ερμήνευσαν ο Βασίλης Διαμαντόπουλος (Μπαϊρακτάρης) και ο Ηλίας Λογοθέτης (Θεόδωρος Παπαευαγγελόπουλος).

Το φωτοαντίγραφο του δακτυλογραφημένου κειμένου του *Εφεβρέτη*, το οποίο εντοπίστηκε από το γράφοντα στο αρχείο του Θεάτρου ΠΡΟΒΑ, αποτελείται από δεκαεπτά (17) σελίδες, αριθμημένες με το χέρι.¹⁸⁷ Η ιστορία του έχει ως θέμα της το γεγονός ότι ένας γέρος συνταξιούχος, ο Μπαϊρακτάρης, έχει δημοσιεύσει μια αγγελία στην εφημερίδα όπου «Ζητείται νέος δραστήριος και ευπαρουσίαστος δια εξωτερικάς εργασίας» (σ. 1). Η προσφερόμενη θέση, είναι από τις σπάνιες εκείνες περιπτώσεις, που εγγυώνται προοπτικές εξέλιξης, οικονομική ευρωστία και υπαρξιακή καταξίωση· καθόσον ο Μπαϊρακτάρης είναι “εφευρέτης”, το άτομο που ζητείται καλείται να εκτελέσει χρέη “βοηθού εφευρέτη”. Έτσι, ένας άνεργος, ορφανός νέος που μεγάλωσε με τη γιαγιά του που «ήτο Λεσβία» (σ. 3), ονόματι Θεόδωρος Παπαευαγγελόπουλος, ο οποίος προσδοκά να λύσει το οικονομικό του πρόβλημα και να προσδεθεί στο άρμα των υποχρεώσεων της εν λόγω προσφερόμενης εργασίας, παρουσιάζεται πρωί-πρωί στο σπίτι του Μπαϊρακτάρη, για να διεκδικήσει τη θέση. Ο υποψήφιος εργαζόμενος έχει κατακλυστεί από ανάμεικτα αισθήματα αμφιβολίας, ανησυχίας, αβεβαιότητας κι

¹⁸⁶ Βλ. Μποστ, «Σημείωμα για τον *Εφεβρέτη*», στο: *Τρία μονόπρακτα*, Εταιρία Θεάτρου Πρόβα, Θέατρο της Οδού Ερμού, Χειμερινή περίοδος 1995-96.

¹⁸⁷ Ο αριθμός σελίδας όλων των αναφορών και των παραθεμάτων που θα προέρχονται από το εν λόγω θα δηλώνεται εντός παρενθέσεως.

αγωνίας, για το εάν καλύπτει τα τυπικά και αναγκαία προσόντα που απαιτούνται από τον υποψήφιο εργοδότη του. Διότι, μπορεί να διαθέτει σοφία, ωστόσο δε διαθέτει εργασία.

Όλη η δράση του μονόπρακτου λαμβάνει χώρα σ' ένα άθλιο δωμάτιο στο σπίτι του “εφευρέτη”, όπου είναι φύρδην μίγδην διάφορα ετερόκλητα πράγματα. Στη συνέντευξη που πραγματοποιεί ο “εφευρέτης”, για να δει εάν πληροί ο υποψήφιος τις απαραίτητες προδιαγραφές για την εργασία και για να εξετάζει το βαθμό νοημοσύνης του, η οποία ξεκινάει με την ερώτηση «τι είναι το Κατέλο» (σ. 2), δηλαδή το τυπογραφικό λάθος του «καπέλο» (σ. 3), τίγονται θέματα όπως η οικονομική αστάθεια, η ανεργία, η αδυναμία δημιουργίας οικογένειας από τους μη εργαζόμενους ανθρώπους, η προτίμηση των Ελλήνων για τα εισαγόμενα είδη ένδυσης κι υπόδησης, οι καταχρήσεις των μεγαλοκεφαλαιούχων των τραπεζών και ο υψηλός τοκισμός στους χαμηλοεπενδυτές, η ασυδοσία των μεγαλοβιομηχάνων, η ακρίβεια, η λιτότητα, οι τσαντάκηδες, η κασετοπειρατεία και τόσα άλλα «βάσανα και πάθη των ανθρώπων, όπως σοφά είπε και ο αείμνηστος Παπαδιαμάντης» (σ. 6).

Ο Μπαϊρακτάρης, έχοντας τη φιλοδοξία να θεραπεύσει «τις ελλείψεις μιας κοινωνίας που νοσει» (σ. 11), έκανε πολλές μελέτες –«εφευρέσεις», όπως τις λένε εκείνοι που θέλουν να τον πειράξουν– όπως η “Μελέτη περί πυρκαγιών”, όπου υποδεικνύει ότι «εάν τα καύση [τα δέντρα] εγκαίρως η πολιτεία και πωλήση την ξυλεία, το όφελος δια την Εθνικήν Οικονομίαν θα είναι τεράστιον» (σ. 12), καθότι «η έγκαιρος καταστροφή του δασικού μας πλούτου είναι Εθνική μας υπόθεση» (σ. 12), αλλά και η “Μελέτη για την πάταξη της φοροδιαφυγής”, η “Μελέτη για την ανεργία”, η “Μελέτη για τον πληθωρισμό”, κ.ά.. Ωστόσο το μεγαλύτερο ζήτημα, για το οποίο έχει εξεύρει τη λύση είναι το χωροταξικό πρόβλημα των νεκροταφείων· οι νεκροί, όντας θαμμένοι οριζοντίως καταλαμβάνουν πολύ χώρο και γι' αυτό αντιπροτείνει να θάβονται καθέτως. Έτσι, γίνεται «σύμπτυξις των νεκρών και αναδόμησις του χώρου, για να δοθή τόπος εις τους νέους» (σ. 13). Τελικώς, ο Θεόδωρος παίρνει την καλοπληρωμένη δουλειά, η οποία απαιτεί ευφράδεια λόγου και κυνηγητό πολύ. Ξεκινώντας να πάει όμως να αναπτύξει στους αρμόδιους των Υπουργείων, στην Αρχιεπισκοπή, στους μαρμαρογλύπτες, την αποτελεσματικότητα και την οικονομική ωφέλεια των μελετών του “εφευρέτη”, πέφτει θύμα τσαντάκηδων που του κλέβουν την τσάντα με τη “μελέτη”.

ΥΦΟΛΟΓΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να εξετάσει το ιδιόρρυθμο και ειδικό θεατρικό ύφος του Μποστ, γεγονός που δυσκολεύει την κατάταξη των έργων του σε κάποιο ρεύμα ή κάποια αισθητική φόρμα, καθώς δεν ομοιάζει με κανένα άλλο της σύγχρονης νεοελληνικής δραματουργίας: είναι ένα και μοναδικό, αλλά και ανατρεπτικό συνάμα. Αναλύονται τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της μπόστειας θεατρικής γραφής που είναι η ιδιότυπη γλώσσα, με τον ανορθόγραφο ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο (ενίοτε και δεκατετρασύλλαβο), η παρωδία και η σάτιρα, οι οποίες διαμορφώνουν τη μοναδική υφολογική σύσταση των θεατρικών του έργων. Η παρουσίαση αυτών των υφολογικών χαρακτηριστικών περιορίζεται σε τέσσερα έργα του, τα πιο γνωστά και πιο πολυπαιγμένα, που είναι η *Φάουστα* (1964), η *Μαρία Πενταγιώτισσα* (1982), η *Μήδεια* (1993) και το *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1995), που είναι και το κύκνειο άσμα του συγγραφέα.

4.1. Η μπόστεια ή μποστταντζόγλεια γλώσσα

Ο Μποστ στο θεατρικό του corpus δημιουργεί έναν σύνθετο κώδικα, ο οποίος είναι μια μείξη έμμετρου και πεζού λόγου, με μονολόγους και διαλόγους, με τραγούδια και χορό. Αυτό το κάνει μοναδικό και μοναχικό, καθώς δε χωράει σε κατατάξεις, και ίσως σε αυτό να οφείλεται το ότι «είναι αγαπητό σε ένα πλατύ και ανόμοιο κοινό.»¹⁸⁸ Ο Πεφάνης θεωρεί ότι «κάθε έργο [του Μποστ] είναι – κατά το πνεύμα, όχι κατά το

¹⁸⁸ Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, σ. 171.

γράμμα – μια παροιμία σε δεκαπεντασύλλαβο, [...] μια “μεταφορά απ’ είδους εις είδος”»,¹⁸⁹ η οποία:

«δεν σέβεται το καταστατικό κανενός λογοτεχνικού είδους και καμίας τέχνης: χρησιμοποιεί την τεχνική της όπερας, όταν επιστρατεύει τις μουσικές παρεμβολές που υπογραμμίζουν τον λόγο, ενώ ακινητοποιούν την εικόνα: αποκτά ύφος οπερέτας με τα ευθυμογραφικά σχόλια και το χαρίεν τραγούδι που παρεισδύει από το πουθενά· χρησιμοποιεί επίσης κινήσεις από το κουκλοθέατρο και κινησιολογικά σχήματα από την παντομίμα· προδίδει ενίοτε την αφέλεια του κωμειδυλλίου όπως και το μελό του δραματικού ειδυλλίου· αρέσκεται στη σπονδυλωτή δόμηση των επιθεωρησιακών σκετς, του καφέ-θεάτρου και του λογοπαιγνίου· διαθέτει τη δηκτικότητα του λιβέλλου, την κατεργαριά της φάρσας, την επιδεικτικότητα του καμπαρέ και του λαϊκού πειράγματος, όπως και την προκλητικότητα του σκωπτικού δημοτικού τραγουδιού και της επτανησιακής παρλάτας.»¹⁹⁰

Και όντως, είναι γεγονός ότι τα περισσότερα έργα του Μποστ εμπερικλείουν έναν συγκερασμό από άσχετα μεταξύ τους είδη, στυλ, ύφη και πρόσωπα, άσχετες μεταξύ τους φόρμες, σχέσεις, λέξεις, εποχές, μα και τραγωδίες. Τεχνουργώντας με τις λέξεις, ο Μποστ μετατρέπεται αυτομάτως σε καθαρόαιμα γηγενή και μοναδικά ανένδοτο Έλληνα συγγραφέα, που είναι αδύνατον να μεταφραστεί σε οποιαδήποτε γλώσσα, κάτι που έκανε το Βαρβέρη να τον χαρακτηρίσει ως σαγηνευτικά αμετάφραστο, αμετάφραστα ανορθόγραφο και ασυντρόφιαστο στη μοναδικότητά του.¹⁹¹ Την ίδια άποψη διατυπώνει και ο Τακόπουλος, χαρακτηρίζοντας τον Μποστ «έναν συγγραφέα που κανένας Έλληνας δεν τόλμησε ή θα τολμήσει ποτέ να μεταφράσει ή να διορθώσει ελληνικά.»¹⁹² Η ιδιοτυπία αυτή των έργων του Μποστ έχει κάνει τον Παπαγεωργίου να πει, όταν σκηνοθέτησε για πρώτη φορά έργο του, το *40 χρόνια Μποστ* δηλαδή, ότι: «Ήταν Μποστικό! Ίσως είναι η μόνη λέξη που μπορεί να χαρακτηρίσει εκείνο το έργο, όπως και τη *Φάουστα* και φαντάζομαι και ό,τι άλλο έχει γράψει αυτός ο ιδιόμορφος συγγραφέας.»¹⁹³

¹⁸⁹ Βλ. Γ.Π. Πεφάνης, «Ένα χαμόγελο για τον κύριο Μποστ», σ. 82.

¹⁹⁰ *Ο.π.*

¹⁹¹ Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Δ' – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1994-2003)*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003, σ. 66.

¹⁹² Βλ. Π. Τακόπουλος, *Τα αντικριτικά: τόμος Α' (Θέατρο 1990-1998)*, Ποταμός, Αθήνα 2005, σ. 197.

¹⁹³ Βλ. Θ. Παπαγεωργίου, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», σ. 36.

Αυτή η ιδιομορφία του Μποστ ως συγγραφέα, αλλά και η ιδιάζουσα γλώσσα του, το «ίζημα» της δραματουργίας του,¹⁹⁴ έχουν οδηγήσει μια πλειάδα θεωρητικών και κριτικών να τον κατατάξουν στον κύκλο των υπερρεαλιστών συγγραφέων, εντοπίζοντας ακόμα και ομοιότητες μεταξύ των έργων του και των έργων του Eugene Ionesco. Συγκεκριμένα ο Παπανδρέου κάνει λόγο για εμφανή επίδραση της *Φαλακρής τραγουδίστριας* στη *Φαύστα* και χαρακτηριστικά επισημαίνει ότι η τελευταία «αποτελεί την πιο σωστή ως τώρα ελληνική κωμωδία ιονεσκικού κλίματος.»¹⁹⁵ Αλλά και η Βαροπούλου, σε μια κριτική της για το ίδιο έργο, εντοπίζει τη σύγχυση που δημιουργήθηκε αναφορικά με την κατάταξη του Μποστ σε οποιοδήποτε είδος δραματουργικής γραφής αναφέροντας:

«Αυτό όμως που μοιάζει να ηχεί πρωτόγνωρο είναι το νεότερο στοιχείο του Μποστικού ιδιώματος αν το παρακολουθήσουμε, το διαβάσουμε, από τη γωνιά των σουρεαλιστικών εξορμήσεων, της γλώσσας του Αλφρέ Ζαρύ και της δραματουργίας του Βιτράκ, των φραστικών ακροβατισμών και νοητικών κατασκευών στο Θέατρο του Παραλόγου.»¹⁹⁶

Ωστόσο, όπως λέει χαρακτηριστικά ο Βαρβέρης, «ο των πάντων ανατροπέας Μποστ θα διεκδικούσε τον τίτλο του γνήσιου υπερρεαλιστή αν δεν έδινε διαρκώς την εντύπωση ότι τον υπερβαίνει και τον ακυρώνει. Τον ακυρώνει επειδή ακριβώς υπονομεύει με ειδικές αυτοδύναμες λογικές τη γενική λογική.»¹⁹⁷ Στα έργα του δεν υπάρχει παρά μια ά-λογη λογική, «επειδή ακριβώς η λογική του Μποστ είναι η λογική της αιφυγίας.»¹⁹⁸

Τα τέσσερα εξεταζόμενα έργα του Μποστ είναι, κατά βάση, γραμμένα σε ιαμβικό ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο στίχο, και σε μια γλώσσα επιτηδευμένα αλλόκοτη, μέσα στην οποία παρατηρείται το σύνηθες φαινόμενο της εναλλαγής έμμετρου και πεζού λόγου· είναι ένα κράμα δημοτικής γλώσσας και καθαρεύουσας, στοχεύοντας στη διαστρέβλωση και τη γελοιοποίηση της δεύτερης, στη χρήση της οποίας ο Μποστ ήταν απόλυτα αντίθετος. Ο συνδυασμός ποιητικού και λόγιου ύφους από τη μια και αγοραίων λέξεων από την άλλη, οι ασυνταξίες και οι σολοικισμοί, τα

¹⁹⁴ Βλ. Γ.Π. Πεφάνης, «Εθνικό Θέατρο – Νέα Σκηνή: Μποστ: “Φαύστα ή η απολεσθείς κόρη”», *Νέα Εστία*, τόμ. 141, τχ. 1671 (15 Φεβρουαρίου 1997), σ. 278.

¹⁹⁵ Βλ. Ν. Παπανδρέου, «Φαύστα», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΚΑ', τχ. 124-125 (Απρίλης-Μάης 1965), σ. 385-386.

¹⁹⁶ Βλ. Ε. Βαροπούλου, «Φαύστα», *Το Βήμα*, 25/10/1987.

¹⁹⁷ Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Δ' – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1994-2003)*, σ. 66.

¹⁹⁸ Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Β' – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1984-1989)*, σ. 229.

γραμματικά και τα ορθογραφικά λάθη, ακόμα και ο ζευγαρωτός ομοιοκατάληκτος δεκαπεντασύλλαβος που παραπέμπει στο δημοτικό τραγούδι, συμβάλλουν στη δημιουργία του ιδιαίτερου υπονομευτικού ύφους του Μποστ. Η στιχουργική των θεατρικών του κειμένων ακολουθεί την ελληνική θεατρική παραγωγή από την κρητική λογοτεχνία μέχρι το 19^ο αιώνα, η οποία ήταν έμμετρη. Με το συγκερασμό του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου στίχου, βασικού τονικού στίχου της βυζαντινής περιόδου και, στη συνέχεια, της νεοελληνικής στιχουργίας, και του αλλοπρόσαλλου περιεχόμενου των έργων του επιτυγχάνεται το επιδιωκόμενο κωμικό αποτέλεσμα.

Η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Μποστ αλλά και ο τρόπος που τη χειρίζεται έχουν αποτελέσει αντικείμενο ενασχόλησης των μελετητών και των κριτικών αρκετές φορές, διότι γι' αυτόν η ίδια η γλώσσα δεν είναι απλώς και μόνο το μέσο για να εκφράσει όλα αυτά που επιθυμεί, αλλά είναι πάνω απ' όλα το αναπόσπαστο κομμάτι όλων όσων σκοπεύει να πει. Ο Μποστ δουλεύει και επεξεργάζεται συστηματικά και επισταμένως τη γλώσσα, γι' αυτό και κάθε λέξη που χρησιμοποιεί είναι προσεκτικά τοποθετημένη, και σε σωστή δόση διαστρεβλωμένη, επιφέροντας το επιθυμητό, για αυτόν, αποτέλεσμα, που είναι η εκούσια κωμική διαστροφή της. Ο Γεωργουσόπουλος σημειώνει χαρακτηριστικά ότι:

«Ο Μποστ λέει τα πλέον εξωφρενικά πράγματα με τον αγιασμένο ζευγαρωτό δεκαπεντασύλλαβο του *Ερωτόκριτου*, όπως έγινε λαϊκός στην κυρίως Ελλάδα από το δραματικό ειδύλλιο την *Γκόλφω* και την *Εσμέ την Τουρκοπούλα*. Και αυτή είναι η σατιρική σοφία του Μποστ. [...] Χρειάζεται σοβαρή μελέτη για ν' αντιληφθεί κανείς ότι η Μπόστεια γλώσσα, αυτή η θείας αφέλειας μίξη λαϊκών, λόγιων και αρχαίων ήχων και σημασιών, διαμορφώνεται με γνώμονα τις μετρικές και ομοιοκατάληκτες απαιτήσεις του δεκαπεντασύλλαβου. [...] Ο Μποστ αλλάζει γένη, καταλήξεις, πρόσωπα, στρεβλώνει μετοχές, παρατονίζει για να υποταχτεί στον κυρίαρχο ρυθμό και να υποχρεώσει το δεύτερο ημιστίχιο να ομοιοκαταλήξει με το πρώτο πάση θυσία.»¹⁹⁹

Και συμπληρώνει η Μάρη Θεοδοσοπούλου:

«Στερεότυπες φράσεις και τύποι της καθαρεύουσας ανακατεύονται στο λαϊκό λεκτικό, φτιάχνοντας το χαρακτηριστικό ιδίωμα του ημιμαθούς της εποχής. Η παραφθορά μιας λέξης ή και η ανορθόγραφη φωνητική απόδοσή της δίνει αφορμή για συνειρμικά πηδήματα και για τον γελοιογραφικό συσχετισμό ανόμοιων.

¹⁹⁹ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Οι κριτικοί για τον Μποστ», στο: Μποστ, *Ακούω ήχον κώδωνος*, Θεατρική Εταιρεία ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 2001-02, σ. 66-67.

Αγαπημένη στρατηγική του Μποστ, να χρησιμοποιεί στην κυριολεξία της μια έκφραση της καθομιλουμένης που νοείται μεταφορικά, φθάνοντας ως την κωμική διαστροφή της.»²⁰⁰

Αυτή η γλωσσική αυθαιρεσία του μεταβάλλεται λοιπόν σε όργανο σάτιρας του συνεχιζόμενου γλωσσικού νεοελληνικού τραγελαφισμού.²⁰¹

Χαρακτηριστικός τρόπος “διαστρέβλωσης” και χρησιμοποίησης της γλώσσας για την παραγωγή του κωμικού αλλά και του σατιρικού αποτελέσματος είναι η δημιουργία αμφισημιών, δηλαδή το συνεχές παρεξηγήσιμο λεκτικό παιχνίδισμα. Κάνοντας χρήση –ως επί το πλείστον– του ομοιοκατάληκτου δεκαπεντασύλλαβου ο Μποστ “κατασκευάζει” ομοιοκαταληξίες με ομόηχες λέξεις, οι οποίες, μπορεί στο γραπτό λόγο να καθιστούν κατανοητό το νόημα, κατά την εκφορά τους ωστόσο από τους ηθοποιούς στην παράσταση δύνανται να δημιουργήσουν σύγχυση και απορία στους θεατές. Έτσι, δημιουργώντας παρεξηγήσεις, με αυτόν τον ανορθόγραφο ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο, κάνει να ακούγονται τα πράγματα διαφορετικά από τον τρόπο που είναι γραμμένα, παράγοντας διπλό νόημα με τις λέξεις του και οδηγώντας τους θεατές από την αρχική σαστιμάρα στο γέλιο.

Ένα αντιπροσωπευτικό και ενδεικτικό παράδειγμα αυτού του παρεξηγήσιμου λεκτικού παιχνιδίσματος με το αμφίσημο νόημα εντοπίζεται στη *Μήδεια*, όπου η καλογραία Πόλυ εξιστορεί το διάλογο που είχε με τη μητέρα της όταν της ανακοίνωσε την πρόθεσή της να παντρευτεί τον Κρητικό Γιάννη που εργαζόταν ως κριτικός. Εδώ η αμφισημία έχει να κάνει με την καταγωγή και το επάγγελμα του υποψήφιου γαμπρού, του Γιάννη:

«Σαν νέος άνθρωπος κι' εγώ κι' αθώο θηλυκό
στην Κρήτη έμπλεξα λοιπόν με κάποιον Κρητικό
αλλά για τύχη μου κακή, αυτός ο Κρητικός
εκτός που ήταν Κρητικός ήταν και κριτικός. [...]
Πάω στη χήρα μάνα μου. Αυτό κι' αυτό συμβαίνει
μητέρα δώσμου την ευχή, είμαι ερωτευμένη.
Είμαι τρελή και παλαβή με κάποιο παλικάρι
Γιάννη τον λεν, εργατικό και θέλει να με πάρη.
Έχει στρωμένη μια δουλειά, είναι εργατικός

²⁰⁰ Βλ. Μ. Θεοδοσοπούλου, «Ο κειμενογράφος», στο: Κ. Λιοντής (επιμ.), «Μποστ», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 18/05/2003, σ. 16.

²⁰¹ Βλ. Β. Βαρίκας, *Κριτική θεάτρου – Επιλογή 1961-1971*, σ. 181.

και χαίρει εκτιμήσεως ως νέος κριτικός.
– Το ότι είναι Κρητικός, δεν μ’ ενοχλεί. Μου κάνει
κι’ ας είναι κι’ απ’ την Κέρκυρα, κι’ ας είναι απ’ τη Μάνη.
Αφού εσύ τον διάλεξες να γίνη σύζυγός σου
και θες να ζης με Κρητικό, λογαριασμός δικός σου.
Τώρα ευθέως να μου πης, τι εργασίαν κάνει
και μη μου λέγεις Κρητικός κι’ ότι τον λένε Γιάννη.»²⁰²

Προσπαθώντας η Πόλυ να απαντήσει στην απαίτηση της μητέρας της τι επαγγέλλεται ο Γιάννης, δημιουργείται ένα λεκτικό παιχνίδι που μπερδεύει τόσο τις δυο γυναίκες όσο και τους θεατές, ώσπου να λυθεί αυτός ο “γόρδιος δεσμός” του προκύψαντος μυστηρίου και να αποφανθεί εν τέλει η μητέρα:

«Θέλεις να πης πως το παιδί που είναι Κρητικός
εκτός που είναι Κρητικός είναι και κριτικός;»²⁰³

Παρακάτω, στο μονόλογο της Πόλυς έχουμε και πάλι μια αμφισημία, η οποία δημιουργεί σύγχυση ανάμεσα στο λειτούργημα του “παπά” και το επώνυμο “Παπάς”. Η Πόλυ ευρισκόμενη προς αναζήτηση του εμπόρου Δημοσθένη Παπά, ρωτάει έναν παπά εάν είδε τον Παπά. Η συνεχής επανάληψη αυτών των λέξεων με την ακουστική συγγένεια μάς φέρνει στη θύμηση το τυχερό παιχνίδι του «εδώ παπάς, εκεί παπάς, πού είναι ο παπάς;» και εντείνει την αγωνιώδη κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η ηρωίδα:

«Με το επίδομα αυτό μου λέει ο Παπάς
στην εκκλησία αύριο εξάπαντως να πας
και όταν εύρης τον παπά, να πης εις τον παπά
να κανονίσει άδειες για γάμο και λοιπά. [...]
Πράγματι φθάνω στις εννιά, έξω στην εκκλησία
και περιμένω τον Παπά, μ’ ανυπομονησία.
Άφαντος όμως ο Παπάς. Με βλέπει ο παπάς
και ερωτάω τον παπά, εφάνη ο Παπάς;»²⁰⁴

Με αυτόν τον τρόπο κατορθώνει ο Μποστ να διατηρήσει αμείωτο το ενδιαφέρον των θεατών, οι οποίοι βρίσκονται σε εξακολουθητική εγρήγορση, καθώς οφείλουν να

²⁰² Βλ. Μποστ, *Μήδεια*, σ. 25.

²⁰³ *Ο.π.*, σ. 25-26.

²⁰⁴ *Ο.π.*, σ. 27.

παρακολουθούν προσηλωμένοι τα τεκταινόμενα, καλούμενοι να “λύσουν” τους κατ’ εξακολούθηση ομόηχους γρίφους που τους βάζει ο συγγραφέας.

Ένα ακόμα κυρίαρχο χαρακτηριστικό της γραφής του Μποστ, και ίσως το πλέον αναγνωρίσιμο στοιχείο του, είναι η ανορθογραφία του, η τόσο επιμελημένη όσο και μελετημένη. Η ανορθογραφία στα έργα του Μποστ, είτε αυτά είναι θεατρικά είτε γελοιογραφικά, είναι μια συνειδητή επιλογή του συγγραφέα, καθώς μέσω αυτής της κωμικής διαστροφής και διαστρέβλωσης της γλώσσας, επιτυγχάνει τον απώτερο σκοπό της προσωπικής του σατιρικής τεχνικής που είναι η μεταφορά, διαμέσου της σκηνης και, κατ’ επέκταση, διά στόματος των ηθοποιών, των μηνυμάτων του δίχως να αφήσει αναξιοποίητο κανένα στοιχείο του κειμένου. Ο ίδιος ο Μποστ έχει δηλώσει σε συνέντευξή του: «Η ανορθογραφία είναι η άρνηση των κανόνων της ορθογραφίας. Βασικά ακολουθώ τη φωνητική γραφή, που μου επιτρέπει, εκτός των άλλων, και οικονομία πολύτιμου χώρου.»²⁰⁵ Και όπως χαρακτηριστικά λέει ο Γεωργουσόπουλος, ο Μποστ γράφει τα ανορθόγραφα κείμενά του «με μια, παιδική θα έλεγα, διάθεση για καζούρα.»²⁰⁶

Στα κείμενά του ο Μποστ, θέλοντας να σατιρίσει και να καυτηριάσει την ημιμάθεια και την αμορφωσιά που διέκρινε γύρω του, χρησιμοποιεί μια ιδιωματική γλώσσα δική του, συμπιλώντας στερεοτυπικές φράσεις και τύπους της καθαρεύουσας στη λαϊκή καθομιλουμένη, δημιουργώντας ένα αντιπροσωπευτικό γλωσσικό ιδίωμα που αντικατοπτρίζει την εποχή του. Ο Παπαγεωργίου επισημαίνει ότι ο Μποστ «κατέφυγε στην ανορθογραφία, αυτός, ένας από τους πιο ορθογράφους γραφιάδες, εκφράζοντας με τον καλύτερο τρόπο την Ανορθογραφία που έβλεπε γύρω του.»²⁰⁷ Ο Μποστ βιώνει δραματικά την εκπαιδευτική σχιζοφρένεια της εποχής του, για αυτό, με τον ιδιόμορφο χαρακτηριστικό του τρόπου γραφής του, σύμφωνα με τον Ιωαννίδη, «στηλίτευσε τα κακώς κείμενα της γλωσσικής μας ημιμάθειας, και σατίρισε την κακοδαιμονία μας από το γλωσσικό σκορποχώρι ενός αιώνα.»²⁰⁸ Βέβαια, υπάρχει και η άλλη άποψη, που διατυπώνεται από την Κοτζαμάνη, η οποία θεωρεί ότι η γλώσσα

²⁰⁵ Βλ. Μποστ, «Συνέντευξη: Μποστ: ένας αναρχικός της γλώσσας», *Διαβάζω*, τχ. 19 (Απρίλιος 1979), σ. 51.

²⁰⁶ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Είπαν για τον Μποστ», στο: Μαρίνα Κοτζαμάνη (επιμ.), *Οδηγία προς τους ξελιγομένους κατά Μποστ – Ελλάδα: η εφθυμος χείρα (του Ζητάου)*, ΤΑ ΝΕΑ, Αθήνα 2013, σ. 19.

²⁰⁷ Βλ. Θ. Παπαγεωργίου, «Ο θεατρικός», στο: Κ. Λιοντής (επιμ.), «Μποστ», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 18/05/2003, σ. 18.

²⁰⁸ Βλ. Γρ. Ιωαννίδη, «Ο Μποστ σαν λαϊκή φάρσα», *Ελευθεροτυπία*, 5 Σεπτεμβρίου 2009.

του Μποστ «μια πληθωρική και πνευματώδης σύνθεση καθαρεύουσας με στοιχεία δημοτικής, ασυνταξίες και ανορθογραφίες, δηλώνει με θρασύτητα το δικαίωμα όλων για ελευθερία στην έκφραση.»²⁰⁹

Το τρίτο κυρίαρχο, και μάλλον πιο σημαντικό, χαρακτηριστικό της γλώσσας του Μποστ, το οποίο εμφανίζεται πολύ συχνά και ξεχωρίζει σαφέστατα στα κείμενά του, είναι ο ηθελημένος πλατειασμός. Μέσω αυτής της τεχνικής, του ηθελημένου πλατειασμού, παρουσιάζονται οι μποστικοί χαρακτήρες να επαναλαμβάνουν πολλές φορές το ίδιο πράγμα, αλλά με διαφορετικά λόγια, ενώ παράλληλα προσθέτουν και σχόλια επεξηγηματικά που αποτελούν τις αποκαλούμενες “αφελείς επεξηγήσεις”. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι η καλογραία Πόλυ από τη *Μήδεια*, η οποία αδιαφορεί για το ότι έχει πει το όνομά της και το επαναλαμβάνει συνεχώς, όπως φαίνεται από το απόσπασμα:

«Με λένε Πόλυ. Μοναχή είν’ το επάγγελμά μου
και Χριστιανή Ορθόδοξος είναι το θρήσκευμά μου. [...]
Συ που δεν άφησες τα μπαρ και ντίσκο μέσ’ την πόλη
πώς τόρριξες στις προσευχές κι’ αγρύπνιες μωρέ Πόλυ; [...]
Κι’ εγώ θα έρθω από ’κεί Πόλυ να σε ζητήσω
γιατί χωρίς εσένανε δεν ημπορώ να ζήσω.
Πόλυ, πολύ σε αγαπώ και εις αυτή την πόλη
δεν είναι ωραιότερη ωσάν εσένα Πόλυ.»

Και όλα αυτά μέσα σε είκοσι τέσσερις στίχους. Ενώ παρακάτω, η ίδια ηρωίδα, επαναλαμβάνει δύο φορές ακριβώς το ίδιο πράγμα:

«Φθάνω που λέτε στις εννιά, έξω από την εκκλησία
και περιμένω τον Παπά μ’ ανυπομονησία.
Αφαντος όμως ο Παπάς. Με βλέπει ο παπάς
και ερωτάω τον παπά, εφάνη ο Παπάς;
Όχι, μου λέει ο παπάς, μα μην ανησυχείτε
περάστε στο γραφείο μου, βρέχει να μην βραχείτε.»

μία στο μονόλογό της και μία στο διάλογό της με τη Μήδεια,²¹⁰ δημιουργώντας μία απορία στους θεατές, όσον αφορά στη σπουδαιότητα αυτού του γεγονότος και για το εάν διαδραματίζει σημαίνοντα ρόλο στην εξέλιξη της ιστορίας.

²⁰⁹ Βλ. Μ. Κοτζαμάνη, «Οδηγία προς τους ξελεγισμένους κατά Μποστ», σ. 7.

²¹⁰ Βλ. Μποστ, *Μήδεια*, σ. 27 και 33.

Ο Μποστ παρουσιάζοντας, μέσω της δράσης και διαμέσου των διαλόγων και των αφηγήσεων, γεγονότα που, είτε φαινομενικά είτε ουσιαστικά, έχουν μικρή έως καμία σχέση με την υπόθεση των διαδραματιζόμενων γεγονότων, συνηθίζει να πλατειάζει, αποσπώντας την προσοχή των θεατών του από την προσδοκώμενη ή/και αναμενόμενη εξέλιξη της πλοκής του έργου, δημιουργώντας απορίες κι αβεβαιότητα. Με τις συνεχείς παρεκβάσεις και παρεμβάσεις του, προκαλεί ανοικείωση και οδηγεί τους θεατές σε σύγχυση. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργείται μια έντονη αναντιστοιχία ανάμεσα στο “φέρεσθαι” των χαρακτήρων του και στο “γίγνεσθαι” της πλοκής του έργου. Οι μποστικοί χαρακτήρες σκέφτονται, δρουν και πράττουν μη αναμενόμενα, απρόβλεπτα και παράλογα, επιδεικνύοντας έλλειψη σοβαρότητας και αδυναμία αντίληψης της πραγματικότητας, γεγονός που τους εκθέτει στα μάτια των θεατών, καθώς εντείνουν τον αυτοεξευτελισμό τους, κυριολεκτικά και μεταφορικά.

Δύο ενδεικτικά παραδείγματα του τρόπου λειτουργίας του ηθελημένου πλατειασμού και το πώς αυτός γίνεται ταυτοτικό στοιχείο των μποστικών ηρώων είναι: πρώτον, η σκηνή της *Φαύστας*, που τιτλοφορείται «Σκηνή του Καραϊσκάκη»,²¹¹ όπου, ενώ η επώνυμη ηρωίδα και ο σύζυγός της, ο Γιάννης, έχουν χάσει την κόρη τους (το Ριτσάκι), βολτάρουν άπραγοι από την εύρεση της κόρης τους στην παραλία και, συνεπαρμένοι από την ομορφιά του τοπίου και το ηλιοβασίλεμα, αδιαφορώντας πλήρως για το εξαφανισμένο τους παιδί, φλυαρούν για άσχετα θέματα, μέχρι που ο Γιάννης αποφασίζει να διηγηθεί την ιστορία του θανάτου του οπλαρχηγού του 1821, Γεώργιου Καραϊσκάκη· η ιστορία είναι τόσο συγκινητική που παρασέρνει, τόσο το δίδυμο των γονιών όσο και τους θεατές –πιθανότατα–, ώστε να λησμονήσουν τη χαμένη κόρη. Το δεύτερο παράδειγμα προέρχεται από τη *Μαρία Πενταγιώτισσα*, τη «Σκηνή 8» συγκεκριμένα,²¹² όπου ο Παρουσιαστής εξέρχεται από το σπίτι της Γριάς για να κάνει ένα διάλειμμα και να ανάψει ένα τσιγάρο, ακολουθούμενος από τη Γριά και αρχίζουν μια συζήτηση για τον προϋπολογισμό και για τις πολεμικές δαπάνες της χώρας, για τη φοροδιαφυγή, ακόμα και για το Ν.Α.Τ.Ο., διαφωνώντας για το εάν η Κυβέρνηση ακολουθεί ή όχι σωστή τακτική, αποσπώντας την προσοχή του θεατή από το κεντρικό θέμα που τους απασχολεί και αυτό δεν είναι άλλο από την ολοκλήρωση της συνέντευξης σχετικά με τη ζωή της Μαρίας Πενταγιώτισσας.

²¹¹ Βλ. Μποστ, *Η Φαύστα και διάφορα διηγήματα*, σ. 21-23.

²¹² Βλ. Μποστ, *Μαρία Πενταγιώτισσα*, Gutenberg, Αθήνα 1982, σ. 34-39.

Ο ηθελημένος πλατειασμός –το λέει από μόνος του– γίνεται σκοπίμως από τον Μποστ είτε για να διαμορφώσει τις ταυτότητες των χαρακτήρων αναδεικνύοντας την ελαφρότητά τους, και εμμέσως της τάξεως από την οποία προέρχονται, όπως φαίνεται από το πρώτο παράδειγμα, υπονομεύοντας την ίδια τους την ύπαρξη μέσω της ελαφρότητας που τους διακρίνει και των παραλογικών συνειρμών τους, είτε πάλι για να παραπλανήσει τους θεατές ώστε να ενεργοποιηθούν και να αφυπνιστούν, θίγοντας, μέσω ενός σουρεαλιστικού κατασκευάσματος πληροφοριών, ζητήματα της επικαιρότητας που τον απασχολούν και επιθυμεί να πραγματευτεί, όπως φαίνεται στο δεύτερο παράδειγμα. Αυτές οι γλωσσικές συνωμοσίες του Μποστ, «εγκλωβίζουν τα “πρόσωπα” στον αυτοσαρκασμό και τη γελοιοποίηση.»²¹³ Ωστόσο, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι «ο Μποστ είναι ύπουλος», όπως λέει ο Κώστας Μποσταντζόγλου,²¹⁴ διότι αποκοιμίζει τους θεατές/αναγνώστες του με το να τους “βομβαρδίζει” με άσχετες πληροφορίες, σε άσχετες στιγμές, για να συνειδητοποιήσουν ότι –εν τέλει– όλα συνδράμουν στο να επιτευχθεί ο στόχος του συγγραφέα, ο οποίος δεν είναι άλλος από το να συνάγουν και οι θεατές/αναγνώστες τα ίδια παράλογα και παράδοξα συμπεράσματα που συνάγει και ο ίδιος λογικοφανώς.

4.2. Η παρωδία στο θέατρο του Μποστ

Ο Abrams, χωρίζοντας το *burlesque* σε υφολογικές και θεματικές υποκατηγορίες, το *υψηλό* και το *χαμηλό*, τοποθετεί το είδος της παρωδίας στις παραλλαγές της πρώτης υποκατηγορίας και, κατά τη γνώμη του, αυτή λειτουργεί μιμούμενη «το σοβαρό τρόπο και τα ειδοποιά γνωρίσματα ενός συγκεκριμένου λογοτεχνικού έργου ή το χαρακτηριστικό ύφος ενός συγκεκριμένου συγγραφέα ή τα τυπικά υφολογικά και άλλα γνωρίσματα ενός σοβαρού λογοτεχνικού γένους, και κατόπιν αποδυναμώνει το πρωτότυπο εφαρμόζοντας τη μίμηση σε ένα ευτελές ή κωμικά αναντίστοιχο θέμα.»²¹⁵

²¹³ Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Ε' – Κείμενα θεατρικής κριτικής (2003-2010)*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010, σ. 33.

²¹⁴ Βλ. Κ. Μποσταντζόγλου, «Ο Μποστ και το πολιτικό θέατρο», σ. 289.

²¹⁵ Βλ. Μ.Η. Abrams, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, μτφ. Γ. Δεληβοριά – Σ. Χατζηιωαννίδου, Πατάκης, Αθήνα 2005, σ. 283.

Ο Cuddon, από την άλλη, ενώ δε θεωρεί την παρωδία υποκατηγορία του *burlesque*, ωστόσο συμφωνεί με τον Abrams ως προς το ρόλο της παρωδίας στη διακωμώδηση και τη γελοιοποίηση λογοτεχνικών ρευμάτων και συγγραφέων, χαρακτηρίζοντας την ως «σατιρική μίμηση» και παρομοιάζοντάς την με γελοιογραφία ή καρικατούρα.²¹⁶ Μια τρίτη άποψη είναι αυτή της Κωστίου η οποία θεωρεί πως η παρωδία έχει πλέον αποκτήσει τη βαρύτητα μιας αυτονομημένης μορφής τέχνης και αναφέρει ότι ως όρος η παρωδία «έχει χρησιμοποιηθεί και εξακολουθεί να χρησιμοποιείται εναλλακτικά με τους όρους σάτιρα, ειρωνεία, παστίς κτλ., όρους που σχετίζονται μεταξύ τους, αλλά που αποτελούν τελείως διαφορετικά και ανεξάρτητα εργαλεία της κριτικής. Η πιο συνηθισμένη κατάχρηση είναι ότι η παρωδία υπάγεται στη σάτιρα ή αντιστρόφως, εφόσον οι δύο όροι συχνά εμφανίζονται μαζί. Το να υπάγει όμως κανείς την παρωδία στη σάτιρα σημαίνει ότι υποσκάπτει τη λογοτεχνική αποκλειστικότητα στην οποία η παρωδία οφείλει την ιδιαίτερη δύναμη, λειτουργικότητα και αποτελεσματικότητά της.»²¹⁷

Από τα παραπάνω ευκόλως συνεπάγεται ότι, δεν υπάρχει ένας και μόνο κοινώς αποδεκτός και αποκλειστικός ορισμός της παρωδίας και των χαρακτηριστικών της. Μολαταύτα, ανεξαρτήτως των διαφωνιών των μελετητών, η βασική κοινή συνισταμένη όλων των απόψεων είναι ότι το δομικό χαρακτηριστικό της παρωδίας είναι η τάση της να παραλλάσει –σε σημείο διαστρέβλωσης, μερικές φορές– κάτι που προϋπάρχει, είτε αυτό είναι ένα έτερο έργο, είτε κάποιο συγγραφικό ύφος ή στυλ, είτε ακόμα και ένα ατόφιο λογοτεχνικό είδος. Σύμφωνα με την άποψη της Διαμαντάκου-Αγάθου, «το παρωδούμενο πρότυπο (μυθικό σχήμα, θεατρικό ή λογοτεχνικό κείμενο, ύφος, σχολή, εποχή κ.τ.λ.) μπορεί να χρησιμεύει άλλοτε ως στόχος, άλλοτε ως μέσο και άλλοτε ως στόχος και μέσο ταυτόχρονα» και «η παιγνιώδης ενασχόληση μαζί του μπορεί κάλλιστα να συμβαδίζει με μια προσπάθεια επανακωδικοποίησης, αν όχι αποδόμησης της δραματικής γραφής.»²¹⁸ Η ίδια η Διαμαντάκου-Αγάθου, λίγο πιο πάνω στη μελέτη της είχε ορίσει και τους προσφιλέστερους θεματικούς κύκλους των νεοελληνικών παρωδιακών κειμένων, οι οποίοι είναι η ελληνική Αρχαιότητα –κυρίως

²¹⁶ Βλ. J.A. Cuddon, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας*, μτφ. Μ. Λιάπη – Γ. Παρίσης, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005, σ. 341-342.

²¹⁷ Βλ. Κ. Κωστίου, «Η πρωτεϊκή φύση της σάτιρας», *Το Βήμα*, [Ημερομηνία πρόσβασης 08/06/2018] από: <http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=81571>.

²¹⁸ Βλ. Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Από τον Αριστοφάνη στον Μποστ: η επιβίωση της “παρωδίας”», σ. 208.

ως μυθολογία και δευτερευόντως ως ιστορία ή ως σύμμειξη ιστορίας και μύθου–, η αρχαία ελληνική δραματολογία –κατεξοχήν η τραγική, με ιδιαίτερη προτίμηση στα ευριπίδεια έργα– και ένας πολυσυλλεκτικός θεματικός κύκλος –με μεταβαλλόμενα αριθμητικά εκπροσωπούμενα είδη κατά το πέρασ του χρόνου–, που συμπεριλαμβάνει τη νεότερη, ευρωπαϊκή και ελληνική –λογοτεχνική, θεατρική, κινηματογραφική κ.ά.– τέχνη και ιστορία.²¹⁹ Αυτή ακριβώς η επανακωδικοποίηση ή η αναδημιουργία αυτών των τριών θεματικών κύκλων είναι το χαρακτηριστικό που παρουσιάζεται συχνότερα στο θεατρικό corpus του Μποστ.

Έτσι λοιπόν, ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των μποστικών έργων είναι η παρωδία, δια μέσου της οποίας σατιρίζονται και διακωμωδούνται κοινωνικοπολιτικές καταστάσεις, ιδέες, ιδεολογίες, νοοτροπίες, πρόσωπα και κάποιες καλλιτεχνικές μορφές.²²⁰ Τα τρία απ’ τα τέσσερα εξεταζόμενα θεατρικά έργα του Μποστ αποτελούν παρωδία κάποιου κλασικού έργου, του οποίου φέρει τον τίτλο, δηλαδή της *Μήδειας* (431 π.Χ.) του Ευριπίδη, του *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* (1594) του William Shakespeare και της *Φαύστας* (1893) του Δημητρίου Βερναρδάκη, ενώ το τέταρτο είναι βασισμένο στη ζωή της θρυλικής Μαρίας από τους Πενταγιούς, της γνωστής Πενταγιώτισσας. Έχουν τους ίδιους ήρωες για πρωταγωνιστές με τα έργα-πρότυπα, μολαταύτα μέχρι ενός σημείου, του σημείου διακωμώδησης αυτών. Η παρώδηση αυτών των έργων-πρωτύπων, που είναι βαθιά χαραγμένα στη συλλογική μνήμη και την παράδοση, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ακόμα και “λογοτεχνική βλασφημία”. Ωστόσο, αυτά τα τέσσερα έργα στην πραγματικότητα «δεν ήταν παρωδίες των πρωτοτύπων απόντων, αλλά των κακέκτυπων παρόντων.»²²¹ Ο Μποστ, αναδημιουργεί το βασικό τους θέμα μέσα από τη μοναδικότητα της ιδιοπροσωπίας του, και μέσω αυτών των έργων υπονομεύει μια συγκεκριμένη λογοτεχνική παράδοση: την παράδοση του μελό. Γενικά ο Μποστ παρωδεί κι υπονομεύει το μελό, τη λαϊκή επιφυλλιδιογραφία και τα λαϊκά ρομαντικά αναγνώσματα του προηγούμενου του αιώνα, τα περισσότερα εκ των οποίων ήταν γραμμένα σε μια γραφική καθαρεύουσα γλώσσα και χαρακτηρίζονταν

²¹⁹ Ο.π., σ. 207-208.

²²⁰ Μια ενδιαφέρουσα “απόπειρα” –όπως την ονομάζει ο ίδιος– να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίον ο Μποστ χρησιμοποιεί την παρωδία στα έργα του, επιλέγοντας να μελετήσει τα ίδια τέσσερα θεατρικά έργα, έχει κάνει ο Ιωάννης-Ρωμανός Γαλάνης στη Διπλωματική Εργασία του στο Π.Μ.Σ. του Τμήματος Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Πατρών (Βλ. Ιωάννης-Ρωμανός Γαλάνης, *Παρωδίες του κλασικού ρεπερτορίου του Μποστ*, Διπλωματική Εργασία, [Ημερομηνία πρόσβασης 09/09/18] από: http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/10492/3/Nemertes_Galanis%28phil%29.pdf).

²²¹ Βλ. Π. Τακόπουλος, «ΜΠΟΣΤ ή μια τέταρτη σταυροφορία για το Θέατρο του παραλογικού», σ. 50.

από το ευτυχές και απροσδόκητο τέλος τους, την ηθικολογία, την ωραιοποίηση και την εξιδανίκευση των πραγμάτων, την έκκληση στο συναίσθημα, τα πολλά διαλογικά σημεία με τον πλατειασμό τους, μέσω του οποίου «αποκαλύπτει τις ρυθμισμένες συνταγές του παλιού στιλ και ξεμπροστιάζει την απάτη του»,²²² και φυσικά τους υπερβολικά ενάρετους αλλά και πάντοτε επίπεδους ήρωές τους, τις αγνές και τίμιες ηρωίδες τους, τα ανυπεράσπιστα και αποπλανημένα κορίτσια, τις τραγικές χήρες με τα ταλαιπωρημένα τους ορφανά. Όμως όλα αυτά τα παρωδεί με σοβαρότητα. Με αυτήν την άποψη συνηγορεί και ο Μαυρομούστακος, ο οποίος σημειώνει ότι «ο Μποστ πλάθει τους ήρωές του από την πρώτη ύλη που πλάθονται οι ήρωες που κατά κόρον συναντούμε στα φτηνά μυθιστορήματα και στις μελό ταινίες.»²²³

Πιο συγκεκριμένα, στη *Φαύστα* του γίνεται αντιληπτό ήδη από τον τίτλο ότι η παρωδία στοχεύει στο ύφος και το στιλ του Βερναρδάκη και των κειμένων του και γίνεται ευθεία δήλωση μέσω ενδοκειμενικής αναφοράς στις σκηνοθετικές οδηγίες που δίνονται στην αρχή του έργου από το συγγραφέα,²²⁴ τόσο αναφορικά με το σκηνικό διάκοσμο:

«Σκηνικό: Σαλόνι αστικό του 1860, με φόρτο δαντελών, λαμπών και φωτογραφιών στους τοίχους και στα ράφια. Επίσης, γλάστρες με φυτά. [...] Μέσα σε όλα αυτά, κι' ένα τραπεζάκι από γυαλιστερή φορμάικα, για νότα παραλογισμού.»²²⁵

όσο και με το “ποζάρισμα” και τη μέθοδο υποκριτικής ερμηνείας των ηθοποιών:

«Η Φαύστα κάθεται μόνη σε μια πολυθρόνα και κεντάει ένα καρέ ντε ταμπλ. Ύφος, παράστημα και πόζες εποχής Βερναρδάκη, και μελοδραματικές στάσεις, στα κρίσιμα σημεία, Αικατερίνης Βερώνη, ή Παρασκευοπούλου, με συγκερασμό κινήσεων Λίας ντε Πούττι του Βαβού Κινηματογράφου. Γενικά, αέρας του παλαιού Ελληνικού Διδακτικού Θεάτρου.»²²⁶

Ο Μποστ χτυπάει με την παρωδία του τους μανιερισμούς που συνδέονταν με τον τρόπο παραστασιοποίησης και ερμηνευτικής έργων του ύστερου ρομαντισμού του τέλους του 19^{ου} αιώνα στην Ελλάδα. Ο Δρομάζος σημειώνει χαρακτηριστικά ότι:

²²² Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Μποστ σέλλερ», στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ, 23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987, σ. 10.

²²³ Βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, σ. 172.

²²⁴ Ακόμα και η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Μποστ για να δώσει τις σκηνοθετικές και σκηνικές οδηγίες του, δηλαδή η δημοτική, ενώ το κείμενό του είναι γραμμένο σε δημοτική και καθαρεύουσα, είναι ένας τρόπος παρώδησης των θεατρικών έργων των συγγραφέων τελών του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}, οι οποίοι είχαν ενστερνιστεί την καθομιλουμένη, παρ' όλα αυτά οι σκηνικές οδηγίες τους ήταν γραμμένες σε αυστηρά καθαρεύουσα γλώσσα.

²²⁵ Βλ. Μποστ, *Η Φαύστα και διάφορα διηγήματα*, σ. 13.

²²⁶ *Ο.π.*, σ. 14.

«Οι απίθανοι θεατρικοί μύθοι, με τους οποίους διασκεδάζουν οι παππούδες μας, το φανφαρόνικο παίξιμο, ο μελοδραματικός καμποτινισμός, αλλά και η ιστορική αφέλεια, η ηθική χρηστομάθεια και συλλήβδην η παιδεία, παρωδούνται στη «Φαύστα», τόσο με την υπόθεση, όσο και με το λόγο, κατά τρόπο οξύ, ζεστό και ζωντανό. [...] Παρωδούνται επί δυο ώρες, με ρωμαίικο κέφι, με στηλιτευτικό οίστρο, με απέραντη καλοκαρδιά.»²²⁷

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Μποστ γελοιοποιεί τα ήθη, τις πεποιθήσεις, τις νοοτροπίες και τους συρμούς μιας ολόκληρης εποχής. Σαρκάζει την υποκριτική σεμνοτυφία και τη σοβαροφάνεια, μαστιγώνει τον υπερβολικό ζήλο για την καλλιέργεια, ευτελίζει τον ψιμυθιωμένο πολιτισμό, το μιμητισμό, την ξενομανία, γελοιοποιεί τη μεγαλόστομη σεμνοτυφία, μα πάνω απ' όλα τον πιθηκισμό των ευρωπαϊκών ηθών. Έτσι, ο τρόπος συμπεριφοράς της αστικής τάξης φαντάζει γραφικός και γελοίος.

Ο Μποστ υπονομεύει το μελό μέσω της παρωδίας, επιλέγοντας έργα κλασικά, ευρέως αναγνωρίσιμα και αναγνωρισμένα, η πλοκή και οι ήρωες των οποίων προσφέρονται ιδιαιτέρως για τη στόχευση του συγγραφέα που είναι η υπονόμηση. Τα έργα-πρότυπα που διαλέγει ο Μποστ έχουν δραματικό και βίαιο τέλος: η Μήδεια φονεύει τα παιδιά της, ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα αυτοκτονούν, η Φαύστα πεθαίνει δηλητηριασμένη καθώς ο σύζυγός της την καταδικάζει εις θάνατον, μόνο η Μαρία Πενταγιώτισσα δεν πεθαίνει, σκοτώνεται όμως ο αδελφός της. Και στις τέσσερις περιπτώσεις αιτία θανάτου και λόγος των δυστυχών συμβάντων είναι ο έρωτας: η Μήδεια διαπράττει παιδοκτονία τυφλωμένη από τον έρωτα και θέλοντας να εκδικηθεί τον Ιάσωνα που την παραγκωνίζει και θέλει να την εγκαταλείψει για μια νεότερη και πλουσιότερη σύζυγο· ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα επιλέγουν το θάνατο, αφού το μίσος κι η διχόνοια που ταλανίζουν τις δυο τους οικογένειες τούς εμποδίζουν να εκφράσουν και να ολοκληρώσουν τον έρωτά τους· η Φαύστα όντας ερωτευμένη με το γιο του συζύγου της, του Μέγα Κωνσταντίνου, εξομολογείται τα συναισθήματά της στο θετό γιο της, γεγονός που την οδηγεί αρχικά στην εξορία και εν τέλει στη δολοφονία του γιου από τον πατέρα: στην περίπτωση της Μαρίας Πενταγιώτισσας, αν και δεν έχουμε το θάνατο της κεντρικής ηρώιδας, ωστόσο ο απαγορευμένος έρωτας δύο νέων (της Μαρίας και του αγαπητικού της Δημήτρη Τουρκάκη) είναι κοινός τόπος και γίνεται η αιτία να σκοτωθεί ο αδελφός της Μαρίας, οδηγώντας τον αγαπημένο της και την ίδια στη φυλακή.

²²⁷ Βλ. Στ. Δρομάζος, *Νεοελληνικό Θέατρο – Κριτικές*, σ. 206-207.

Ένα ενδεικτικό παράδειγμα υπονόμησης του μελό συναντάμε στη «Σκηνή 3» της *Μαρίας Πενταγιώτισσας*, όπου ένας «τρελός από έρωτα», απογοητευμένος νέος αποφασίζει να αυτοκτονήσει, καθώς η πρωταγωνίστρια απέκρουσε τον έρωτά του, και αποχαιρετώντας τη φύση και το τοπίο γύρω του, λέει μέσα στον παραληρηματικό του μονόλογο τα εξής:

«Έχετε γεια ψηλά βουνά και δροσερά πλατάνια
κι' εσείς ποτάμια δροσερά και δροσερά ρουμάνια.
Με πλήγωσαν οι Πενταγιοί, αλλά πριν μπω στο χόμα
θέλω στη βρύση του χωριού να πω δυο λόγια ακόμα. [...]
Βρύση γιατί δεν ομιλείς; Βρύση γιατί σωπαίνεις;
Σου ομιλώ Ελληνικά. Δεν με καταλαβαίνεις;
Τι με θωρρείς ακίνητη, πού τρέχει ο λογισμός σου;
Σκέψου αν μίαν αύξησιν βάλουν εις το νερό σου.
Κι αν έρθει η αγάπη μου με ασημένιο τάσι
να πάρει δροσερό νερό να πει να ξεδιψάσει
και της ζητήσουν ακριβά και κείνη να πληρώσει
ο άντρας της θα οργισθεί κι αυτό θα την πληγώσει.»²²⁸

Σε αυτό το μικρό απόσπασμα ο Μποστ παρωδεί τόσο ένα στερεότυπο μοτίβο της δημοτικής ποίησης που είναι η επικοινωνία του ανθρώπου με τα άψυχα αντικείμενα, ζητώντας τους επιπροσθέτως και συμβουλές, όσο και η ίδια η ποίηση και τα δημοτικά τραγούδια. Οι δύο πρώτοι στίχοι του παραδείγματος ολοφάνερα παραπέμπουν στο τραγούδι «Έχε γεια καημένη κόσμε», ή αλλιώς ο «Χορός του Ζαλόγγου». Ο στίχος: «Τι με θωρρείς ακίνητη, πού τρέχει ο λογισμός σου;», παραπέμπει στο ποίημα του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη «Ο ανδριάς του αοιδίμου Γρηγορίου του Ε΄ Πατριάρχου Κωνσταντινουπόλεως», ενώ οι τέσσερις τελευταίοι στίχοι “συνομιλούν” με την παραλογή «Του γιοφυριού της Άρτας»!

Μέσω της πλοκής των έργων του και του γλωσσικού ύφους που χρησιμοποιεί ο Μποστ δημιουργεί ειρωνικό χάσμα μεταξύ του υψηλού ύφους του διακειμένου και του δικού του προσωπικού ύφους, δηλαδή μεταξύ του τραγικού έργου-προτύπου και του δικού του κωμικού κειμένου. Αυτό επιτυγχάνεται με την –σχεδόν– εξάλειψη των δραματικών στοιχείων των έργων-προτύπων, τον παράλληλο πολλαπλασιασμό και υπερτονισμό των μελοδραματικών τους στοιχείων, και την υπερβολική ανάδειξη και

²²⁸ Βλ. Μποστ, *Μαρία Πενταγιώτισσα*, σ. 17-18.

μεγέθυνση αυτών, δημιουργώντας καινούργιους μελοδραματικούς τόπους. Έτσι, οι ήρωές του παρουσιάζονται μονοδιάστατοι (όπως και είναι), σχεδόν καρικατούρες. Με την αναδημιουργία τους σε εντελώς νέα κείμενα, με διαφορετική πλοκή, αισθητική, νοήματα και μηνύματα, και εν γένει με διαφορετικό στόχο, οι παρωδίες του Μποστ λειτουργούν ως υπέρβαση των έργων-προτύπων τους, ενώ συγχρόνως συνδιαλέγονται παραγωγικά και αποτελεσματικά μαζί τους.

4.3. Η σάτιρα του Μποστ και ο στόχος της

Το θεατρικό corpus του Μποστ θα μπορούσε να συνδεθεί κυρίως –και απόλυτα– με το είδος της σάτιρας, καθώς αυτό εντοπίζεται σε όλα τα έργα του. Οι μελετητές δε δύνανται να βρουν έναν κοινό ορισμό αναφορικά με το είδος της σάτιρας και έτσι έχουμε πληθώρα αντιγνωμιών, αντιθέσεων και διαφωνιών μεταξύ τους. Κάποιοι από αυτούς υποστηρίζουν ότι πρόκειται για λογοτεχνική προσπάθεια του δημιουργού να θίξει τα κακώς κείμενα που εντοπίζει στην κοινωνία και στον άνθρωπο και να παρέμβει διορθώνοντάς τα· το είδος αυτό έχει χαρακτηριστεί ως μεταρρύθμιση, ως απόπειρα τροποποίησης ελαττωμάτων, ως θεραπευτής των ασθενειών του πνεύματος κ.ά.²²⁹ Σημείο σύγκλισης των απόψεων των μελετητών είναι ότι η ειδοποιός διαφορά της σάτιρας έγκειται στο ότι πάντοτε κρίνει, ανατρέπει και διασκεδάζει, και πως στα βασικά συστατικά της μπορούμε να ορίσουμε την “κριτική”, την “επιθετικότητα” και το “χιούμορ”.²³⁰ Η δηκτικότητα της σάτιρας και η επιθετική στόχευση μέσω της ανάδειξης των αρνητικών στοιχείων του στόχου της είναι ένα χαρακτηριστικό που της αναγνωρίζουν όλοι οι μελετητές.

Η διαφορά της σάτιρας από το κωμικό γενικότερα, σύμφωνα με τον Abrams, είναι ότι η πρώτη αποπειράται να καυτηριάσει· δηλαδή, ενώ για ένα κωμικό έργο η πρόκληση γέλιου είναι αυτοσκοπός, η σάτιρα χρησιμοποιεί το γέλιο ως όπλο για να

²²⁹ Βλ. J.A. Cuddon, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας*, σ. 509-513.

²³⁰ Πιο αναλυτικά για αυτό το θέμα, ενδεικτικά βλ. Κ. Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής: Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Νεφέλη, Αθήνα 2005.

στραφεί ενάντια σε κάποιον εξωκειμενικό στόχο. Ως σάτιρα χαρακτηρίζει ο ίδιος την τέχνη της μείωσης κάποιου στόχου, μέσω της γελοιοποίησής του στα μάτια του κοινού και διακρίνει τη σάτιρα σε *τυπική* και *έμμεση*.²³¹ Τα θεατρικά έργα του Μποστ κατατάσσονται στην υποκατηγορία της *έμμεσης σάτιρας*, καθώς δεν υπάρχει η άμεση απεύθυνση στον αναγνώστη, παρά μονάχα στο τέλος των έργων του, όπου έχουμε το “ηθικό δίδαγμα” που απευθύνεται από έναν ή περισσότερους χαρακτήρες του έργου. Ο Μποστ είτε γελοιοποιεί τους ήρωές του και όλα όσα αυτοί εκφράζουν, μέσω εξωφρενικών καταστάσεων και παραλογισμού, είτε στοχοποιεί, καταδεικνύει και εγκυβρίζει ως αρνητικές και επιβλαβείς τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που αυτός κρίνει επικίνδυνες. Ωστόσο, αυτό το εύθραυστο και επικίνδυνο πράγμα που καλείται σάτιρα, για να βγάλει γνήσιο γέλιο, ο Μποστ το διαχειρίζεται δίχως υπερβολές, «γιατί αλλιώς παγώνει ο θεατής.»²³²

Τα θέματα των σατιρικών συγγραφέων είναι σχεδόν πάντα η απόκρυψη και η υποκρισία σε επίπεδο προσωπικό, κοινωνικό, πολιτικό· χτυπούν την υποκριτική τάση του ανθρώπου για ταύτιση με τη νόρμα, τα θέσφατα, την παράδοση, τις συμβάσεις, το βόλεμα, αλλά και τη σοβαροφάνεια, τον καθωσπρεπισμό, τον πουριτανισμό, με σκοπό την “αυτοπροστασία” των θεατών/αναγνωστών. Η σάτιρα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη και συνυφασμένη με το κοινωνικό γίνεσθαι. Σύμφωνα με την Κωστίου, «η κοινωνία λειτουργεί μέσα από σύμβολα. Η αποσύνδεση του αντικειμένου από το συμβολικό του χαρακτήρα καταλήγει στη σάτιρα. Είναι αυτονόητο ότι όσο περισσότερα σύμβολα χρησιμοποιεί μια κοινωνική ομάδα, π.χ. η εκκλησία, ο στρατός κτλ, τόσο πιο ευάλωτη είναι στη σάτιρα.»²³³

Ο Μποστ δεν αποτελεί εξαίρεση ως σατιρικός συγγραφέας. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Πεφάνης:

«Σε τι επιτίθεται ο Μποστ; Επιτίθεται στην ταπεινωτική σύμβαση που μαστίζει τη ζωή μας, στη σοβαροφάνεια, στα σύγχρονα συστήματα της αδιαφορίας και της αδικίας, στην ξενομανία και στον ριζολαγνικό στόμφο, στην εύκολη υποκρισία και στον λογιολατρισμό, στη νευρωσική σωτηρία του κόσμου και στην ιδεοληπτική έπαρση, στον άνθρακα που περνιέται για θησαυρός και στην επιχρυσωμένη αθλιότητα, στα οικογενειακά θέσφατα, στην τυπολατρική στενοκεφαλιά και στην

²³¹ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Μ.Η. Abrams, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, σ. 428-432.

²³² Βλ. Μποστ, «Συνέντευξη: Μποστ: ένας αναρχικός της γλώσσας», σ. 52.

²³³ Βλ. Κ. Κωστίου, *Η ποιητική της ανατροπής: Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, σ. 69.

παγιωμένη κοινωνική λογική. Δεν διστάζει να αποδοκιμάσει και να διασύρει ακόμα ό,τι οδηγεί την κοινωνία στην αγκύλωση, στο αδιέξοδο και στον ευτελισμό.»²³⁴

Όντως, ο Μποστ κατευθύνει τα πυρά του προς κάθε τι καθιερωμένο κι αποδεκτό από την κοινωνία και τη λογική, προς κάθε είδους σύμβαση, είτε αυτή είναι κοινωνική, είτε ιδεολογική, είτε ακόμα και θεατρική. Στα έργα του συνηθίζει να αποδομεί τα κοινωνικά σύμβολα, αποκαλύπτοντας και ξεμπροστιάζοντας την αδυναμία της κοινωνίας που κρύβεται πίσω από αυτά. Καταφέρνοντας συγχρόνως να «ισορροπήσει σ' ένα σχοινί τετωμένο και, καρκινοβατώντας ανάμεσα στην αναγκαιότητα και την ποιητική τρέλα, να δώσει ένα έργο σπαρταριστό και διαρκώς επίκαιρο.»²³⁵

Όταν για παράδειγμα στο έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, στη σκηνή που τιτλοφορείται «Κυνηγητό Λαυρέντιου μετά μουσικής ενώ τον χτυπούν με πέτρες»,²³⁶ ο Μποστ παρουσιάζει τον πάτερ Λαυρέντιο να προπηλακίζεται βιαίως από τον όγλο, στον οποίο είχε επιτεθεί με λοστό, και να τους εξωθεί με κατάρες και αναθέματα, ενώ λίγο αργότερα θα κομπάσει για αυτήν του την πράξη παρουσιάζοντάς την ως φυσιολογική αντίδραση από έναν που είναι «άνθρωπος Θεού»,²³⁷ στην ουσία βάλλει κατά της υποκρισίας του Κλήρου και της Εκκλησίας εν γένει. Στο ίδιο έργο καθώς βλέπουμε την Ιουλιέτα στον παραληρηματικό μονόλογό της, στη σκηνή που έχει τίτλο «Το δίλημμα της Ιουλιέτας»,²³⁸ ο οποίος θα ταίριαζε περισσότερο σε έναν χαρακτήρα που θα παρωδούσε τον Άμλετ του Σαίξπηρ, να λέει ξεκάθαρα ότι η αδυναμία του ελληνικού στρατεύματος να αποκρούσει τον εκάστοτε εξωτερικό εχθρό που απειλεί τα σύνορα της χώρας οφείλεται στη χρήση ναρκωτικών από τους στρατευμένους, συνειδητοποιούμε ότι τα βέλη της σάτιρας του Μποστ κατευθύνονται προς την πατριδολαγνεία των Ελλήνων και το μόνιμο καλλιεργημένο φόβο τους για την εγκυμονούσα απειλή από τους όμορους λαούς. Από την άλλη, στη «Σκηνή του Καραϊσκάκη» από τη *Φάουστα*, βλέποντας τους δύο γονείς να φλυαρούν αμέριμνοι και χαζεύοντας το τοπίο και το ηλιοβασίλεμα, ενώ, ουσιαστικά, έχουν βγει προς εύρεση της χαμένης τους κόρης, αντιλαμβανόμαστε ότι στο στόχαστρο του Μποστ έχει μπει η αδιαφορία που αντιλαμβάνεται πως κυριαρχεί γύρω του. Μέσω αυτών των τριών παραδειγμάτων, διακρίνουμε ότι η σάτιρα του Μποστ στοχεύει, μεταξύ άλλων, στο

²³⁴ Βλ. Γ.Π. Πεφάνης, «Ένα χαμόγελο για τον κύριο Μποστ», σ. 83.

²³⁵ Βλ. Μ. Στεφανίδη, «Ο καπνίζων σταθερώς καρκινοβατεί. Μήπως και ο ζωγραφίζων;», στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987), σ. 23.

²³⁶ Βλ. Μποστ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, σ. 77-78.

²³⁷ *Ο.π.*, σ. 80.

²³⁸ *Ο.π.*, σ. 60-62.

σατιρισμό και την αποδόμηση της φράσης «Πατρίς-Θρησκεία-Οικογένεια», η οποία εκστομίσθηκε για πρώτη φορά από τα χείλη του αμφιλεγόμενου στοχαστή και θεολόγου Απόστολου Μακράκη, το 1851, και αποτέλεσε το εθνικό τρίπτυχο του Καθεστώτος της 4^{ης} Αυγούστου και, εν συνεχεία, ήταν το βασικό ιδεολογικό σλόγκαν της Χούντας των Συνταγματαρχών, και έχει σφραγίσει την Ιστορία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας, αποτελώντας κυρίαρχο δόγμα της νεοελληνικής κοινωνίας.

Μέσω της υπονόμησης της κατασκευασμένης κοινωνικής τάξης, των εν συνόλω επιβεβλημένων αξιών και θεσμών, των κοινώς αποδεκτών και διαδεδομένων συνηθειών, ο Μποστ στοχεύει στην αφύπνιση των θεατών/αναγνωστών του, οι οποίοι καλούνται να διορθώσουν τα προσωπικά αρνητικά χαρακτηριστικά γνωρίσματά τους, ο καθένας μόνος του και όλοι μαζί, με αποτέλεσμα να εξαιρεθούν τα κακώς κείμενα του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου. Επί της ουσίας, τα έργα του Μποστ υπονομεύουν μια κατ' επίφαση κοινωνική τάξη, αποκαλύπτοντας τόσο τις αδυναμίες της όσο και την υποκρισία του συστήματος που την επιβάλλει. Αυτό επισημαίνει κι ο Στεφανίδης άλλωστε, ο οποίος παρατηρεί ότι «όλο το έργο του Μποστ [...] αποτελεί έναν ακριβέστατο πολιτικο-κοινωνικό σχολιασμό της μεταπολεμικής Ελλάδος: της τραγωδίας, της παρακμής, μα και της ελπίδας.»²³⁹

Μολαταύτα, τα σατιρικά βέλη του Μποστ δε στοχεύουν μόνο στην κατάδειξη των πολιτικών και κοινωνικών “ανορθογραφιών” (χρησιμοποιώντας έναν δικό του όρο), που εντοπίζει κατά τη γνώμη του, των οποίων επιζητεί τη βελτίωση ή, ακόμα καλύτερα, τη διόρθωσή τους, αλλά τα έργα του εμπεριέχουν αιχμές για κάθε είδους παραλογισμό που διέπει τη συμπεριφορά των Ελλήνων, τις νεοαποκτηθείσες τους συνήθειες και, γενικώς, τη ζωή τους. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο Μποστ στρέφεται κατά της γλώσσας του ελληνικού λαού: «με τη γλωσσική του αναρχία ο Μποστ εξευτελίζει τον νεοελληνικό μύθο, το ελληνικό ιδεολόγημα και ταυτόχρονα το όχημα αυτού του άνοστου παρασκευάσματος: την επίσημη γλώσσα όπως την καλλιέργησε η παιδεία και η πολιτική.»²⁴⁰

²³⁹ Βλ. Μ. Στεφανίδης, «Ο εικονοποιός», στο: Κ. Λιοντής (επιμ.), «Μποστ», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 18/05/2003, σ. 5.

²⁴⁰ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Οι κριτικοί για τον Μποστ», σ. 65.

Ο Μποστ, με «μια λαϊκή σατιρική φλέβα που αντλεί το χιούμορ της από τον Καραγκιόζη και τα πειράγματα της ταβέρνας»,²⁴¹ σατιρίζει θέματα που απασχολούν την επικαιρότητα της εποχής του (και όχι μόνο, καθώς αποδεικνύονται διαχρονικά). Στη *Μαρία Πενταγιώτισσα* βάζει κατά της τηλεόρασης και της δημοσιογραφίας, της αδηφάγας καταναλωτικής κοινωνίας, της ανεργίας, των φουσκωμένων λογαριασμών των Δ.Ε.Κ.Ο., της φοροδιαφυγής, της διεφθαρμένης Εκκλησίας και των λειτουργών της, της ρουσφετολογίας, της Παιδείας και πολλών άλλων. Ωστόσο, πετυχημένη είναι και η σάτιρα που κάνει στο *bel canto*, στη βλαχοκουλτούρα, στο ζεϊμπέκικο, στο αργεντίνικο ταγκό και στη βλαχοντίσκο, αλλά και στον ξεφτισμένο ρομαντισμό.²⁴² Κάτι ανάλογο παρατηρεί κανείς και στη *Μήδεια*, όπου εκεί στηλιτεύει κοινωνικούς και πολιτικούς θεσμούς, όπως αυτοί της οικογένειας, της Εκκλησίας, της Παιδείας και του πολιτεύματος· σαρκάζει τη σεξουαλική απελευθέρωση, τη φορολογική αρπαγή, το κυκλοφοριακό. Έτσι, «οι σαρκαστικές αναφορές στον βασιλιά και στη σήψη του πολιτικού σκηνικού χωνεύονται άριστα στην αλλοπρόσαλλη εξέλιξη της ιστορίας», όπως επισημαίνει ο Λογοθέτης.²⁴³ Στη *Φάυστα* επιτίθεται κατά της ελληνικής παράδοσης, γλώσσας και νοοτροπίας, του ωχαδερφισμού, της μορφωτικής ανεπάρκειας, της ματαιοδοξίας, της κενολογίας, της ανούσιας “μυθιστορηματικής” αισθηματολογίας, της υποκρισίας, και γενικά της ηθικής της αστικής και μικροαστικής τάξης, όμως η σάτιρά του αποσκοπεί και στη γελοιοποίηση της παράδοσης του αστικού δράματος. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Γεωργουσόπουλος:

«Πρώτα πρώτα ανατρέπει και αποδομεί το κοινόχρηστο και περιώνυμο “σαλόνι” του αστικού θεάτρου, της κομεντί, της φαρσοκωμωδίας. Εν μέσω αυτού του θαυματουργικού “σαλώνος” (!) ο Μποστ εκθέτει ανεπανόρθωτα όλη την παράδοση του ορθολογισμένου, καλά κατασκευασμένου αστικού δράματος. Δεν υπάρχει ούτε ένα τερτίπι, τέχνασμα, εύρημα του παμπόνηρου βουλευβάρτου που να μην το “ξεφωνίζει” ο Μποστ στη *Φάυστα*: η πλήττουσα αστή, ο σπόρτσμαν σύζυγος, η σπιρτόζα και συνάμα βλαξ υπηρέτρια· το συνοικέσιο, η πανούργα συμπεθέρα, τα εθνικά σύμβολα, ο πατριωτικός λόγος.»²⁴⁴

²⁴¹ *Ο.π.*, σ. 66.

²⁴² Βλ. Στ. Ι. Δρομάζος, *Νεοελληνικό Θέατρο – Κριτικές*, σ. 210.

²⁴³ Βλ. Ηρ. Λογοθέτης, «Οι κριτικοί για τον Μποστ», στο: Μποστ, *Ακούω ήχον κώδωνος*, Θεατρική Εταιρεία ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 2001-02, σ. 71.

²⁴⁴ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, «Τραγέλαφος εντός σαλώνος», *Είκοσι χρόνια Θέατρο ΣΤΟΑ (1971-1991)*, Θεατρική Εταιρεία ΣΤΟΑ, χ.χ., σ. 205.

Τέλος, στο *Ρωμαίο και Ιουλιέτα* καυτηριάζει τη σύγχρονη κουλτούρα και το μοντέρνο τρόπο ζωής των Ελλήνων. Παρουσιάζοντας την Ιουλιέτα ως “τραγουδιάρα” σε ένα “σκυλάδικο”, περιγελά τον τρόπο διασκέδασης των νεοελλήνων· εμπαίζει τη “μόδα” των Ελλήνων να προσφεύγουν σε τηλεοπτικές εκπομπές ευρέσεως χαμένων προσώπων και στηλιτεύει την κατάντια της ελληνικής τηλεόρασης, εμφανίζοντας τους δυο γέρους γονείς της Ιουλιέτας να αποτείνονται σε μια τέτοιου είδους εκπομπή για να βρουν τη χαμένη κόρη τους. Χαρακτηριστική είναι η άποψη της Ελληνούδη που αναφέρει ότι «“λυτρώνει” τον θεατή από τη σαβούρα της “σκυλάδικης” ζωής και της τηλεοπτικής υποκουλτούρας, που εκτρέφει σαπουνόπερες και μελοδραματικές ιστορίες λαϊκής κατανάλωσης.»²⁴⁵

²⁴⁵ Βλ. Αρ. Ελληνούδη, «Οι κριτικοί για τον Μποστ», στο: Μποστ, *Ακούω ήχον κώδωνος*, Θεατρική Εταιρία ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 2001-02, σ. 68-69.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΟΓΡΑΦΙΑ

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι η κατά χρονολογική σειρά καταγραφή των παραστάσεων στις οποίες το κείμενο γράφτηκε είτε εξ ολοκλήρου από τον ίδιο τον Μποστ, είτε σε συνεργασία με κάποιον/-ους άλλον/-ους, είτε συνέγραψε κείμενα για παραστάσεις στις οποίες συμμετείχαν περισσότεροι συγγραφείς (λ.χ. επιθεωρήσεις και σπονδυλωτά έργα). Η έρευνα για την παραστασιογραφία των θεατρικών έργων αφορά μόνο στην πρώτη παρουσίαση αυτών και οι σχετικές πληροφορίες αντλήθηκαν από τα θεατρικά προγράμματα των παραστάσεων, τα οποία ανήκουν στο αρχείο του γράφοντα, τη σχετική βιβλιογραφία των εκδοθέντων θεατρικών έργων του και τα δημοσιεύματα του Τύπου της εποχής.

1. *Όμορφη πόλη*

Θέατρο «ΠΑΡΚ»

Θερινή Περίοδος 1962

(Πρεμιέρα 12/06/1962)

Κείμενα: Μποστ (1^ο μέρος), Μίκης Θεοδωράκης (2^ο μέρος)

Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Κακογιάννης

Σκηνικά: Μποστ (1^ο μέρος), Βασίλης Φωτόπουλος (2^ο μέρος)

Χορογραφίες: Βαγγέλης Σειληνός

Διεύθυνση Ορχήστρας: Γιάννης Διδίλης

Τραγούδι: Γρηγόρης Μπιθικώτσης, Ντόρα Γιαννακοπούλου, Γιάννης Βογιατζής, Στέλιος Καζαντζίδης (έκτακτη συμμετοχή).

Διανομή: Άννα Καλουτά, Μαρία Καλουτά, Σμάρω Στεφανίδου, Κώστας Δούκας, Κώστας Ρηγόπουλος, Ανδρέας Ντούζος, Μαρία Κωνσταντάρου, Γιάννης Μαλούχος, Ελένη Προκοπίου, Μίρκα Καλαντζοπούλου, Κατερίνα Γώγου, Ντόρα Κωστίδου, Ρένος Βρεττάκος, Βασίλης Μαλούχος, Μαρία Γαλάνη, Δημήτρης Νικολέλης, Νώντας Καστανάς, Ταυγέτη, Σπύρος Καμπάνης, Νίκος Τσούκας, Γεώργιος Κωβαίος, Τάκης Σαγιώρ, Μάιρα, Παύλος Ησαΐας.

2. *Δον Κιχώτης*

ΠΟΝΤΙΑΚΗ ΣΤΕΓΗ ΝΙΚΑΙΑΣ (Κοκκινιά)

«Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο»

Χειμερινή Περίοδος 1963-64

(Πρεμιέρα 11/02/1964)

Κείμενο – Σκηνοθεσία – Σκηνικά – Κοστούμια: Μποστ

Μουσική: Σταύρος Ξαρχάκος

Διανομή: Γιώργος Ζωγράφος (Θερβάντες), Γκέλυ Βοσκοπούλου (Κυρία του Ρετιρέ), Ν. Τσεκούρας (Κολόμβος), Δημήτρης Παπαγιάννης (Δον Κιχώτης), Γιάννης Κωστής (Ελ Γκρέκο και Παραγωγός), Μαριέττα Ριάλδη (Δουλτσινέα), Μπάμπης Ανθόπουλος, (Σάντσο), Ρ. Λεβιδιώτου, Λ. Κυριακοπούλου, Λ. Λιβερίου, Μ. Σολομού, Ντίνα Κώνστα.²⁴⁶

3. *Φάυστα ή Η απολεσθείς κόρη*

Θέατρο «ΒΕΑΚΗ»

«Ελευθέρα Σκηνή»

Χειμερινή Περίοδος 1964-65

(Πρεμιέρα 28/04/1965)

²⁴⁶ Λόγω αδυναμίας εύρεσης του προγράμματος της παράστασης, οι πληροφορίες για τους συντελεστές και τη διανομή αντλήθηκαν από το: Θ. Διζέλος, «Απογοητευμένος από το ισπανικό καθεστώς ο Δον Κιχώτης έφθασε στην Ελλάδα...».

Κείμενο: Μποστ

Σκηνοθεσία: Γιώργος Εμιρζάς

Σκηνικά: Μποστ

Κοστούμια: Μποστ – G. Gherardi

Μουσική: Πάνος Τριανταφυλλίδης

Χορογραφία: Boris Kniaseff

Διανομή: Ντίνα Κώνστα, Ρούλα Μενάνδρου, Λάζος Τερζάς, Τζοτζό (Ζωζώ) Ζάρπα, Ελένη Καψάσκη, Γιώργης Χριστοφυλάκης, Γιώργος Ματαράς, Νικήτας Πάσσαρης.

4. *Εκλογές του Μποστ*

Θέατρο AMIPAA

Θίασος Σμαρούλας Γιούλη

Χειμερινή Περίοδος 1972-73

(Πρεμιέρα 24/02/1973)

Κείμενα: Μποστ

Σκηνοθεσία – Χορογραφίες: Γιώργος Εμιρζάς

Σκηνικά – Κοστούμια: Μέντης Μποσταντζόγλου

Μουσική: Λουκιανός Κηλαηδόνης

Διανομή: Σμαρούλα Γιούλη, Κώστας Καρράς, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Γιάννης Βογιατζής, Βασίλης Τσιβιλίκας, Μηνάς Χρησιτίδης, Στράτος Παχής, Σόφη Μυρμηγκίδου, Ελπίδα Μπραουδάκη, Ειρήνη Εμιρζά, Χρήστος Λεττονός, Δημήτρης Καλουντζής, Μηνάς Κωνσταντόπουλος, Ντίνος Μακρής, Βίκυ Μαρμαρά, Ιρένα Αποστολίδου, Ντέπυ Φοντριέ, Ζέτα Μαρμαρά.

5. *...και συ χτενίζεσαι*

ΑΛΣΟΣ ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ

Θίασος «Ελεύθερο Θέατρο»

Θερινή Περίοδος 1973

(Πρεμιέρα 14/06/1973)

Κείμενα: Μποστ, Κώστας Μουρσελάς, Γιώργος Σκούρτης, Ομάδα Ελεύθερου Θεάτρου.

Σκηνοθεσία: Ομάδα «Ελεύθερο Θέατρο»

Σκηνικά – Κοστούμια: Χρόνης Μπότσογλου

Μουσική: Λουκιανός Κηλαηδόνης

Χορογραφίες: Λεωνίδα ντε Πιαν

Διανομή: Κώστας Αρζόγλου, Ντίνος Λύρας, Υβόννη Μαλτέζου, Νένα Μεντή, Άννα Παναγιωτοπούλου, Γιώργος Σαμπάνης, Νίκος Σκυλοδήμος, Σμαράγδα Σμυρναίου, Κώστας Στυλιάρης, Σταμάτης Φασουλής, Δημήτρης (Μίμης) Χρυσομάλλης.

6. Τα χρυσά φτερά

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

Ελληνικό Χορόδραμα ΡΑΛΛΟΥ ΜΑΝΟΥ

Καλοκαίρι 1973

(Διάρκεια παραστάσεων: 20 Ιουλίου – 10 Σεπτεμβρίου)

Κείμενο: Τσαρλς Χάλντεμαν

Διασκευή – Στίχοι: Μποστ

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Παπανικολάου

Μουσική: Βασίλης Δημητρίου

Χορογραφία: Ραλλού Μάνου – Ανδρέας Πέρης

Σκηνικά – Κοστούμια: Ανδρέας Πέρης

Κορ ντε μπαλλέ: Αναστάσιος Βιτώρος

Τραγούδι: Χάρις Αλεξίου – Κώστας Σμοκοβίτης

Διανομή: Κώστας Μεσσάρης, Σωτήρης Νομικός, Χάρις Ανταχοπούλου, Κρασιμίρα Κολνταμόβα, Ρούλα Παπαδημητρίου, Τζίνα Σταράκη, Ανδρέας Πέρης, Βούλα Πυρπασσοπούλου, Ελένη Ρεπάνα, Ρούλα Σακελλαρίδου, Αλέκα Μπερτόλη, Τάσος Βιττόρος, Αλέκα Καραγιάννη, Ήβη Χαϊδεμενάκη, Βάσω Νιακάκη, Γιάννης Σεϊτανίδης, Παρασκευάς Τερεζάκης, Δημήτριος Δημητρούλιας, Γεώργιος Κώνστας,

Φρόσω Καρποντίνη, Σούλα Βλασοπούλου, Ζαχαρούλα Μιχαλακοπούλου, Ελένη Γκασούκα.

7. 2^{ος} Εκλογές του Μποστ

Θέατρο ΑΜΙΡΑΛ

Θίασος Σμαρούλας Γιούλη – Γιώργου Κωνσταντίνου

Χειμερινή Περίοδος 1973-74

(Πρεμιέρα 13/10/1973)

Κείμενα: Μποστ

Σκηνοθεσία: Γιώργος Εμιρζάς

Μουσική: Λουκιανός Κηλαηδόνης

Σκηνικά: Μέντης Μποσταντζόγλου

Κοστούμια: Νίκος Πετρόπουλος

Τραγούδι: Θέμης Ανδρεάδης

Διανομή: Σμαρούλα Γιούλη, Γιώργος Κωνσταντίνου, Άρης Μαλιαγρός, Γιώργος Παπαζήσης, Πέτρος Λοχαίτης, Στράτος Παχής, Κώστας Μεντής, Γιώργος Παληός, Γιάννης Κώστογλου, Άκισ Αναγνώστου, Κωνσταντίνος Καγξίδης, Αντώνης Ζώρζος, Γιώργος Μαραμένος, Γιάννης Παπαλάμπρου, Μάνθος Ράπτης.

8. Εθνική... κωμωδία

Θέατρο ΑΜΙΡΑΛ

Θίασος Σμαρούλας Γιούλη – Θύμιου Καρακατσάνη

Χειμερινή Περίοδος 1974-75

(Πρεμιέρα 24/12/1974)

Κείμενα: Μποστ, Κώστας Μουρσελάς, Γιώργος Σκούρτης

Σκηνοθεσία: Λάμπρος Κωστόπουλος

Σκηνικά – Κοστούμια: Φαίδων Πατρικαλάκис

Μουσική: Βασίλης Δημητρίου

Διανομή: Σμαρούλα Γιούλη, Θύμιος Καρακατσάνης, Βασίλης Τσάγκλος, Στράτος Παχής, Έρση Μαλικιένζου, Κίμων Μουζενίδης, Κώστας Δίπλαρος, Νίκος Τσούκας, Λουΐζα Μπατίστα, Ελένη Δακορώνια, Καίτη Ιμπροχώρη, Βίκυ Βανίτα, Γιάννης Παπαδογιάννης.

9. Της Λαρίσης το ποτάμι

Θεσσαλικό Θέατρο

Χειμερινή Περίοδος 1976-77

(Πρεμιέρα 14/11/1976)

Κείμενα: Μήτσος Ευθυμιάδης, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Γιάννης Λογοθέτης (ΛοΓο), Ισμήνη Μιχαηλίδου, Μποστ, Μαριέττα Ριάλδη, Αντώνης Σιμιτζής, Μίμης Τραιφόρος, Κώστας Τσιάνος

Σκηνοθεσία – Χορογραφίες: Κώστας Τσιάνος

Σκηνικά – Κοστούμια: Έρση Δρίνη

Μουσική – Τραγούδια: Λουκιανός Κηλαηδόνης

Διανομή: Άννα Βαγενά, Γιώργος Ζωγράφος, Κώστας Τσιάνος, Κώστας Παληός, Ελισάβετ Σφακιανάκη, Ισμήνη Μιχαηλίδου, Δημήτρης Γιαννόπουλος, Γιώργος Ακριτίδης, Μαίη Σεβαστοπούλου, Ζωή Παναγιωτοπούλου, Σεραφείμ Ντίνος, Πάνος Ξενάκης.

10. Εφημερέβομεν

Θέατρο ΣΜΑΡΟΥΛΑ

Θίασος Σμαρούλας Γιούλη – Γιώργου Μιχαλακόπουλου – Θύμιου Καρακατσάνη

Θερινή Περίοδος 1977

(Πρεμιέρα 25/06/1977)

Κείμενα: Μποστ, Κώστας Μουρσελάς

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Μπούχλης

Σκηνικά – Κοστούμια: Ν. Πολίτης

Μουσική: Βασίλης Δημητρίου

Χορογραφίες: Ρένα Καμπαλάδου

Τραγούδι: Άλκηστη Πρωτοψάλτη

Διανομή: Σμαρούλα Γιούλη, Γιώργος Μιχαλακόπουλος, Θύμιος Καρακατσάνης, Μαίρη Χρονοπούλου, Γιώργος Μοσχίδης, Νίκος Κάπιος, Ειρήνη Δογάνη, Κάρμεν Ρουγγέρι, Νίκος Γκλαβάς, Κώστας Δάρρας, Θέμης Μάνεσης, Δημήτρης Βασματζής, Λένα Παπά, Γιάννης Μπέζος, Νίκος Κουρλιάφτης, Χριστίνα Ματινοπούλου, Φάνης Κούρκουλος, Δημήτρης Αρβανίτης.

11. Ιστορική Ιστορία

STUDIO ΛΗΔΡΑ

Χειμερινή Περίοδος 1978

Κείμενα: Μποστ

Μουσική: Πάνος Τζαβέλας

Τραγούδι: Νατάσα Παπαδοπούλου, Γ. Μπαγιώκης, Ματίνα Μόσχοβη, Νίκος Λόλης

Μουσική Επιμέλεια: Λευτέρης Ζαμπέλης

Διανομή: Γιάννης Φέρμης (ως Μαμά Ελλάς).

12. Πιάσαμε το... Τρίτο!...

Θέατρο ΠΑΡΚ

Θεατρικές Επιχειρήσεις Βαγγέλη Λιβαδά

Θερινή Περίοδος 1980

(Πρεμιέρα 27/06/1980)

Κείμενα: Μποστ, Γιάννης Ξανθούλης, Κώστας Π. Παναγιωτόπουλος

Σκηνοθεσία: Σμαρούλα Γιούλη

Σκηνογραφίες: Γιάννης Καρύδης

Κοστούμια: Sotris

Μουσική: Μίμης Πλέσσας

Χορογραφίες: Τάσος Αξιώτης

Τραγούδι: Βίκυ Μοσχολιού

Διανομή: Σμαρούλα Γιούλη, Κώστας Καρράς, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Ελένη Ανουσάκη, Στάθης Ψάλτης, Γιάννης Μποσταντζόγλου, Στέλλα Κωνσταντινίδου, Γιάννα Κρέζου, Νίκος Σιδέρης, Ελένη Γερασιμίδου, Δημήτρης Πιατάς, Κώστας Αθανασόπουλος, Τάσος Ζούπης, Χριστίνα Βαρζοπούλου, Καίτη Τριανταφύλλου, Εύα Μπενέτα, Αντώνης Κωνσταντόπουλος, Θωμάς Γκουντής, Σπύρος Κατσίμης, Αργύρης Κουλόπουλος.

13. Χαιρέτα μου τον πλάτανο

Θεσσαλικό Θέατρο

Χειμερινή Περίοδος 1980-81

(Πρεμιέρα 30/12/1980)

Κείμενα: Γιάννης Κακουλίδης, Παύλος Κοντογιαννίδης, Λάκης Λαζόπουλος, Μποστ, Ομάδα Ελεύθερου Θεάτρου

Σκηνοθεσία: Σταμάτης Φασουλής

Σκηνικά – Κοστούμια: Γιάννης Κύρου

Μουσική: Λουκιανός Κηλαηδόνης

Χορογραφία: Γιάννης Φλερύ

Διανομή: Άννα Βαγενά, Π. Ζέρβας, Α. Γαβριήλ, Σ. Ντίνας, Παύλος Κοντογιαννίδης, Μ. Ανθίδου, Δημ. Κολοβός, Κ. Τζουβάρας, Δήμητρα Χατούπη, Λάκης Λαζόπουλος.

14. Μαρία Πενταγιώτισσα (Κάπου εις τη Θεσσαλίαν)

Θέατρο ΡΟΥΑΓΙΑΛ

Ελεύθεροι Καλλιτέχνες

Θερινή Περίοδος 1982

(Πρεμιέρα 23/07/1982)

Κείμενο: Μποστ

Σκηνοθεσία: Μιχάλης Παπανικολάου

Σκηνικά – Κοστούμια: Τάσος Ζωγράφος

Μουσική: Δημήτρης Λέκκας

Χορογράφιση: Γιάννης Φλερύ

Διανομή: Μιράντα Κουνελάκη, Ορφέας Ζάχος, Πηνελόπη Πιτσούλη, Κυριάκος Παπαδημητρίου, Μύρτα Πολύζου, Συμεών Τσάκας, Φοίβος Ταξιάρχης, Σαράντος Φράγκος, Δημήτρης Παλαιοχωρίτης, Κώστας Δαρλάσης, Μιχάλης Τσαλδάρης.

15. Κάνε το ΠΑΣΟΚ σου παξιμάδι

Θέατρο ΠΑΡΚ

Θεατρικές Επιχειρήσεις Βαγγέλη Λιβαδά

Θερινή Περίοδος 1985

(Πρεμιέρα 29/06/1985)

Κείμενα: Μποστ

Σκηνοθεσία: Γιώργος Εμιρζάς

Σκηνικά – Κοστούμια: Θεοδόσης Δαυλός

Μουσική: Γιάννης Ζουγανέλης

Χορογραφίες – Κίνηση: Καίη Χόλντεν

Διανομή: Δάνης Κατρανίδης, Πέγκυ Σταθακοπούλου, Μιχάλης Μητρούσης, Γιάννης Ζουγανέλης, Πάνος Χατζηκουτσέλης, Ντίνα Κώνστα, Νένα Μεντή, Νίκος Κάπιος, Μελίνα Μποτέλλη, Μαρί Καραβία, Αλίκη Παπαχελά, Τάκης Ανούσης, Γιώργος Χαλεπλής, Τάκης Στάγκος, Γιολάντα Σινιώρη.

16. Στο βάθος μύθος

Θέατρο ΑΒΕΡΩΦ

Ομάδα «ΘΕΑΜΑ» – Εταιρικός Θίασος Σ.Ε.Η.

Θερινή Περίοδος 1986

(Πρεμιέρα 07/07/1986)

Κείμενα: Μποστ, Γιάννης Μποσταντζόγλου, Μάριος Ποντίκας
Κόμικς: Αρκάς, Altan, Bozc, Bretecher, Chumez, Coco, Feiffer, Quino, Teulé, Wolinski
Σκηνοθεσία: Γιάννης Κακλέας
Διαμόρφωση Χώρου – Σκηνικά: Μανόλης Παντελιδάκης
Κοστούμια: Φράνκα Παπανδρέου
Μουσική: Αντώνης Βεκρής
Χορογραφίες – Κίνηση: Χάρις Ανταχοπούλου
Διανομή: Δημήτρης Φραγκιόγλου, Νάσια Τσακίρη, Στέλιος Πέτσος, Γιώργος Νινιός, Γιάννης Κακλέας, Άννα Δελαπόρτα, Χάρις Ανταχοπούλου.

17. 40 χρόνια Μποστ

Θέατρο ΣΜΑΡΟΥΛΑ

Θεατρικές Επιχειρήσεις Βαγγέλη Λιβαδά

Θερινή Περίοδος 1987

(Πρεμιέρα 04/07/1987)

Κείμενο: Μποστ
Σκηνοθεσία: Θανάσης Παπαγεωργίου
Σκηνικά – Κοστούμια: Μποστ
Μουσική: Βασίλης Δημητρίου
Χορογραφία: Βαγγέλης Σειληνός
Διανομή: Σοφία Φιλιππίδου, Λήδα Πρωτογάλη, Δημήτρης Γιαννόπουλος, Γιάννης Ευδαίμων, Στάθης Σαμαρτζής, Κώστας Φιλίππογλου, Βασ. Βασιλόπουλος, Νεφέλη Ορφανού, Γιώργος Σαμπάνης, Θοδωρής Ρωμανίδης, Απ. Σοφιανός, Νανά Τσόγκα, Γ. Νικολόπουλος, Τίνα Σακέρογλου, Χρύσα Σαμαρά.

18. Ρωμαίικο ραβαΐσι

Θέατρο ΠΟΛΥΤΕΧΝΟ

Ομάδα «Πολύτεχνο»

Χειμερινή Περίοδος 1992-93

(Πρεμιέρα 09/01/1993)

Κείμενα: Βαγγέλης Γκούφας, Αντώνης Δωριάδης, Ιώ Μαρμαρινού, Μποστ, Γιάννης Οικονομίδης, Σπύρος Παπαδογιώργος, Μιχάλης Παπανικολάου

Σκηνοθεσία: Δημήτρης Ιωακειμίδης

Σκηνικά – Κοστούμια: Άγγελος Δελής

Μουσική – Τραγούδια: Ανακρέων Παπαγεωργίου

Χορογραφίες: Ρένα Καμπαλάδου

Διανομή: Δημήτρης Ιωακειμίδης, Αιμιλία Παγώνα, Ελένη Τσαγκαράκη, Αλέκος Μανδύλας, Κοσμάς Κονδύλης, Τάσος Πολυχρονόπουλος, Μιχάλης Κουκουλομάτης, Πάκη Βλουτή, Γκάρυ Βοσκοπούλου.

19. Μήδεια

Θέατρο ΣΤΟΑ

«Θεατρική Εταιρεία ΣΤΟΑ»

Χειμερινή Περίοδος 1993-94

(Πρεμιέρα 18/11/1993)

Κείμενο: Μποστ

Σκηνοθεσία: Θανάσης Παπαγεωργίου

Σκηνικά – Κοστούμια: Μποστ

Μουσική: Βασίλης Δημητρίου

Χορογραφίες: Μαρία Αλβανού

Μουσική Διδασκαλία: Ολυμπία Κυριακάκη – Λουκίσσα

Διανομή: Λήδα Πρωτοψάλτη, Θανάσης Παπαγεωργίου, Παύλος Ορκόπουλος, Νίκη Χαντζίδου, Αιμιλία Φουντούκη, Γιάννης Αναστασάκης, Δημοσθένης Παπαδόπουλος, Μαρία Αλβανού, Ελένη Κουλουριώτη, Ελπίδα Βιάννη, Πάνος Βασιλειάδης, Ηλέκτρα Γεννατά, Κατερίνα Γουέμπστερ, Μίνα Λαμπροπούλου, Αγγελική Σταθοπούλου, Λένα Φραγκούλη, Βέρα Χατζηϊακώβου.

20. Ρωμαίος και Ιουλιέτα

Θέατρο ΣΤΟΑ

Θερινή Περίοδος 1995

(Πρεμιέρα 08/07/1995)²⁴⁷

Κείμενο: Μποστ

Σκηνοθεσία: Θανάσης Παπαγεωργίου

Σκηνικά – Κοστούμια: Μποστ

Μουσική: Βασίλης Δημητρίου

Χορογραφίες: Μαρία Αλβανού

Μουσική Διδασκαλία: Ολυμπία Κυριακάκη – Λουκίσσα

Διανομή: Λήδα Πρωτοψάλτη, Θανάσης Παπαγεωργίου, Παύλος Ορκόπουλος, Γιάννης Αναστασάκης, Φαίδων Καστρής, Αλέξανδρος Κούκος, Νίκος Μπουρνιάς, Νίκη Χαντζίδου, Μαρία Τσιμά, Πάνος Βασιλειάδης, Νίκος Αρβανίτης, Αιμιλία Φουντούκη, Ελένη Κουλουριώτη, Πάνος Παπαπαναγιώτου, Ελπίδα Βιάννη, Μίνα Λαμπροπούλου, Βάλια Παρασκευοπούλου, Τάνια Χαντζάρα.

²⁴⁷ Το έργο έκανε πρεμιέρα στο Αρχαίο Θέατρο των Φιλίππων.

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ

Σκοπός αυτού του κεφαλαίου είναι να καταγράψει τα θεατρικά έργα του Μποστ που εκδόθηκαν και κυκλοφόρησαν –κατά χρονολογική σειρά– είτε σε αυτόνομες είτε σε συλλογικές εκδόσεις έργων του ίδιου του συγγραφέα, είτε ως θεατρικά προγράμματα, είτε πάλι περιλήφθηκαν ως ένθετα σε θεατρικά και επιστημονικά περιοδικά.

1. «Φάυστα», στο: *Θέατρο 65*, 1965, σ. 235-246.
2. *Η Φάυστα και διάφορα διηγήματα*, Ερμείας, Αθήνα 1971 (:).
3. *Το ημερολόγιο μιας χήρας*, Κείμενα, Αθήνα 1972.
4. «*Η ψύχραιμος γυναίκα*», στο: *Θεατρικά 75*, «Αφιέρωμα», 1975, σ. 66-67.
5. *Μαρία Πενταγιώτισσα*, Gutenberg, Αθήνα 1982.
6. *40 χρόνια Μποστ*, Gutenberg, Αθήνα 1987.
7. *Μήδεια*, Θεατρική Εταιρία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1993.
8. *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, Θεατρική Εταιρία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1995.
9. «*Ο Ηρωας της Κολομβίας*», στο: Χαρά Μπακονικόλα, «*Ο Ηρωας της Κολομβίας. Μια irritio posthuma του Μποστ*», στο: *Παράβασις*, Γ.Π. Πεφάνης (επιμ.), τόμ. 7, Ergo, Αθήνα 2006, σ. 89-102.
10. *Η Φάυστα και διάφορα διηγήματα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2015.

ΣΥΝΟΨΗ – ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Συνοψίζοντας συνάγουμε το συμπέρασμα ότι ο Μποστ, του οποίου η δραματουργία επιχειρήθηκε να προσεγγιστεί συνοπτικά σε αυτήν την εργασία, καθορίστηκε ως εικαστικός καλλιτέχνης και θεατρικός συγγραφέας από τα μεγάλα πολιτικοκοινωνικά και οικονομικά συμφραζόμενα της εποχής του. Γεννήθηκε και σπούδασε πριν από την έκρηξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, βίωσε τη γερμανική Κατοχή στην Ελλάδα και τον Εμφύλιο που ξέσπασε αμέσως μετά τη λήξη του Πολέμου. Αναγνωρίστηκε ως σκιτσογράφος, γελοιογράφος και ευθυμογράφος μέσα στην εικοσαετία του 1949-1967, η οποία ήταν “εκρηκτική”· μια εικοσαετία, η οποία καθόρισε την εξέλιξη του νεοελληνικού κράτους, το οποίο γνώρισε πρωτοφανείς ρυθμούς εξέλιξης παρά την πολιτικά «επισφαλή δημοκρατία»,²⁴⁸ και παρά το κλίμα εκφοβισμού που επιβλήθηκε στους, “ηττημένους” του Εμφυλίου, αριστερούς. Η κοινωνία παρέμενε διχασμένη, η οικονομία χαρακτηριζόταν από χαμηλή ανταγωνιστικότητα, κάτι που συνέβαλε καθοριστικά στην εξωτερική και εσωτερική μετανάστευση των πολιτών της χώρας.

Είδαμε ότι ο Μποστ άρχισε να δραστηριοποιείται θεατρικά στις αρχές του 1960, εποχή δηλαδή που έπεται μιας περιόδου κατά την οποία διαδραματίστηκαν έντονα ιστορικά, κοινωνικοπολιτικά και οικονομικά γεγονότα. Το ελληνικό θεατρικό γίνεσθαι ήταν επηρεασμένο από παράγοντες όπως «κατοχή, εμφύλιος πόλεμος και μετεμφυλιακή πόλωση, χρόνια οικονομικής κρίσης, λογοκρισία, βαριά φορολογία των θεαμάτων, άνοδος της ελληνικής φαρσοκωμωδίας και του κινηματογράφου»,²⁴⁹ και οι Έλληνες δραματουργοί της μεταπολεμικής περιόδου γράφουν τα έργα τους αντιτιθέμενοι σε μια κυρίαρχη πρακτική ενός καθαρά ψυχαγωγικού θεάτρου, το οποίο καθοριζόταν από την κυριαρχία των, κωμικών κυρίως, πρωταγωνιστών.²⁵⁰ Η

²⁴⁸ Βλ. R. Clogg, *Σύντομη Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας*, μτφ. Χάρης Φουντέας, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1984, σ. 242.

²⁴⁹ Βλ. Γρ. Ιωαννίδης, «Το ξένο ρεπερτόριο των μεταπολεμικών αθηναϊκών θιάσων (1942-1961). Πρώτες στατιστικές παρατηρήσεις, υποθέσεις και συμπεράσματα», στο: Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό – Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Παράβασις – Μελετήματα [3], Ergo, Αθήνα 2004, σ. 348.

²⁵⁰ Βλ. Π. Μαυρομούστακος, «Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας», σ. 31.

περίπτωση του Μποστ στο θεατρικό γίνεσθαι αποτελεί μια μοναδική περίπτωση του μεταπολεμικού θεάτρου. Αυτό πιθανόν να οφείλεται και στο ότι δεν είναι θεατρικός συγγραφέας, με την έννοια ότι δε γνωρίζει τη θεατρική δομή, «η μία σκηνή διαδέχεται την άλλη όπως τον βολεύει εκείνον», όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Παπαγεωργίου.²⁵¹ Ωστόσο, «ο Μποστ είναι και ελληνικότατη και πρωτοπορία», είναι ένας αγαθιάρικα ύπουλος Νεοέλληνας σατιρικός,²⁵² καθώς τα έργα του χαρακτηρίζονται από τη μη θεατρικότητά τους, αφού ο ίδιος δεν εφαρμόζει καμία θεατρική σύμβαση, και από το σατιρισμό και τη διακωμώδηση του πολιτικού και του κοινωνικού γίνεσθαι της μεταπολεμικής Ελλάδας, προς ψυχαγωγική τέρψη των θεατών/αναγνωστών του.

Το βλέμμα του Μποστ πέφτει πάνω στη μιζέρια του Νεοέλληνα εν γένει, ανεξάρτητα από το εάν αυτός είναι μοχλός εξουσίας, καλλιτέχνης, μεροκαματιάρης, φτωχός ή πλούσιος, πεπαιδευμένος ή ακαλλιέργητος.²⁵³ Αυτός ο “τελειόφοιτος της Σχολής του Πόνου”, που θεωρούσε ότι αν δεν έχεις πονέσει πολύ δεν μπορείς να βγάλεις γέλιο,²⁵⁴ αποδείχεται στο τέλος πολύ ευστοχότερος πολέμιος των πληγών που κατατρύχουν σήμερα τον Ελληνισμό από όλους μαζί τους “ευθυμογράφους”, καταπολεμώντας, όσο το μπορεί, την εθνοκαπηλεία, την ψευδολαϊκότητα του κουλτουριάρη, τον υπέρμετρο λαϊκισμό που είναι η ανάστροφη όψη του ίδιου μεταλλίου που φέρει, από την άλλη μεριά του, το σκέλεθρο του λογιοτατισμού, με μοναδικό όπλο την πειραχτήρια διάθεσή του.²⁵⁵ Στον Μποστ μπορούσε να διακρίνει κανείς μια από αυτές τις σπάνιες περιπτώσεις ανθρώπου που μπορούσε «να λοιδωρεί αυτά που με πάθος αγαπάει. Να παθιάζεται με την πολιτική που θεωρούσε γελοία, να υποφέρει για την έλλειψη της γλώσσας και να την καταστρέφει ακόμα περισσότερο, να πονάει με τη χώρα του και να μη χάνει ευκαιρία να τη γελοιοποιεί.»²⁵⁶ Το χιούμορ και η αναρχική σάτιρα του Μποστ γίνονται όπλα «απέναντι στην αυταρχική εξουσία, το ανάληγτο κράτος, την ανισόρροπη ανάπτυξη, τα λάθη και τα άλγη της Αριστεράς

²⁵¹ Βλ. Ε. Κυριακοπούλου, «Αντ’ αυτού – Θανάσης Παπαγεωργίου», *EPT-APXEIO*, [Ημερομηνία πρόσβασης 12/07/2018] από: <http://archive.ert.gr/61623/>

²⁵² Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Β’ – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1984-1989)*, σ. 230.

²⁵³ Βλ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, «Ο “πεζός” Μποστ με πινελιές θεάτρου», στις ίδιες, *Κανόνες και εξαιρέσεις – Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 178.

²⁵⁴ Βλ. Α. Σκιαδόπουλος, «Νυχτερινός επισκέπτης – Μέντης Μποσταντζόγλου», [Ημερομηνία πρόσβασης 20/06/2018] από: <http://archive.ert.gr/497/>.

²⁵⁵ Βλ. Θ.Δ. Φραγκόπουλος, «Θέατρο Λυκαβηττού. – Μποστ: “Μαρία Πενταγιώτισσα”, από το Θίασο Ελευθέρων Καλλιτεχνών», σ. 1243.

²⁵⁶ Βλ. Θ. Παπαγεωργίου, «Ένας συγγραφέας – μια παράσταση: Το φαινόμενο Μποστ», σ. 98.

και το δράμα των κυνηγημένων της, τις ωμές επεμβάσεις του ξένου παράγοντα, τις εθνικές μειοδοσίες, την υδροκέφαλη γραφειοκρατία, την τερατώδη αστυφιλία κ.λπ.»²⁵⁷ Το παράδοξο ωστόσο είναι ότι ενώ λοιδορούσε και στηλίτευε γεγονότα και καταστάσεις της δικής του εποχής, η σάτιρά του παραμένει το ίδιο καυστική και εξακολουθεί να “αγγίζει” και τις επόμενες του γενιές θεατών/αναγνωστών, και ίσως αυτό να οφείλεται σε αυτό που υποστηρίζει και ο Τακόπουλος όταν αναφέρει ότι ο Μποστ «είναι ο μόνος συγγραφέας που κατορθώνει να δώσει στο στιγμιαίο της επικαιρότητας επαναληπτική διάρκεια. Ίσως, γιατί τα επίκαιρα επαναλαμβάνονται, ή γιατί επιλέγει εκείνα που ενστικτωδώς ξέρει ότι θα επαναληφθούν.»²⁵⁸

Η λέξη “μποστικό” κρίνεται η καταλληλότερη για να χαρακτηρίσει το ιδίομορφο ύφος γραφής του Μποστ, αλλά και κάθε έργο του, όπου είναι διάχυτο το κωμικό στοιχείο, το καυστικό και ιδιάζον χιούμορ του συγγραφέα, αλλά κυρίως η σάτιρα. «Ο μαύρος παρωδός», όπως τον αποκαλεί ο Βαρβέρης, αυτός ο «αλαζονικός στραγγαλιστής της γλωσσικής, ιδεολογικής και θεατρικής σύμβασης»,²⁵⁹ «εγκατέστησε με τα χρόνια ανατρεπτικές μονωδίες ποικίλων στυλ –πλην όλες μπόστειες.»²⁶⁰ Τα έργα του μπορεί να διακρίνονται αρχικά για τη ρηχή, κωμική επιφάνειά τους, ωστόσο είναι κατά βάθος σατιρικά, καθότι ο Μποστ ως συγγραφέας είναι πάνω απ’ όλα σατιρικών διαθέσεων, όπως και ο πρόγονός του ο Αριστοφάνης. Για την επίτευξη του στόχου του κάνει χρήση όλων των στυλ και όλων των τεχνοτροπιών, τα οποία έμαθε να επεξεργάζεται και να αναμειγνύει όπως έκανε άλλωστε και με τις γελοιογραφίες του, τα σκίτσα του, τη ζωγραφική του. Η παρωδία, η ειρωνεία, το black-humor, το γκροτέσκο είναι τα σατιρικά μέσα που χρησιμοποιεί για να κατευθύνουν με επιτυχία το βέλος της σάτιράς του στο κέντρο του στόχου του. Κύρια χαρακτηριστικά της θεατρικής τεχνικής του Μποστ είναι ο “ηθελημένος πλατειασμός” και οι αφελείς επεξηγήσεις, η χρήση του δεκαπεντασύλλαβου με μια αυτοπαρωδούμενη καθαρεύουσα γλώσσα, καθώς και το παιχνίδι με τις λέξεις και η δημιουργία αμφισημιών. Όπως πολύ εύστοχα σημειώνει ο Γεωργουσόπουλος, «ο

²⁵⁷ Βλ. Μ. Στεφανίδης, «Ο εικονοποιός», σ. 5.

²⁵⁸ Βλ. Π. Τακόπουλος, «ΜΠΟΣΤ ή μια τέταρτη σταυροφορία για το Θέατρο του παραλογικού», σ. 49.

²⁵⁹ Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Γ’ – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1989-1994)*, σ. 285.

²⁶⁰ Βλ. Γ. Βαρβέρης, *Η κρίση του θεάτρου, Β’ – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1984-1989)*, σ. 229.

Μποστ δε γράφει διαλόγους, γράφει μονολόγους· σε διαλογική μορφή. Εξάλλου αυτό το νέο είδος προτείνει και αυτή είναι η σημασία του αντι-θεάτρου του.»²⁶¹

Ο Μποστ με τον παρωδιακό τρόπο γραφής του, ενισχύει τη σατιρική του διάθεση απέναντι στην ημιμάθεια και τη σοβαροφάνεια. Επιτίθεται σε μια ηθικά και πνευματικά αναλφάβητη κοινωνία, η οποία μέσα στην ανεπάρκεια και την έλλειψη παιδείας της παραμένει αρκετά υποκριτική ώστε να ζητά και να απαιτεί από τα άτομα που αποτελούν τον ιστό της, να ενδύονται έναν μανδύα καθωσπρεπισμού και “ορθότητας”. Επιπλέον, είδαμε ότι χρησιμοποιεί τη γενική ιδέα του κάθε έργου για να το παρωδήσει, κάποιες φορές με μεγαλύτερη και κάποιες άλλες με μικρότερη συνέπεια ως προς το παρωδούμενο έργο-πρότυπο, και βασιζόμενος σε αυτή προχωρά στην οικοδόμηση του δικού του έργου. Και πώς το πετυχαίνει αυτό; Σύμφωνα με τον Πεφάνη η απάντηση είναι η εξής: «ακολουθεί την τεχνική της μέλισσας: στέκεται, στριφογυρίζει, παίρνει αυτό που του χρειάζεται, φεύγει, το μεταπλάθει και το επιστρέφει αγνώριστο.»²⁶² Τέλος, ο Μποστ ως ένας «μεγάλος μαστροχαλαστής της ελληνικής γλώσσας»,²⁶³ κι ως παρωδιακός θεατρικός συγγραφέας χρησιμοποίησε την ανορθογραφία περνώντας από την παρώδηση συγκεκριμένων έργων στην παρώδηση του ίδιου του λογοτεχνικού έργου, ενώ παράλληλα κατόρθωσε να κατακτήσει με αυτόν τον τρόπο την προσωπική του γραφή.

²⁶¹ Βλ. Κ. Γεωργουσόπουλος, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου: II. Ελληνικό θέατρο*, σ. 90.

²⁶² Βλ. Γ.Π. Πεφάνης, «Ένα χαμόγελο για τον κύριο Μποστ», σ. 83.

²⁶³ Βλ. Θ. Μουτσόπουλος, «Ο σκίτσογράφος», στο: Κ. Λιοντής (επιμ.), «Μποστ», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 18/05/2003, σ. 11.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ (I)

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΣΕ ΣΤΙΧΟΥΣ ΤΟΥ ΜΠΟΣΤ

*Η ρομβία – 1961*²⁶⁴

Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης

Πρώτη εκτέλεση: Γρηγόρης Μπιθικώτσης

Η ρομβία αφιχθέντος και σταθέντος στη γωνιά
μελωδίας μάς παράγει εφραnthείς η γειτονιά
βγένει πρότον ο μπακάλης κε μετά ο γαλατάς
πλην αργής εξερχομένη κε πολύ το μελετάς.

Χαίρε λυπηρά ρομβία,
δυστηχής είμε φεβγών
και αναχωρών εν βία
την νεάνις μην ιδών.

Την επάβριον ημέραν στην γωνίαν μου σταθείς
καταπλέφσας η ρομβία ήτον πάλιν αφιχθείς
αηδόνες είναι ψάλων, παραδείσια πουλιά
περουγίζουν καρδερίνε στα ξανθά της τα μαλιά.

Χαίρε έφθυμος ρομβία
η νεάνις κατελθών
δήθεν πήγε διά κομβία
κι' εθεάθη εξελθών.

²⁶⁴ Κυκλοφόρησε σε 45άρι δίσκο μαζί με το τραγούδι *Η νήσος των Αζορών*. Οι στίχοι δημοσιεύτηκαν στο: Μπoστ, *Σκίτσα και Κείμενα*, Ερμείας, Αθήνα 1972, χ.σ..

*Η νήσος των Αζορών – 1961*²⁶⁵

Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης

Πρώτη εκτέλεση: Γρηγόρης Μπιθικώτσης

Ένα πλοίο ταξιδέβον με υπέροχον καιρόν,
αιφνιδίως εξωκείλει ανοιχτά των Αζορών.
(Φοβηθέντες των κυρίων και ανήσυχοι κυρίαί,
πίπτουν όλοι εις το κύμα και τους τρώγουν καρχαρίαί.)²⁶⁶

Ένας νέος και μια νέα ωραιότατα παιδιά
φθάνουν κολυμβών γεναίος εις πλησίον αμμουδειά·
(νήστεις όντες και διψόντες εις την νήσον αφιχθείς
έτρωγον καρπούς των δέντρων και συλάβοντες ιχθύς.)

Ζώντες βίον προτογόνου κε ο νέος με την κόρη
κύταζαν και κάπου-κάπου εάν έρχετε βαπόρη
αλά φθάσαντος χειμόνος και μη φθάνοντος βαπόρη
απεβίωσεν ο νέος και απέθανεν η κόρη.

Αργότερα-αργότερα
πλησίασαν δυό κότερα
κ' ήρθε κι' ένα βαπόρη
ματέως ψάχνων για να βρη
τον νέον και την κόρη.

Κατηραμένη νήσος, νήσος των Αζορών,
που καταστρέφεις νέους και θάπτεις των κορών
να πέση τιμορία από τον ουρανό
να λείψης απ' τους χάρτας και τον οκεανόν.

²⁶⁵ Κυκλοφόρησε σε 45άρι δίσκο μαζί με το τραγούδι *Η ρομβία*. Οι στίχοι δημοσιεύτηκαν στο: Μποστ, *Σκίτσα και Κείμενα*, χ.σ..

²⁶⁶ Οι στίχοι εντός παρενθέσεων δε συμπεριλήφθηκαν στην εκδοχή που δισκογραφήθηκε.

*Οι νεκροθάπται – 1962*²⁶⁷

Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος

Πρώτη εκτέλεση: Γιώργος Ζωγράφος

Εις το φέρετρον θα έμβω και στο μνήμα της θα μπω
να με θάψουν νεκροθάπται με αφτήν που αγαπώ.
Η κακούργος κοινωνία που μας χόρισεν σκληρά
να χαρή και ν' απολάφση δύο πτόματα νεκρά.

Φέρτε κόλυβα, λαμπάδας
κε να έρθουν ιερείς
να με ψάλουν ξαπλομένον
παραπλέβρωσ της νεκρήσ.

Ετοιμάσατε πλερέζας, βάλτε μάβρον ρουχιζμόν
ήλθαν σκοτειναί δυνάμεις και διακόψαν τον δεσμόν.

Μάβρα, φίλοι μου να βάλτε
τρέξατε να βρήτε ψάλται
βρίσκομαι νεκρός –
πεθαμένος και νεκρός.

Ιερείς, κανδηλανάφται
το κορμή μου αναπάφτε,
κλάφσατε πικρός – κλάφσατε πικρώς.

²⁶⁷ Το τραγούδι ακούγεται στην ταινία του Δημήτρη Σκλάβου «*Το πιθάρι*», της οποίας το σενάριο γράφτηκε από τον ίδιο τον Μποστ και η οποία προβλήθηκε το 1962. Το 1965 κυκλοφόρησε σε 45άρι δίσκο από τη Lyra μαζί με το «*Πέρα από τη θάλασσα*», σε στίχους του Ερρίκου Θυλασσινού. Οι στίχοι δημοσιεύτηκαν στο: Μποστ, *Σκίτσα και Κείμενα*, χ.σ..

Μπουρνάζι – 1962²⁶⁸

Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης

Πρώτη εκτέλεση: Σμάρω Στεφανίδου

Πάψε κόρη μου φτωχή
μην αναστενάζεις,
της γριάς της μάννας σου
την καρδιά σπαράξεις...

Συ δεν είσαι άσχημη, μ' άσχημη κι αν είσαι
αν σκεφθής την Κατοχή, θα παρηγορείσαι.
Σκέψου πόσες άσχημες παντρευθήκαν τότε,
όταν ήρθαν Βρετανοί κι' Αυστραλοί στρατιώται.
Όταν όλος ο στρατός κατά δω εστράφη
σκέψου πόσες όμορφες μείνανε στο ράφι.
Και κορίτσια, καλλονές, που δεν τα ζητήσαν.
Αν καθέννας που πονεί κι' ένα δάκρυ βγάζει,
η Αθήνα-Πειραιάς θα γενή Μπουρνάζι.
Κι όταν τα υπόγεια όλα πλημμυρίσουν
θάναι λίγο δύσκολο νάρθουν να τ' αντλήσουν.

Είμαστε λαός φτωχός,
πλάκωσαν κι οι ζέστες,
μην ανοίγουμε δουλειές
με τους πυροσβέστες.

²⁶⁸ Οι στίχοι βρίσκονται στο πρόγραμμα της παράστασης: Μποστ – Θεοδωράκης Μ., *Όμορφη πόλη*, ωστόσο εδώ διατηρήθηκαν οι στίχοι και η ορθογραφία τού δακτυλόγραφου κειμένου της *Όμορφης πόλης* (σ. 56-57). Το τραγούδι δε συμπεριλήφθηκε στο δίσκο «*Όμορφη πόλη*» που κυκλοφόρησε το 1962 από την Odeon και την His Master's Voice, λόγω του ότι κόπηκε από τη λογοκρισία.

*Σερενάτα – 1962*²⁶⁹

Μουσική: Μίκης Θεοδωράκης

Πρώτη εκτέλεση: Ανδρέας Ντούζος

Πτωχός εγώ, πτωχή κι' εσύ, πτωχή κι' η γειτονιά σου,
πτωχά τα ρούχα που φορώ και τα ενδύματά σου,
αλλά παρά τον πτωχισμόν και που στερείσαι προίκα,
επιφυλάσσω δι' εσέ καλύτερας συνθήκας.

Χειμώνα, θέρος, άνοιξιν κι' όλων των εποχών
καθώς και το φθινόπωρον που πίπτουν των βροχών,
θα κάνω παν το δυνατόν δια να σε αποκτήσω
και οποιαδήποτε δουλειά, ναρθώ να σε ζητήσω.

Μη με ποτίζεις στεναγμοί,
προ της κλειστής σου θύρας
και μου πετάς γι' ανταμοιβή
ογκώδεις ποτιστήρας.

²⁶⁹ Οι στίχοι βρίσκονται στο πρόγραμμα της παράστασης: Μποστ – Μ. Θεοδωράκης, *Ομορφη πόλη*. Η μουσική της παράστασης κυκλοφόρησε το 1962 από την Odeon και την His Master's Voice, συγχρόνως.

*Άπλωσε το χεράκι σου – 1965*²⁷⁰

Μουσική: Πάνος Τριανταφυλλίδης

Πρώτη εκτέλεση: Θόδωρος Κανακάρης – Λίτσα Διαμάντη (φωνητικά)

Σ' αυτόν τον ψεύτικο ντουινιά
σ' αυτή την κοινωνία
που βγαίνει το πικρό ψωμί
με τόση αγωνία.

Βάσανο είναι η ζωή
θα πέσω και θα σβήσω
άπλωσε το χεράκι σου
για να τη συνεχίσω.

Δεν είναι μόνο το ψωμί
που θες πρωί και βράδυ
αλλά που θες πολλές φορές
λίγη στοργή και χάδι.

Βάσανο είναι η ζωή
θα πέσω και θα σβήσω
άπλωσε το χεράκι σου
για να τη συνεχίσω.

²⁷⁰ Κυκλοφόρησε σε 45άρι δίσκο από την Odeon μαζί με το τραγούδι *Στο δέντρο που σε φίλησα* ή *Η λεμονιά* και προέρχεται από το πρώτο ανέβασμα της *Φαύστας* το 1965, στο Θέατρο ΒΕΑΚΗ.

Στο δέντρο που σε φίλησα ή Η λεμονιά – 1965²⁷¹

Μουσική: Πάνος Τριανταφυλλίδης

Πρώτη εκτέλεση: Θόδωρος Κανακάρης – Λίτσα Διαμάντη (φωνητικά)

Λεμόνια κιτρολέμονα γεμάτ' είν' η αυλή σου
και κάτω από μια λεμονιά επήρα το φιλί σου.
Ανθάκια είχες στα μαλλιά, στο σπίτι ήσουν μόνη
ανθάκια σε στολίζανε και μύριζες λεμόνι.

Στο δέντρο που σε φίλησα στη λεμονιά από κάτω
μοντέρνο σπίτι χτίστηκε με μαγαζιά γεμάτα
κι' όταν περνώ καμιά φορά τον ουρανό κυτάζω
τη λεμονιά μας σκέφτομαι και βαρυνασπενάζω.

Στον κήπο που σε φίλησα μ' ανθάκια στολισμένη
στο έβδομο το πάτωμα ο εργολάβος μένει.
και ζη με τη γυναίκα του, κάποια ξανθομαλούσα
εκείνην που κρυφά-κρυφά στη λεμονιά φιλούσα.

²⁷¹ Κυκλοφόρησε σε 45άρι δίσκο από την Odeon μαζί με το τραγούδι *Άπλωσε το χεράκι σου* και προέρχεται από το πρώτο ανέβασμα της *Φαύστας* το 1965, στο Θέατρο BEAKH. Οι στίχοι δημοσιεύτηκαν στο: Μποστ, *Σκίτσα και Κείμενα*, χ.σ..

Χαράματα – 1966²⁷²

Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος

Πρώτη εκτέλεση: Γιάννης Πουλόπουλος

Πέρα απ' τα βουνά, υπάρχει ένας λαός
χαράματα, χαράματα,
χαράματα, σε γνώρισα·
κι ήρθαν και με ρώτησαν
κι ήρθαν και με ρώτησαν
ποιος θα μας κρατήσει συντροφιά.

Πέρα απ' τη σιωπή, υπάρχει μια φωνή
μεσάνυχτα, μεσάνυχτα,
μεσάνυχτα σ' αρνήθηκα·
κι ήρθαν και μου φώναξαν
κι ήρθαν και μου φώναξαν
ποιος θα μας ανάψει την φωτιά.

²⁷² Το τραγούδι είναι από την ταινία του Γιώργου Σκαλενάκη «*Ντάμα Σπαθί*», η οποία προβλήθηκε το 1966 και κυκλοφόρησε σε 45άρι δίσκο από τη Lyra, μαζί με τα υπόλοιπα τραγούδια και τη μουσική της ταινίας.

*Ύμνος στον Αλή Πασά – 1972*²⁷³

Μουσική: Γιάννης Μαρκόπουλος

Πρώτη εκτέλεση: Θέμης Ανδρεάδης

Τον χρόνο που διανύουμε θα βγουν πολλά τραγούδια
που θα μιλούν για κλεφτουριές κι' ανδρεία παλληκάρια
που σουβλιστά πεθαίνανε βγαίνοντας τα λουλούδεια
τότε π' ανθίζαν τα κλαριά κι' έβγαζ' η γης χορτάρια.

Άλλοι θα ψάλλουν θούρια για τον Κολοκοτρώνη,
Καραϊσκάκη, Μπότσαρη και τους Κατσαντωνέους,
αλλά εμείς θα ψάλομαι για τον Ομέρ Βρυόνη
Χουρσίτ Πασά και Δράμαλη κι' άλλους εχθρούς γεναίους.

Ιδίως ο Αλή Πασάς που είχε μιά σχολήν (αβλήν)²⁷⁴
και ήταν φροντιστήριο αρματολών και κλέπτων
σ' αφτόν οφείλομαι τιμήν μεγάλην και πολήν (για τούτην την σχολήν)
γιατ' ήταν νους οξυδερκής τα πάντα επιβλέπτων.

Πλούτισε το Πεντάγωνον
αφτό των Ιωαννίνων
μ' οπλαρχηγούς κι' επιτελείς
τας τάξεις των Ελλήνων.

Ζήτω λοιπόν ο Αλή Πασάς και ζήτω η αβλή του
που έδοσεν οπλαρχηγούς, του Έθνους εβεργέτας
διότι χωρίς Αλή Πασάν και δίχος την σχολή του
είναι πολή ανφίβολον αν θάχαμε ηγέτας.

Να έχης γαίαν ελαφράν
λεβέντη Αλή Πασά μας
χωρίς εσέ δεν θάχαμε
τώρα την λεφτεριά μας.

²⁷³ Το τραγούδι αυτό, το οποίο δεν είχε την τύχη να δισκογραφηθεί ποτέ και από κανέναν, τραγουδιόταν κάθε βράδυ στο «Studio Λήδρα», με μεγάλη ανταπόκριση από το κοινό. Οι στίχοι δημοσιεύτηκαν στο: Μποστ, *Σκίτσα και Κείμενα*, χ.σ..

²⁷⁴ Εντός παρενθέσεως είναι λέξεις και φράσεις μιας δεύτερης εκδοχής αυτού του τραγουδιού.

*Ύμνος στην κυρά Βασιλική – 1972*²⁷⁵

Μουσική: Πρόδρομος Μιχαηλίδης

Πρώτη εκτέλεση: Άγνωστος

Μικρός σε ζήλεβα κυρά Βασιλική
που είχες τον Αλή Πασά στα γόνατά σου
κι' αφτός ο τύρανος στα Γιάννενα εκεί
ως κι' εκκλησιά σου είχε μέσα στον οντά σου.

Εκεί ελεύθερη Βασούλα τυχερή
λόγον που σ' είχαν ερωμένη του ο γέρος
είχες δικαίωμα να κάνης και σταυρόν
και να λατρέβης τον Θεόν σου ελευθέρως.

Αχ, πώς θα ήθελα να ήμουνα κι' εγώ
μία μικρή Βασιλική, μια τσαχπινούλα
κι' ας μην μου χάριζαν οι τύρανοι ναό,
ούτ' εκκλησιά, μα τόση δα μια καμαρούλα.

Να προσκυνάω την θρησκείαν π' αγαπώ
χωρίς τον φόβον αλλοθρήσκων δερβισιάδων
και να λατρέβω τας αιρέσεις που ποθώ
μ' ελεφθερίαν κι' άνεφ φόβου των χοτζάδων.

²⁷⁵ Για το τραγούδι αυτό δε βρέθηκαν άλλες πληροφορίες παρ' εκτός ότι οι στίχοι του δημοσιεύτηκαν στο: Μποστ, *Σκίτσα και Κείμενα*, χ.σ..

*Ποίημα ευχών – 1973*²⁷⁶

Μουσική: Βασίλης Δημητρίου

Πρώτη εκτέλεση: Άγνωστος

Ας ευχηθούμε ειρήνη να γίνη, και κάθε χώρα και κάθε λαός
χωρίς πια φόβο, να ζη με γαλήνη, και πρώτ' απ' όλα αν θέλη ο Θεός.
Πολέμους πια στο εξής να μη νοιώση, να δώση σιτάρι, να δέση ο καρπός
το κάθε έργο καλά να τελειώση και πρώτ' απ' όλα αν θέλη ο Θεός.

Χωρίς αρρώστειες να ζη ο καθένας κι αδελφωμένος ο φίλος κι εχθρός
και να γεμίζη το δίχτυ με ψάρι και πρώτ' απ' όλα αν θέλη ο Θεός.
Χωρίς πια χρέη ο κόσμος να ζήση κι ο λογισμός του να είν' καθαρός
και μοιρολόι να μην αντηχήση και πρώτ' απ' όλα αν θέλη ο Θεός.
Κάθε βαρέλι κρασί ας γεμίση, κι ας μη θρηνήση ξανά ο γιαλός
κάθε στρατιώτης γερός να γυρίση και πρώτ' απ' όλα αν θέλη ο Θεός.

Ας ευχηθούμε ο χρόνος που θάρθη, να είναι χρόνος καλός κι ομαλός
σε κάθε σπίτι ο πόνος να σβύση και πρώτα-πρώτα αν θέλη ο Θεός.
Ας ευχηθούμε αυτοί που αγαπιούνται και που χωρίζει σκληρά ο Γονιός
να κατορθώσουν να ζουν ενωμένοι και πρώτ' απ' όλα αν θέλη ο Θεός.

²⁷⁶ Για το τραγούδι αυτό ήταν μέρος της παράστασης *Τα χρυσά φτερά* και βρίσκεται γραμμένο στο οπισθόφυλλο του προγράμματος.

*Πόλη Κωνσταντινούπολη – 1989*²⁷⁷

Μουσική: Νότης Μαυρουδής

Πρώτη εκτέλεση: Μαρία Φαραντούρη

Πόλη Κωνσταντινούπολη πατρίδα μου χαμένη
βασίλισσα των πόλεων χιλιοτραγουδισμένη
είσαι στον κόσμο ξακουστή από την ομορφιά σου
για του Βοσπόρου τα νερά και την Αγία Σοφιά σου.

Πόλη Κωνσταντινούπολη πατρίδα μου χαμένη
η θύμησή σου στην καρδιά νοσταλγικά μου μένει
κι όσο κι αν είμαι μακριά απ' τα άγια χώματά σου
ο λογισμός μου βρίσκεται παντοτινά κοντά σου.

²⁷⁷ Περιλαμβάνεται στο δίσκο του Νότη Μαυρουδή «*Κάπου Ανατολικοδυτικά*», που περιέχει μουσική και τραγούδια του από την τηλεόραση, το θέατρο και τον κινηματογράφο, και ο οποίος κυκλοφόρησε το 1989 από τη Lyra.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ (II)

ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΤΟΥ ΜΠΟΣΤ ΣΤΟ *ΔΟΝ ΚΙΧΩΤΗ* ΤΟΥ²⁷⁸

«Έγραψα τον *Δον Κιχώτη* ειδικά για τον Κατράκη. Πρόκειται για μια σάτιρα, με αιχμές για σημερινά πράγματα και καταστάσεις. Δυστυχώς, ο Κατράκης σήμερα που ο κάθε ηθοποιός απέκτησε στέγη κι έγινε θιασάρχης, βρίσκεται χωρίς θέατρο κι έτσι ο *Δον Κιχώτης* δεν θα παιχθεί. Γιατί θίασος που να διαθέτει ηθοποιό με τις σωματικές διαστάσεις και τον δυναμισμό του Κατράκη, δεν υπάρχει.

Ατυχία βέβαια, αλλά όχι και προς θάνατον. Χιλιάδες συγγραφείς έχουν έργα τους στο συρτάρι. Άλλωστε δεν είναι ούτε η πρώτη, αλλά ούτε κι η τελευταία φαντάζομαι απογοήτευση που θα δοκιμάσω.

Το 1963 είναι η χρονιά των αλλεπάλληλων αποτυχιών μου στην εφόρμησή μου κατά του Θεάτρου. Έδωσα ένα μονόπρακτο στον Κουν, την *Απωλεσθείς κόρη*. Τραγωδία εις πράξιν μίαν και εικόνας 12, μετά συνοδείας εγχόρδων οργάνων. Δεν το “έπιασε”, το βρήκε ίσως ασήμαντο, ίσως διότι ήταν της Σχολής του “Τετριμμένου”, το οποίον υπεραγαπώ, ίσως και διότι ήταν ένα έργο χωρίς μήνυμα. Δεν σας αποκρύπτω ότι φιλοδοξούσα να το δω παιγμένο από τους θαυμάσιους μαθητάς του και τους ικανότατους ηθοποιούς του. Δεν στεναχωρήθηκα όμως που δεν παίχτηκε. Περισσότερο στεναχωρήθηκα ξέροντας πόσο θα στεναχωρήθηκε ο Κάρολος Κουν, ψάχνοντας δικαιολογία για να μην με στεναχωρήσει. Κατάλαβα πως, για να μην φέρνεις τους θεατρώνες σε δύσκολη θέση, το καλύτερο απ’ όλα είναι να ’χεις δικό σου θέατρο και ν’ ανεβάζεις μόνος σου τα αριστουργήματά σου.

²⁷⁸ Η ορθογραφία του κειμένου που έχει περιέλθει στα χέρια μου από τους γιους του Μποστ, Κώστα και Γιάννη, είναι διορθωμένη σε σχέση με το αρχικό κείμενο του πατέρα τους (Βλ. Μποστ, «Ένα σημείωμα του Μποστ», στο: Μποστ, *Φάυστα*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 1987-88, σ. 11-14.), γι’ αυτόν το λόγο αποτόλμησα μια επιπλέον επέμβαση στην ορθογραφία του κειμένου, φέρνοντάς το πιο κοντά στα σημερινά δεδομένα.

Αυτός ήταν ο λόγος που παρακινήθηκα το καλοκαίρι ν' ανοίξω μάντρα Καραγκιόζη στην Πλάκα. Ο Καραγκιόζης κι ο Χατζηαβάτης είναι τα πειθαρχικότερα ανδρείκελα. Μήτε φιλοδοξίες έχουν, μήτε βεντετισμούς και προσφέρονται για πειραματισμούς. Βρήκα φίλους που πίστεψαν στον εκσυγχρονισμό κι έβαλαν τα κεφάλαια. Δυστυχώς κι εδώ έμπλεξα με την Πολεοδομία κι άργησα να πάρω την άδεια. Τρίτη ατυχία ήταν του Κατράκη. Και τέταρτη και τελευταία ατυχία, δοκίμασα το σκετς του “Τζάμπορη”, που έγραψα για το ΠΑΡΚ, για να βοηθήσω ειδικά τον Μίκην Θεοδωράκη. Και λέω ατυχία, γιατί το σκετς μου επεστράφη από αμφοτέρους τους Θεοδωράκηδες (Μίκην και Κρίταν), ως μη “γελαστικόν”. Και παρά την επιμονή μου, ότι εγώ στο τέλος-τέλος θα ντροπιαστώ αν δε βγει “γελαστικόν”, δεν κατόρθωσα να πείσω κανέναν. Διότι παρ’ όλο που αμφοτέροι ήταν άνθρωποι του Θεάτρου, τους διέφυγε κάτι σημαντικό. Ότι κείμενο γραμμένο για τον Μανέλλη και σκηνοθετημένο από μένα, θα έβγαζε γέλιο, ακριβώς στα πιο “τετριμμένα” σημεία. Το παν δεν είναι οι εξυπνάδες του κειμένου, αλλά το ύφος του ηθοποιού κατά το σερβίρισμα των φράσεων. Τον Μανέλλη τον θαύμαζα για την κωμική του φλέβα από μικρός, όταν έπαιζε στο Θέατρο του “Λαού”. Με δυο λόγια τον έχω σπουδάσει. Και με μεγάλη χαρά καταπιάστηκα να γράψω το νούμερο στο οποίο θα εμφανιζόταν ως πρόσκοπος. Μετά μού ανήγγειλαν ότι τον ρόλο θα τον έπαιζε ο Ευθυμίου. Σφάλμα. Διότι έργο γραμμένο για τον Μανέλλη, μόνο ο Μανέλλης μπορεί να το αποδώσει. Όπως κι ο Μίκης Θεοδωράκης, αλλιώςτικο κομμάτι θα γράψει για τον Μπιθικότση κι άλλη μουσική θα ετοιμάσει για την φωνή της Κάλλας. Αν επρόκειτο για τον Ευθυμίου, άλλης ποιότητας αστεία θα ετοιμάζα για τον καλό αυτόν ηθοποιό, όπως κι άλλου είδους θα ήταν τα κείμενα που θα προορίζονταν για τον Χορν. Η επιπολαιότητα όμως, με την οποίαν οι άνθρωποι του Θεάτρου μας τακτοποιούν παρασκηνιακώς τέτοια θέματα και απορρίπτουν κείμενα με τόσην ευκολία, γεννά θλιβερές σκέψεις για το μέλλον της σατιρικής μας παραγωγής, όταν μάλιστα οι επί κεφαλής, δεν φημίζονται ούτε για το χιούμορ τους, ούτε διακρίνονται για το μέγεθος της φαντασίας τους.

Το να μιλεί ένας άνθρωπος για το Θέατρο, τη στιγμή που έχει γράψει μονάχα ένα σκετς, όλο κι όλο διαρκείας μιας ώρας είναι αναίδεια. Επιτρέψτε μου όμως να πω μερικές γνώμες για το Θέατρο και να σας μιλήσω με το θάρρος ενός σκιτσογράφου, που παρουσίασε πάνω από 500 “ομιλούσες” γελοιογραφίες, που η κάθε μια με μια μικρή προέκταση, αν παρουσιαζόταν ζωντανή επί σκηνής, θα πλούτιζε την Ελληνική

Επιθεώρηση με ισάριθμα σκετς. Το μειονέκτημα κάθε εικόνας είναι η έλλειψη κινήσεως και μουσικής υποκρούσεως. Πλεονέκτημα όμως είναι η ελευθερία φαντασίας, που επιτρέπει στον αναγνώστη να δώσει οποιαδήποτε ερμηνεία υποκριτικής θέλει, στα διαλεγόμενα πρόσωπα ενός σκίτσου. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως, πολλά από αυτά, αν δοκίμαζαν να τα ερμηνεύσουν και να τα πουν επί σκηνής πολλοί άσοι μας, θ' άφηναν αδιάφορους τους θεατές, αν δεν προκαλούσαν ίσως και την αγανάκτησή τους. Κι αυτό θα συνέβαινε, διότι ο πειρασμός του "γελαστικού" θα τους οδηγούσε σε ακρότητες και απαράδεκτα καραγκιοζιλίκια, εκεί ακριβώς που χρειάζεται σοβαροφάνεια, ειρωνεία μόλις διαφαινόμενη και συγκρατημένο παίξιμο.

Αν ο Σαρλώ αρέσει, είναι διότι εμφανιζόμενος, σε αφοπλίζει προκαταβολικά ότι είναι έξυπνος. Παίζω κωμωδία, δεν σημαίνει ότι κάνω υστερισμούς, όπως πολύ ορθά έγραψε ο φίλος μου Μάριος Πλωρίτης τελευταία, με αφορμή παιζόμενο έργο που "παρεξηγήθηκε" από τους υποκριτές λόγω κεκτημένης ταχύτητας, ούτε κραυγάζω για να προκαλέσω την ευθυμία των θεατών. Είναι λυπηρό και αποκαρδιωτικό, στη Χώρα που γεννήθηκε η Σάτιρα να ανθεί η φαρσοκωμωδία και να καταστρέφονται κωμικοί ηθοποιοί με ταλέντο, από αδαείς σκηνοθέτες ή μακαρίους, αγραμμάτους θεατρώνες, που εξαντλούν την αυστηρότητά τους σε πρόστιμα για άλλες υποθέσεις κι επιτρέπουν ασυδοσίες σε κείμενα συγγραφέων και παιχνίδια ηθοποιών, που θα 'λεγε κανείς ότι παρουσιάζονται επί σκηνής, για να τέρψουν Κάφρους ή για ν' αντιμετωπίσουν κοινό που δεν μπορεί να αφομοιώσει άλλο, από υπονοούμενα και σόκιν.

Αν ήμουν υπουργός Παιδείας, θ' απαγόρευα το παίξιμο τόσων ξένων έργων και σχεδόν θα υποχρέωνα τους επιχειρηματίες, ν' ανεβάζουν επί ποινή αφαιρέσεως της αδείας, ελληνικά έργα. Η γνώμη ότι το ξένο θεατρικό έργο βοηθάει τον Έλληνα συγγραφέα να γράψει καλύτερα, είναι εσφαλμένη. Και ο Αισχύλος και ο Ευριπίδης και ο Σοφοκλής και ο Αριστοφάνης, αγνοούσαν το γαλλικό βουλευβάρτο κι όμως έγραψαν αρκετά καλά έργα.

Ο Έλληνας συγγραφέας γράφει καλύτερα όταν υπάρχει άμιλλα. Ασφαλώς με την πρώτη φουρνιά δεν πρόκειται να δούμε αριστουργήματα, αλλά ευκολότερα θα παρουσιαστούν καλά έργα μέσα σε 23 θιάσους που θα παίζουν σχεδόν υποχρεωτικώς ελληνικά, παρά μέσα σε 2-3 θέατρα που κάνουν την παραχώρηση να παίζουν και

ντόπια. Κι αν υπάρχουν και μερικοί διψώντες θεατές ή ανήσυχοι συγγραφείς, που θέλουν πάση θυσία να παρακολουθήσουν και τα νέα ρεύματα, ας πηγαίνουν να τα βλέπουν έξω. Δεν χρωστάει τίποτα ο ανύποπτος θεατρόφιλος, ελλείψει άλλης παραγωγής, να καλείται σε διάφορα “Κορίτσια” (στον αέρα, στη θάλασσα κ.λπ.) ή να παρακολουθεί τη μαμά που θέλει μπαμπά, να σπαζοκεφαλιάζει εν έτει 1963 διά το “Τι είναι ο Ζαμώρ;” σε εποχή προβλημάτων, που είναι χρησιμότερο να ξέρει “Τι είναι η Ε.Ρ.Ε.”, ώστε να μην την ξαναψηφίσει.

Και τώρα λίγα για την κριτική. Εκτός από ελάχιστες εξαιρέσεις δύο-τριών φωτισμένων και καλλιεργημένων ανθρώπων που ξέρουν να κρίνουν, οι υπόλοιποι απλώς αυτοτιτλοφορήθηκαν “κριτικοί”, όταν αντελήφθησαν ότι στις εφημερίδες που έψαχναν για δουλειά και οι θέσεις των κλητήρων είχαν καταληφθεί. Αυτοί, για να γίνουν αρεστοί στον Διευθυντή, χτυπούν οποιοδήποτε έργο που δεν συμφωνεί κατά την γνώμη τους με την “γραμμή” της εφημερίδος που τους δίνει την δεκαημερία. Διότι ο κριτικός που ισχυρίζεται στα γραπτά του ότι το έργο που παρακολούθησε αφήνει αδιάφορο τον θεατή από τα πρώτα λεπτά της παραστάσεως, όταν αντίθετα ο κόσμος γελά και το βλέπει με συμπάθεια, δεν κάνει κριτική, αλλά πολιτική της κακιάς ώρας. Κι όταν, για να χτυπήσει ένα έργο, παίρνει ένα λανθασμένο τετράστιχο από το πρόγραμμα για να χαρακτηρίσει την ποιότητα του παιζόμενου, είναι κακοήθης και εμπαθής και το μόνο που απομένει να κάνει ένας Διευθυντής εφημερίδος που σέβεται το κοινό του και τους αναγνώστες του, είναι να του στερεί επί βμηνο τις στήλες στις οποίες αλωνίζει ανεύθυνα.

Δεν θέλω να πω ότι όλες οι κριτικές πρέπει να είναι εγκωμιαστικές. Ας είναι κακές. Κακόπιστες να μην είναι. Να μην διαστρεβλώνουν τις προθέσεις του συγγραφέως και να μην γίνονται εξοντωτικές για τους νέους που πρωτοβγαίνουν στα φώτα της σκηνής. Κι ακόμα κι οι σκηνογράφοι, να αφοσιώνονται στη δουλειά τους και να μην υπεισέρχονται σε θέματα κριτικής, αποκαλώντας υποτιμητικά τους τολμώντας να γράψουν έργα “καρικατουρίστας”, διότι ουδείς νόμος απαγορεύει και εις τους “καρικατουρίστας” να προσφέρουν κάτι και αυτοί εις τον θεατρικό λόγο. Υποτιμητικό δεν είναι να είσαι “καρικατουρίστας”. Υποτιμητικό και ανάξιο Έλληνας, θα είναι να δέχεσαι αδιαμαρτύρητα τα διάφορα κατασκευάσματα των θεατρικών συγγραφέων και πιστεύων ενδομύχως ότι μπορείς να γράψεις κατά 10% καλύτερα από τα προσφερόμενα προς τέρψιν σου, από δειλία δεν πιάνεις το μολύβι να χαράξεις

ένα διάλογο χωρίς βωμολοχίες ή 5 στίχους ανορθόδοξους αλλά ευπρεπείς, για να τους προσφέρεις στην κρίση του κοινού.

Το Θέατρό μας θα πάρει την “πάνω βόλτα” σε 4-5 χρόνια. Για την ώρα περνάει την περίοδο της αποσυνθέσεως. Μόλις σταματήσει η σήψη, θα ξεπεταχτούν οι νέες δυνάμεις. Αν δεν αποβλακωθούν τελείως οι θεατές, δεν θ’ αρχίσει ο εξαγνισμός και η κάθαρση. Ας μην βιάζονται οι νέοι συγγραφείς. Όσο πηγαίνουν οι άνθρωποι σε έργα που γράφτηκαν για την προπολεμική Βιέννη, όπου μετά ένα καλό δείπνο, πήγαιναν οι αγνοί γλεντζέδες να παρακολουθήσουν και ολίγο θέατρο, τα έργα των σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων που αγγίζουν τα σύγχρονα προβλήματα, μπορούν να περιμένουν. Θα ’ρθει μέρα που οι ίδιοι θεατρώνες θα αγανακτήσουν, θα φτάσουν σε αδιέξοδο και θα ζητήσουν το καινούργιο. Η “πόρτα” δεν αστειεύεται και η θέα της άδειας κάσας κάνει “προοδευτικό” τον επιχειρηματία. Η νίκη ανήκει στους νέους που πιστεύουν με πάθος στο Θέατρο. Σ’ αυτούς που γράφουν και βλέπουν σήμερα πόρτες κλειστές. Σ’ αυτούς που ξέρουν να περιμένουν. Εκ πρώτης όψεως, η εικόνα που δίνω μπορεί να φαίνεται μαύρη. Όσο όμως υπάρχουν Κούνδουροι που, κωφεύοντας στις συνταγές των παραγωγών, εξακολουθούν να γυρίζουν έργα αντιεμπορικά κι όσο υπάρχουν Γαλανοί, που επωμίζονται οι ίδιοι την ευθύνη της σκηνοθεσίας, για ν’ αποφύγουν τις εμπορικές προσθήκες των παραγωγών και να παρουσιάσουν στο κοινό που σέβονται, το έργο όπως το φαντάστηκαν κι όπως το ’γραψαν, το μέλλον ανοίγεται ρόδινο. Οι νέοι Έλληνες συγγραφείς θα γίνουν οι αυριανοί κυρίαρχοι της Θεατρικής Σκηνής, αν δεν υποκύψουν και δεν έρθουν σε συμβιβασμούς με τους κακούς επιχειρηματίες που περιφρονούν το Κοινό.»

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

I. ΚΕΙΜΕΝΑ ΤΟΥ ΜΠΟΣΤ

A. Ανέκδοτα

Δον Κιχώτης, 1961.

Εφεβρέτης, 1993.

Όμορφη πόλη, 1962.

B. Δημοσιευμένα

Μποστ, «Γύρω από τη *Μήδεια*», *Θεατρογραφίες*, τχ. 1 (Μάρτιος 1998), σ. 75-77.

–, «Ένα σημείωμα του Μποστ», στο: Μποστ, *Φάυστα*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 1987-88, σ. 11-14.

–, *Η Φάυστα και διάφορα διηγήματα*, Ερμείας, Αθήνα 1971 (;).

–, «*Η ψύχραιμος γυναίκα*», στο: *Θεατρικά 75*, «Αφιέρωμα», 1975, σ. 66-67.

–, *Μαρία Πενταγιώτισσα*, Gutenberg, Αθήνα 1982.

–, *Μήδεια*, Θεατρική Εταιρία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1993.

–, «*Ο Ήρωας της Κολομβίας*», στο: Χαρά Μπακονικόλα, «*Ο Ήρωας της Κολομβίας. Μια irrishio posthuma του Μποστ*», στο: *Παράβασις*, Γ. Π. Πεφάνης (επιμ.), τόμ. 7, Ergo, Αθήνα 2006, σ. 89-102.

–, *Πεζά κείμενα (1960-1965)*, Ερμής, Αθήνα 1998.

- , *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, Θεατρική Εταιρία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1995.
- , «Σημείωμα για τον *Εφεβρέτη*», στο: *Τρία μονόπρακτα*, Εταιρία Θεάτρου Πρόβα, Θέατρο της Οδού Ερμού, Χειμερινή περίοδος 1995-96.
- , *Σκίτσα και Κείμενα*, Ερμείας, Αθήνα 1972.
- , «Συνέντευξη: Μποστ: ένας αναρχικός της γλώσσας», *Διαβάζω*, τχ. 19 (Απρίλιος 1979), σ. 50-52.
- , *Το ημερολόγιο μιας χήρας*, Κείμενα, Αθήνα 1972.
- Μποσταντζόγλου Μέντης**, *40 χρόνια Μποστ*, Gutenberg, Αθήνα 1987.
- , *Ο Άγιος Φανούριος*, Ιδιωτική έκδοση, Αθήνα 1944.

II. ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΟΝ ΜΠΟΣΤ

40 χρόνια Μποστ, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987).

Αγγουρίδου Ρένα, «Την δόξαν πολλοί εμίσησαν αλλά τον πλούτον ουδείς», στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987), σ. 28-31.

Ανδριανόπουλος Ανδρέας, «Το όνομα “Μποστ”», στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987), σ. 3.

Ανδριανού Έλσα, «Μποστ: *Ακούω ήχον κώδωνος*», *Η λέξη*, αρ. 166, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 2001, σ. 725-727.

Βακαλοπούλου Ηρώ, «Μποσταντζόγλειο μπουρλέσκο», *Θεσσαλονίκη*, 20/02/1993.

Βαρβέρης Γιάννης, *Η κρίση του θεάτρου*, Β' – *Κείμενα θεατρικής κριτικής (1984-1989)*, Εστία, Αθήνα 1991.

–, *Η κρίση του θεάτρου, Γ' – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1989-1994)*, Σοκόλη, Αθήνα 1995.

–, *Η κρίση του θεάτρου, Δ' – Κείμενα θεατρικής κριτικής (1994-2003)*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2003.

–, *Η κρίση του θεάτρου, Ε' – Κείμενα θεατρικής κριτικής (2003-2010)*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2010.

Βαρίκας Βάσος, *Κριτική θεάτρου – Επιλογή 1961-1971*, Παπαζήση, Αθήνα 1972.

Βαροπούλου Ελένη, «Φάουστα», *Το Βήμα*, 25/10/1987.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Είπαν για τον Μποστ», στο: Μαρίνα Κοτζαμάνη (επιμ.), *Οδηγία προς τους ξελιγομένους κατά Μποστ – Ελλάδα: η έφθυμος χείρα (του Ζητάους)*, ΤΑ ΝΕΑ, Αθήνα 2013, σ. 19.

–, *Κλειδιά και κώδικες θεάτρου: ΙΙ. Ελληνικό θέατρο*, Εστία, Αθήνα 1984.

–, «Μποστ σέλλερ», στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ, (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987), σ. 8-10.

–, «Οι κριτικοί για τον Μποστ», στο: Μποστ, *Ακούω ήχον κώδωνος*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 2001-02, σ. 65-67.

–, «Τραγέλαφος εντός σαλώνος», *Είκοσι χρόνια Θέατρο ΣΤΟΑ (1971-1991)*, Θεατρική Εταιρία ΣΤΟΑ, χ.χ., σ. 205.

Διαμαντάκου-Αγάθου Καίτη, «Από τον Αριστοφάνη στον Μποστ: η επιβίωση της “παρατραγωδίας”», στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (EENS)*: “Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα”, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σ. 203-212.

Διζέλος Θ., «Απογοητευμένος από το ισπανικό καθεστώς ο Δον Κιχώτης έφθασε στην Ελλάδα...», *Η Αυγή*, 14 Φεβρουαρίου 1964.

Δρομάζος Στάθης Ιω., *Νεοελληνικό Θέατρο – Κριτικές*, Κέδρος, Αθήνα 1986.

Ελληνούδη Αριστούλα, «Οι κριτικοί για τον Μποστ», στο: Μποστ, *Ακούω ήχον κώδωνος*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 2001-02, σ. 67-69.

Θεοδοσοπούλου Μάρη, «Ο κειμενογράφος», στο: Κ. Λιοντής (επιμ.), «Μποστ», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 18/05/2003, σ. 15-16.

Θρύλος Άλκης, *Το ελληνικό θέατρο 1962-1963*, τόμ. Θ', Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1980.

Ιωαννίδης Γρηγόρης, «Ο Μποστ σαν λαϊκή φάρσα», *Ελευθεροτυπία*, 05 Σεπτεμβρίου 2009.

Κατηφόρης Γ., «Έλεος για τη μαμά Ελλάς», στο: Κ. Μποσταντζόγλου (επιμ.), *Μποστ*, Θεατρική Εταιρεία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1996, σ. 32-36.

Κασιάνη Νικολέττα, *Ο θεατρικός Μποστ*, Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Ιανουάριος 2012, φ/α.

Κοτζαμάνη Μαρίνα, «Οδηγίαι προς τους ξελιγομένους κατά Μποστ», στο: Μαρίνα Κοτζαμάνη (επιμ.), *Οδηγίαι προς τους ξελιγομένους κατά Μποστ – Ελλάς: η έφθυμος χείρα (του Ζητάους)*, ΤΑ ΝΕΑ, Αθήνα 2013, σ. 5-7.

Λιγνάδης Τάσος, *Κριτικές θεάτρου – Νεοελληνική δραματουργία (1975-1989)*, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2015.

Λογοθέτης Ηρακλής, «Οι κριτικοί για τον Μποστ», στο: Μποστ, *Ακούω ήχον κώδωνος*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 2001-02, σ. 70-71.

Μακρής Σόλων, «Θέατρο Σμαρούλα: “Εφημερέβομεν”», *Νέα Εστία*, τόμ. 102, τχ. 1205 (15 Σεπτεμβρίου 1977), σ. 1240-1241.

–, «Κι εσύ χτενίζεσαι...», *Νέα Εστία*, τόμ. 94, τχ. 1111 (15 Οκτωβρίου 1973), σ. 1394-1396.

Μανιάτης Β., «Θέατρο Παρκ: “Όμορφη πόλη” – Θέατρο Μετροπόλιταν: “Οδός ονείρων”», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΙΣΤ', τχ. 91 (Ιούλιος 1962), σ. 123-124.

Μαυρομούστακος Πλάτων, *Σχεδιάσματα ανάγνωσης*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006.

Μητρόπουλος Κώστας, «Μόνοι κι' έρημοι στο σύμπαν με τον Μποστ», στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987), σ. 14.

Μουτσόπουλος Θανάσης, «Ο σκιτσογράφος», στο: Κ. Λιοντής (επιμ.), «Μποστ», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 18/05/2003, σ. 9-14.

Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου Χαρά, «*Ο Ηρωας της Κολομβίας*. Μια *irrisio posthuma* του Μποστ», στο: *Παράβασις*, Γ. Π. Πεφάνης (επιμ.), τόμ. 7, Ergo, Αθήνα 2006, σ. 89-102.

–, «Ο “πεζός” Μποστ με πινελιές θεάτρου», στις ιδίας, *Κανόνες και εξαιρέσεις – Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 177-180.

–, «Το εκκρεμές του Μποστ», στις ιδίας, *Κανόνες και εξαιρέσεις – Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 118-123.

Μποσταντζόγλου Κώστας, «Αι τραγικά περιπέτεια της *Φάουστα*», στο: Μποστ, *Φάουστα και διάφορα διηγήματα*, Μεταίχμιο, Αθήνα 2015, σ. 9-17.

–, «Έργα και ημέρες Χρυσάνθου Βοσταντζόγλου», στο: Κ. Λιοντής (επιμ.), «Μποστ», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 18/05/2003, σ. 30-31.

–, «Ο Μποστ και το πολιτικό θέατρο», στο: *Πρακτικά Α΄ Θεατρολογικού Συνεδρίου “Το θέατρο στην Ελλάδα τον 20^ό αιώνα: Από το Θέατρο Ιδεών στο Μεταμοντέρνο”*, (επιμ. Οργανωτική Επιτροπή Συνεδρίου), Αθήνα 2005, σ. 285-292.

Μποσταντζόγλου Κώστας (επιμ.), *Μποστ*, Θεατρική Εταιρεία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1996.

Παπαγεωργίου Θανάσης, «Ένας συγγραφέας – μια παράσταση: Το φαινόμενο Μποστ», *Διαβάζω*, τχ. 360 (Φεβρουάριος 1996), σ. 96-98.

–, «Ο θεατρικός», στο: Κ. Λιοντής (επιμ.), «Μποστ», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 18/05/2003, σ. 17-21.

–, «Σημείωμα του σκηνοθέτη», στο: Μποστ, *Φάουστα*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 1987-88, σ. 36-38.

Παπαγεωργίου Θανάσης (επιμ.), *Είκοσι χρόνια Θέατρο ΣΤΟΑ (1971-1991)*, Θεατρική Εταιρία ΣΤΟΑ, Αθήνα 1991.

Παπανδρέου Νικηφόρος, «Φάουστα», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τόμ. ΚΑ΄, τχ. 124-125 (Απρίλης-Μάης 1965), σ. 385-386.

Πεφάνης Γιώργος Π., «Εθνικό Θέατρο – Νέα Σκηνή: Μποστ: “Φάουστα ή η απολεσθείς κόρη”», *Νέα Εστία*, τόμ. 141, τχ. 1671 (15 Φεβρουαρίου 1997), σ. 278-279.

–, «Ένα χαμόγελο για τον κύριο Μποστ», στου ιδίου, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 81-86.

Σταματοπούλου-Βασιλάκου Χρυσόθεμις & Ομάδα Θεατρολόγων, *Αρχείο Ραλλούς Μάνου: Η ζωή και το έργο της*, Έφεσος, Αθήνα [2006].

Στεφανίδης Μάνος, «Ο εικονοποιός», στο: Κ. Λιοντής (επιμ.), «Μποστ», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 18/05/2003, σ. 3-8.

–, «Ο καπνίζων σταθερώς καρκινοβατεί. Μήπως και ο ζωγραφίζων;», στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987), σ. 23.

Τακόπουλος Πάρις, *Αντικριτικά (Θέατρο 2005-2012)*, Καλλιγράφος, Αθήνα 2012.

–, «ΜΠΟΣΤ ή μια τέταρτη σταυροφορία για το Θέατρο του παραλογικού», στο: Μποστ, *Ακούω ήχον κώδωνος*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 2001-02, σ. 43-50.

–, *Τα αντικριτικά: τόμος Α΄ (Θέατρο 1990-1998)*, Ποταμός, Αθήνα 2005.

–, *Τα αντικριτικά: τόμος Β΄ (Θέατρο 1998-2004)*, Ποταμός, Αθήνα 2005.

–, *Τα κριτικά (Θέατρο 1966-1990)*, Ποταμός, Αθήνα 2002.

Τσαρούχης Γ., «Ένθετο» στο: *40 χρόνια Μποστ*, Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο ΩΡΑ, (23 Φεβρουαρίου – 13 Μαρτίου 1987).

Φραγκόπουλος Θ.Δ., «Θέατρο Λυκαβηττού. – Μποστ: “*Μαρία Πενταγιώτισσα*”, από το Θίασο Ελευθέρων Καλλιτεχνών», *Νέα Εστία*, τόμ. 112, τχ. 1325 (15 Σεπτεμβρίου 1982), σ. 1242-1243.

–, «Θέατρο Στοά. – Θίασος Θανάση Παπαγεωργίου: “*Φάυστα*” του Μποστ», *Νέα Εστία*, τόμ. 123, τχ. 1454 (1 Φεβρουαρίου 1988), σ. 200-201.

ΙΙΙ. ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Abrams Meyer Howard, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων*, μτφ. Γιάννα Δεληβοριά – Σοφία Χατζιωαννίδου, Πατάκης, Αθήνα 2005.

Bacopoulou-Halls Alik, *Modern Greek Theater: Roots and Blossoms*, Diogenis, Αθήνα 1982.

Βαρβέρης Γιάννης, *Η κρίση του θεάτρου (1976-1984)*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985.

Clogg Richard, *Σύντομη Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας*, μτφ. Χάρης Φουντέας, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1984.

Cuddon John Anthony, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων και θεωρίας λογοτεχνίας*, μτφ. Μαρία Λιάπη – Γιάννης Παρίσης, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005.

Γεωργακάκη Κωνσταντζα, *1894-2014. Η εφήμερη γοητεία της Επιθεώρησης*, Polaris, Αθήνα 2013.

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

Γεωργακάκη Κωνσταντζα – Πούχγερ Βάλτερ, *Οδηγός νεοελληνικής δραματουργίας*, ERGO, Αθήνα 2009.

Γραμματάς Θεόδωρος, «Μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο. Συνθήκες πρόσληψης και μηχανισμοί αφομοίωσης του ξένου προτύπου», *Σύγκριση*, 5 (Δεκέμβριος 1993), σ. 14-32.

–, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Α΄, Εξάντας, Αθήνα 2002.

–, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τόμ. Β΄, Εξάντας, Αθήνα 2002.

Ζάχος Εμμ., «Η καυμένη η Αθηναϊκή μας Επιθεώρηση», *Θεατρικά-Κινηματογραφικά-Τηλεοπτικά*, αρ. 19-22 (Ιανουάριος-Απρίλιος 1978), σ. 20-24.

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

–, «Το ξένο ρεπερτόριο των μεταπολεμικών αθηναϊκών θιάσων (1942-1961). Πρώτες στατιστικές παρατηρήσεις, υποθέσεις και συμπεράσματα», στο: Κ. Γεωργακάκη (επιμ.), *Πρακτικά Β΄ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το Ευρωπαϊκό – Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Παράβασις – Μελετήματα [3], Ergo, Αθήνα 2004, σ. 347-361.

Καλύβας Στάθης Ν. – Μαραντζίδης Νίκος, *Εμφύλια Πάθη. 23 + 2 ερωτήσεις και απαντήσεις για τον Εμφύλιο*, Μεταίχιμο, Αθήνα 2016 [εμπλουτισμένη έκδοση].

Καραμανλής Κωνσταντίνος, *Αρχείο: Γεγονότα και κείμενα: 6. Στέμμα εναντίον κυβέρνησης*, Η Καθημερινή – Ίδρυμα Κωνσταντίνος Γ. Καραμανλής, Αθήνα 2005.

Καρζής Θόδωρος, *Η σάτιρα και η παγκόσμια ιστορία της. Από τους προγόνους του Αριστοφάνη μέχρι τους απογόνους του Σουρή*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

Κωστίου Κατερίνα, *Η ποιητική της ανατροπής: Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*, Νεφέλη, Αθήνα 2005.

Μαυρομούστακος Πλάτων, «Άτακτη σκηνή και Ελεύθερο Θέατρο», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 05/04/1998, σ. 19-21.

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

–, «Προβλήματα υφολογικής κατάταξης της σύγχρονης ελληνικής δραματουργίας», στο: Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, *Το Ελληνικό Θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990 – Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σ. 29-44.

–, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.

Μιχαηλίδης Γιώργος, *Νέοι Έλληνες Θεατρικοί Συγγραφείς*, Κάκτος, Αθήνα 1975.

Παπανδρέου Νικηφόρος, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», στον τόμο: *1949-1967. Η Εκρηκτική Εικοσαετία*, Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου της Εταιρείας Σπουδών, Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2002, σ. 177-188.

Πατσαλίδης Σάββας, *Μεταθεατρικά 1985-95*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1995.

Πλωρίτης Μάριος, *Της Σκηνης και της Τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989.

Πούχγερ Βάλτερ, *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, τόμ. Β1, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 2006.

–, *Ελληνική Θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Εταιρία Θεάτρου Κρήτης, Αθήνα 1988.

Πεφάνης Γιώργος Π., *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, Κέδρος, Αθήνα 2001.

Σειραγάκης Μανώλης, «“Όμορφες πόλεις, μαγικές, με γειτονιές αγγέλων και οδούς ονείρων”»: η προσπάθεια του Μίκη Θεοδωράκη και του Μάνου Χατζιδάκι να αναμορφώσουν το ελαφρό μουσικό θέατρο του 1960», στο: Τμήμα Θεάτρου Σχολής Καλών Τεχνών Α.Π.Θ., *Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: Συνέχειες και ρήξεις*, Διεθνές επιστημονικό συνέδριο αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου, Θεσσαλονίκη 30/9-3/10/2010, Εκδόσεις Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη 2014, σ. 113-124.

Σπάθης Δημήτρης, «Το Θέατρο μετά το 1940», *Ελλάδα, ιστορία και πολιτισμός*, τόμ. 10β, Μαλλιάρης Παιδεία, Αθήνα 1983, σ. 57-67.

Χατζηπανταζής Θόδωρος, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου*, Π.Ε.Κ., Ηράκλειο 2014.

–, «Η γένεση της Αθηναϊκής Επιθεώρησης», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 05/04/1998, σ. 3-5.

Χατζηπανταζής Θόδωρος – Μαράκα Λίλα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 1, Ερμής, Αθήνα 1977.

–, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τόμ. 2, Ερμής, Αθήνα 1977.

IV. ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΑ

Ελληνικό Χορόδραμα «Ραλλού Μάνου», *Τα χρυσά φτερά*, Αρχαίο Θέατρο Πειραιώς, Καλοκαίρι 1973.

Επιθεώρηση, ... και συ χτενίζεσαι, Άλσος Παγκρατίου, Θερινή περίοδος 1973.

–, *Ρωμαίικο ραβαΐσι*, Θέατρο Πολύτεχνο, Χειμερινή περίοδος 1992-93.

–, *Στο βάθος μύθος*, Ομάδα ΘΕΑΜΑ – Εταιρικός Θίασος Σ.Ε.Η., Θερινή περίοδος 1986.

–, *Της Λαρίσης το ποτάμι*, Θεσσαλικό Θέατρο, Χειμερινή περίοδος 1976-77.

–, *Χαιρέτα μου τον πλάτανο*, Θεσσαλικό Θέατρο, Χειμερινή περίοδος 1980-81.

Μποστ, *40 χρόνια Μποστ*, Θέατρο Σμαρούλα, Θερινή περίοδος 1987.

–, *Ακούω ήχον κώδωνος*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 2001-02.

–, *Εκλογές του Μποστ*, Θέατρο Αμιράλ, Χειμερινή περίοδος 1972-73.

–, *Εκλογές του Μποστ*, Θέατρο Αμιράλ, Χειμερινή περίοδος 1973-74.

–, *Κάνε το ΠΑΣΟΚ σου παξιμάδι*, Θέατρο ΠΑΡΚ, Θερινή περίοδος 1985.

–, *Μαρία Πενταγιώτισσα*, Ελεύθεροι Καλλιτέχνες, Θερινή περίοδος 1982.

–, *Φάυστα ή Η απολεσθείς κόρη*, Ελευθέρα Σκηνή, Χειμερινή περίοδος 1964-65.

–, *Φάυστα*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 1987-88.

–, *Φάυστα*, Θέατρο ΣΤΟΑ, Χειμερινή περίοδος 2011-12.

–, *Φάυστα*, Θεσσαλικό Θέατρο, Θερινή περίοδος 2013.

Μποστ – Θεοδωράκης Μ., *Όμορφη πόλη*, Θέατρο ΠΑΡΚ, Θερινή περίοδος 1962.

Μποστ – Μουρσελάς Κ., *Εφημερέβομεν*, Θέατρο Σμαρούλα, Θερινή περίοδος 1977.

Μποστ – Μουρσελάς Κ. – Σκούρτης Γ., *Εθνική... κωμωδία*, Θέατρο Αμυράλ, Χειμερινή περίοδος 1974-75.

Μποστ – Ξανθούλης, Γ. – Παναγιωτόπουλος Κ.Π., *Πιάσαμε το... Τρίτο!...*, Θέατρο ΠΑΡΚ, Θερινή περίοδος 1980.

V. ΔΙΑΔΙΚΤΥΑΚΟΙ ΤΟΠΟΙ

«**Αρχείο Μίκης Θεοδωράκης**», <http://digma.mmb.org.gr/Item.aspx?kkt=TMUSIC000001030>.

Γαλάνης Ιωάννης-Ρωμανός, *Παρωδίες του κλασικού ρεπερτορίου του Μποστ*, Διπλωματική Εργασία,
http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/10492/3/Nemertes_Galanis%28phil%29.pdf

Ignatius David, «*Η αποτυχία μιας ευγενικής ιδέας*», *Η Καθημερινή*,
<http://www.kathimerini.gr/467768/article/epikairothta/kosmos/h-apatyxia-mias-eygenikh-s-ideas>

Κουτσομούτης Κ., «*Το γελοίο του πράγματος*», *RetroDB*,
https://www.retrodb.gr/wiki/index.php/Το_γελοίο_του_πράγματος.

Κυριακοπούλου Ε., «*Αντ' αυτού – Θανάσης Παπαγεωργίου*», *EPT-APXEIO*,
<http://archive.ert.gr/61623/>.

Κωστήου Κ., «*Η πρωτεϊκή φύση της σάτιρας*», *Το Βήμα*,
<http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=81571>

Σγουράκης Γ. – Σγουράκη Ηρ., «*Μονόγραμμα – Μέντης Μποσταντζόγλου*», *EPT-APXEIO*,
<http://archive.ert.gr/100331/>.

Σκιαδόπουλος Α., «*Νυχτερινός επισκέπτης – Μέντης Μποσταντζόγλου*», *EPT-APXEIO*,
<http://archive.ert.gr/497/>.