

**Το ελληνικό θέατρο «της ρήξης»:
Οι πρώτες προσπάθειες του νεανικού θεάτρου και του πειραματικού δραματικού λόγου
κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και της πρώτης Μεταπολίτευσης (1967-1981)**

Γρηγόρης Ιωαννίδης*

Η παρούσα ανακοίνωση φιλοδοξεί να παρουσιάσει τα πρόσφατα συμπεράσματα της έρευνας που απασχολεί σταθερά το ενδιαφέρον μου τα τελευταία χρόνια.¹ Επανέρχομαι στο φαινόμενο της νέας γενιάς καλλιτεχνών η οποία εμφανίστηκε στο ελληνικό θέατρο σχεδόν συντονισμένα κατά το σύντομο διάστημα των επτά χρόνων μεταξύ '61 και '67 και η οποία δραστηριοποιήθηκε και απέκτησε ερείσματα κυρίως στην περίοδο της Δικτατορίας. Όπως είναι γνωστό, πρόκειται για ένα σχετικά μακρύ κατάλογο θιάσων οι οποίοι συντάσσονται την εποχή αυτή με τα αιτήματα της πρωτοπορίας: Ανοικτό Θέατρο Γ. Μιχαηλίδη, θίασος Βήματα, Ελεύθερο Θέατρο, Ζωντανό Θέατρο, Θεατρικό Εργαστήριο Δημήτρη Κωνσταντινίδη, Θέατρο Έρευνας Δημήτρη Ποταμίτη, Θίασος '70, Θίασος Νέων Καλλιτεχνών, Καφεθέατρο «Λήδρα», Νέα Πορεία, «Πατάρι», (θέατρο Άλφα Στέφανου Ληναίου), Πειραματική Σκηνή Ντίνου Κουμπάτη, Πειραματικό Θέατρο Μαριέττας Ριάλδη, Θέατρο Στοά, Στούντιο 47.² Πρόκειται ακόμα για μια διασπορά της θεατρικής έρευνας που δεν συναντάται ποτέ άλλοτε στο ελληνικό θέατρο και η οποία, ως σημειωθεί, δεν αφορά πάντα ομαδικές προσπάθειες. Η επιστροφή, για παράδειγμα, του γνωστού ηθοποιού Βασίλη Διαμαντόπουλου από το Παρίσι, όπου είχε καταφύγει αυτοεξόριστος στα πρώτα χρόνια της Δικτατορίας, συνοδεύεται από μια εκ μέρους του δήλωση μεταστροφής στα πρωτοποριακά – θα προσθέταμε και με πολιτική διάσταση– σκηνικά αιτήματα του εξωτερικού.³ Ακόμα και καλλιτέχνες που δρουν ως ένα βαθμό αυτόνομα την εποχή αυτή, όπως ο Στέφανος Ληναίος, ο Αλέξης Σολομός, ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, τροφοδοτούν από την πλευρά τους την ελληνική σκηνή με μια εξίσου σημαντική εκδοχή της διεθνούς πρωτοπορίας, (από το Προσκήνιο ο πρώτος, από το Εθνικό Θέατρο και το ΚΘΒΕ οι άλλοι δύο). Γεγονός παραμένει ωστόσο ότι σε ένα εξαιρετικά βραχύ διάστημα και κάτω από αντίξοες συνθήκες το ελληνικό θέατρο ζει μια πρωτοφανέρωτη για την ιστορία του ανάπτυξη της νεανική σκηνής, μια άνευ προηγουμένου σε έκταση και παλμό εκδήλωση του «νέου» απέναντι στο «παλιό».

* Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης είναι επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Το τελευταίο του βιβλίο ασχολείται με τη διαμόρφωση του ξένου ρεπερτορίου στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο: *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο, Μέρος Α': Από τη μεριά των θιάσων*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2014. Η ηλεκτρονική διεύθυνσή του είναι: griouann@theatre.uoa.gr

¹ Είναι γεγονός πως απουσιάζει φανερά από τη βιβλιογραφία ένα συνεκτικό σώμα επιστημονικών προσεγγίσεων για το θέατρο στη διάρκεια της Δικτατορίας. Κι είναι ασφαλώς ευτύχημα το ότι πολύ πρόσφατα, με αφορμή το Ε' Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο (που είχε θέμα «Θέατρο και Δημοκρατία» και διεξήχθη στην Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014), κατατέθηκαν μια σειρά σχετικών ανακοινώσεων, οι οποίες εμπλουτίζουν τη γνώση μας για τη σκηνική δραστηριότητα της περιόδου και τις ποικίλες αναφορές της. Γενικός οδηγός πάντως παραμένει το βιβλίο του Πλάτωνα Μαυρομούστακου (Μαυρομούστακος, 2005, 132-163). Βλ. ακόμα τις πρόσφατα δημοσιευμένες εργασίες μου για το πρωτοποριακό θέατρο της Δικτατορίας (Ιωαννίδης, 2010, Ιωαννίδης, 2011), καθώς και την ανακοίνωσή μου στο Ε' Θεατρολογικό Συνέδριο.

² Μια σχετική προσπάθεια είναι τα σχέδια ίδρυσης του «Σπουδαστηρίου Θεάτρου» από τον Δημήτρη Κωνσταντινίδη, στα πρότυπα, όπως επαγγέλλεται, του «Άκτορας Στούντιο», (*Νέα Πολιτεία*, 2/12/1969).

³ «Όπως ο Τζούλιαν Μπεκ χθες, έτσι και ο Βασίλης Διαμαντόπουλος σήμερα, θεωρεί το παραδοσιακό θέατρο απλώς ένα γιατροσόφι για την κοινωνία, βοηθώντας το κοινό να ξαναγυρίσει στην ασφάλεια του αστικού τρόπου ζωής. Αποκηρύσσει το θέατρο στο οποίο τον είχαμε γνωρίσει ως τώρα, θεωρεί πως όλ' αυτά τα χρόνια δεν είχε κάνει τίποτα άλλο παρά να κοροϊδεύη άθελά του, όχι μόνο το κοινό, αλλά και τον εαυτό του, επειδή ακριβώς υπηρετούσε σ' ένα θέατρο που ήταν υποταγμένο ή συμβιβασμένο στη γραμμή που μοιραία καθοριζόταν από τους οικονομικούς πατρώνες του.» (Πηλιχός, 9/11/1970).

Με μια πρώτη έννοια η σημασία αυτής της γενιάς είναι σχεδόν αυταπόδεικτη, εφόσον πρόκειται για καλλιτέχνες που θα απασχολήσουν ονομαστικά το θέατρό μας καθ' όλη την επόμενη περίοδο της Μεταπολίτευσης. Η σημασία της όπως πιστεύω δεν τελειώνει εδώ. Το στοιχείο που συντονίζει την παρουσία τους στα πρώτα χρόνια, δεν είναι μόνο η χρονική ή η ηλικιακή τους σύμπτωση, αλλά μια νέα στάση απέναντι στο θέατρο που προσκομίζουν με τις πρώτες τους κινήσεις. Πρόκειται για μια ριζικά νέα άποψη για την θεατρική πρωτοπορία, η οποία διακρίνεται με σχετική σαφήνεια από τις παλιότερες νεοτεριστικές απόπειρες του Κάρολου Κουν και των παλιότερων συντελεστών ανανέωσης του ελληνικού θεάτρου. Η άποψη αυτή της ανανέωσης, η οποία προφανώς αποτελεί ένα γενικότερο αίτημα ανανέωσης της σκηνικής πράξης, διαμορφώνεται στο εξωτερικό (με επίκεντρο την Αμερική και την Πολωνία) και στις εκεί ερευνητικές κινήσεις της σκηνικής πρωτοπορίας, ακολουθεί τις ανάλογες αναζητήσεις του διεθνούς θεάτρου και αφορά όχι μόνο σε καλλιτεχνικά αλλά και σε πολιτικά, ακόμη και κοινωνικά ζητήματα. Και αντιστρόφως: είναι το ίδιο αυτό αίτημα που συγκροτεί από τη μεριά του τα χαρακτηριστικά μιας ομάδας καλλιτεχνών, που προσδίνει ταυτότητα στην προσπάθεια, και που κάνει τα μέλη της να αισθάνονται ότι εκπροσωπούν πέρα από μια νέα έκφραση, μια βαθύτερη ανάγκη του ελληνικού θεάτρου για πρόοδο και ελευθερία. Όπως είναι φανερό, η εμφάνιση αυτή της νέας γενιάς καλλιτεχνών δεν γίνεται χωρίς αντιδράσεις και χωρίς διάθεση ρήξης με το παρελθόν και το κατεστημένο του ελληνικού θεάτρου. Θα παρατηρούσε μάλιστα κανείς ότι σε αυτή την περίπτωση, όπως συμβαίνει συχνά με τα φαινόμενα της πρωτοπορίας, η ρήξη στο ελληνικό θέατρο γίνεται από ένα σημείο και μετά αυτοσκοπός των νέων καλλιτεχνών. Προκειμένου να καθορίσουν τη στάση τους, αλλά και τη θέση τους εντός του ελληνικού θεάτρου, συγκροτούν μια έννοια «πρωτοποριακότητας», η οποία αποκτά νόημα όταν τεθεί σε διαλεκτική αντίθεση με επίσης λειτουργική έννοια του «κατεστημένου». Πράγματι, όπως γίνεται φανερό από τις πολλαπλές τους δηλώσεις στο περιοδικό Τύπο της εποχής,⁴ κάθε εμφάνιση της νέας αυτής γενιάς

⁴ Το σημαντικό είναι πως η νέα αυτή πρωτοπορία συνδέεται στη συνείδηση του πνευματικού κόσμου της εποχής με ορισμένα σταθερά σημεία: α) ενεργή παρουσία της νεολαίας, β) κοινωνικές ακρότητες (που προβάλλονται συνθέτερα μέσα από το γυμνό), γ) τελετουργικός χαρακτήρας του θεάτρου που αποσκοπεί στη δημιουργία συνθηκών επικοινωνίας μεταξύ καλλιτεχνών και θεατών. Σταχυολογώ από τον Τύπο της εποχής: α) Για τον Πήτερ Μπρουκ: Άρθρο μεταφρασμένο του Jacques Depallens, «Το θέατρο της εποχής μας – Ο Άγγλος σκηνοθέτης Πήτερ Μπρουκ αναλύει με νηφαλιότητα και ευστοχία τις επιδιώξεις της δραματικής τέχνης», *Το Βήμα*, 18/8/1969· Κώστας Πάρλας, «'Ανιχνεύσεις' και πειραματισμοί ανοίγουν νέους δρόμους στη θεατρική έκφραση – Συνομιλία με τον Πήτερ Μπρουκ και η παρουσία της 'Μάμα' και του 'Ανοιχτού Θεάτρου'», *Το Βήμα*, 9/12/1973· «Έργο με ακατάληπτα λόγια παρουσίασε ο Μπρουκ στο Ιράν – Ένα πείραμα του Διεθνούς Κέντρου Θεατρικής Έρευνας», *Τα Νέα*, 11/9/1971. Για τον Αρραμπάλ: Dominique Desanti, «Ο μυστικισμός του παραλόγου», *Το Βήμα*, 30/11/1969· «Το σημερινό θέατρο είναι η έκφραση μιας ανανέωσης που δεν έχει κατασταλάξει. Η συζήτηση 'στρογγυλής τραπέζης' στο Ινστιτούτο Γκαίτε», *Ελεύθερος Κόσμος*, 27/11/1969. Ο Αλέξης Σολομός, επιστρέφοντας από ένα «ταξίδι ενημέρωσης» στις κεντρικές πρωτεύουσες της Ευρώπης, δίνει μια εκτενή και οργισμένη με την κατάσταση που επικρατεί στο ελληνικό θέατρο συνέντευξη στον Γ. Κ. Πηλιχό. Η συνέντευξη δημοσιεύεται σε δυο συνέχειες (16 & 17/12/ 1969) στα *Νέα*. Ο Σολομός σημειώνει ότι το πιο ενδιαφέρον σημείο του ταξιδιού του στάθηκε η επαφή του με το έργο του «δαιμόνιου Ισπανού» Αρραμπάλ. Στο δεύτερο όμως μέρος της («Θεατρικό κοινό στην Ελλάδα είναι οι κουρασμένοι μεσήλικες»), κεντρικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι απόψεις του σκηνοθέτη για το πρωτοποριακό εν γένει θέατρο. Για το Living Theatre (= Ζωντανό Θέατρο) βλ. «Το 'Ζωντανό Θέατρο' διαλύεται», *Επίκαιρα*, 13/2/1970· «Διαμαρτυρία νέας γενιάς», *Δημιουργίες*, Μάιος 1970: «(Οι απόψεις)... συμπίπτουν σε πολλά σημεία, συμπερασματικά δε, μπορούμε να πούμε ότι αποδέχονται το κίνημα αυτό διαμαρτυρίας της νέας γενιάς... (Ένα κίνημα) που δεσπόζει σήμερα σ' ολόκληρο τον Δυτικό Κόσμο... και συγκλονίζει συνειδήσεις και κοινωνικά θεμέλια...»· Για το La Mama (= Λα Μάμα): Γ. Κ. Πηλιχός, «Μιλάει η Έλεν Στιούαρτ για το θέατρο 'Λα Μάμα'», *Τα Νέα*, 31/10/1970: «Τι πρόσφερε ως σήμερα η σκηνή 'Λα Μάμα' στο σύγχρονο αμερικανικό θέατρο; Ίσως ό, τι το 'Λίβινγκ Θήατερ', ό, τι ο Πήτερ Μπρουκ στο εγγλέζικο θέατρο, ό, τι ο Γκροτόφσκι στην Ανατολική Ευρώπη... – Δεν υπάρχει κίνδυνος – ρωτώ την ίδια σε μια στιγμή- τώρα που το θέατρό σας και σεις η ίδια προσωπικά έχετε

ορίζεται πρώτον με βάση τα στοιχεία της σκηνικής πρωτοπορίας του εξωτερικού και δεύτερον σαν αντίθεση (και σαν αντίσταση ακόμη) απέναντι σε ένα εκτός αυτής, εκφυλισμένο και παρωχημένο θεατρικό «κατεστημένο».

Θα επιθυμούσα επομένως μετά από αυτές τις εισαγωγικές παρατηρήσεις να χωρίσω την ανακοίνωσή μου σε τρία μέρη: θα ήθελα καταρχήν, α) να διευκρινίσω για μια ακόμη φορά εν συντομία (εφόσον έχουν αναπτυχθεί διεξοδικά σε σχετικά μελετήματα μου) τα χαρακτηριστικά της νέας αυτής πρωτοπορίας, μέσα από τις αναφορές στη κίνηση των συντελεστών της. Παράλληλα, β) να εξετάσω τους όρους της ρήξης με αυτό που η ίδια οι καλλιτέχνες αποκαλούν «κατεστημένο», προχωρώντας στην αποσαφήνιση της έννοιας του. Και θα επιθυμούσα τέλος, γ) αυτή τη φορά να επεκταθώ και στο διάστημα μετά από την Δικτατορία, στην περίοδο της Πρώτης Μεταπολίτευσης, προκειμένου να διερευνήσω την συγκεκριμένη έννοια της «πρωτοπορίας» στα χρόνια μετά το '74. Αντίθετα απ' ό, τι πιθανόν θα περίμενε κανείς, η νέα γενιά που ζήτησε να διατυπώσει ένα σαφή ανανεωτικό θέατρο στους δύσκολους χρόνους του αντικοινοβουλευτισμού, στον ελεύθερο αέρα της Μεταπολίτευσης για διάφορους λόγους, που θα επιχειρήσω να αναφέρω στη συνέχεια, υποχώρησε από τις αρχικές διεκδικήσεις όσο και από τις πρώτες της κατακτήσεις. Μετά το '74, το ενδιαφέρον για μια πρωτοπορία που θα μεταφέρει αλλά και θα συνδιαλέγεται με τις αντίστοιχες έρευνες του εξωτερικού υπαναχωρεί, και τη θέση του παίρνει μια παλιά για το ελληνικό θέατρο έννοια που παρουσιάζεται τώρα εμπλουτισμένη και ενδυναμωμένη με νέες προεκτάσεις: μιλώ για την περίφημη αναζήτηση της ελληνικής «ιθαγένειας» και για τις νέες φωνές της εγχώριας δραματουργίας που την υπηρετούν.

α) Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Μπορούμε πια να παραδεχθούμε με σχετική βεβαιότητα πως η περίοδος της Επταετίας παρά τις κάθε είδους διώξεις και αποκλεισμούς (ίσως μάλιστα και εξαιτίας τους) αποτέλεσε για το ελληνικό θέατρο βάση εφόρμησης της νέας γενιάς καλλιτεχνών. Οι λόγοι για αυτές τις δημιουργικές ζυμώσεις είναι πολλοί, και στο μεγαλύτερο μέρος τους αφορούν την αντίδραση ενός ιδεολογικά ενεργού

αποκτήσει μεγάλη φήμη, να θεωρηθήτε από τους νέους, που αποτελούν βασικά το κοινό σας, ότι πλησιάζετε να προσχωρήσετε προς το 'κατεστημένο'; - Το αντίθετο ακριβώς συμβαίνει: Το κατεστημένο έρχεται σε μένα κι όχι εγώ στο κατεστημένο. Και θα εξακολουθώ να πορεύομαι σ' αυτήν την κατεύθυνση, έστω κι αν με περιμένει η μοίρα του 'Λίβινγκ Θήατερ', που έπεσε τελικά ηρωικά κάτω τα λυσσαλέα πυρά του κατεστημένου». Κώστας Σταματίου, «Έλεν Στιούαρτ: Επιστροφή στις ρίζες, στο Αρχαίο Θέατρο – Η 'Λα Μάμα' στην Αθήνα», *Τα Νέα*, 20/3/1972. Για τον Γκροτόφσκι: βλ. «Πολωνικό Εργαστήρι Θεάτρου», *Θεσσαλονίκη*, 22/11/1969: «Το πιο φημισμένο πρωτοποριακό θεατρικό γκρουπ στον κόσμο είναι το Πολωνικό Εργαστήρι Θεάτρου, που τελεί υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του 37ετούς Τζέτζι Γκροτόφσκυ. Το θεατρικό αυτό συγκρότημα που ιδρύθηκε στην επαρχιακή πολωνική κομόπολη του Μπρόκλαου [σικ], έχει επηρεάσει τις πρωτοποριακές θεατρικές ομάδες όλου το κόσμου. Αμερικανοί πρωτοποριακοί θίασοι, όπως η 'Λα Μάμα' και το 'Όπεν Θήατερ', χρησιμοποίησαν τις μεθόδους διδασκαλίας του Γκροτόφσκυ και τις αισθητικές αρχές μιας από τις λίγες αναγνωρισμένες θεατρικές φυσιογνωμίες του καιρού μας.» · «Το θέατρο-εργαστήρι του Πολωνού Γκροτόφσκυ», *Απογευματινή*, 1/12/1969· Elizabeth Hardwick, «Το 'φτωχό θέατρο' του Γιέρζυ Γκροτόφσκυ», *Το Βήμα*, 15/3/1970 · «Γιέρζυ Γκροτόφσκι, το θέατρο του 21^{ου} αιώνα – Ο ηθοποιός πρέπει να ξεφεύγει από τη συμβατικότητα», *Τα Νέα*, 18/6/1973. Την ίδια εποχή, 1971, εκδίδεται από τις εκδόσεις Αρίων, τα δοκίμια του Γκροτόφσκυ, «Για ένα φτωχό θέατρο». Βλ., ακόμα, γενικά: «Οι 'Γκουερίλλας' πρόκληση στο αμερικανικό κατεστημένο», *Τα Νέα*, 19/5/1970· «Γεύσι από 'Χαιρ' στην Αθήνα...», *Σημερινά*, 22/5/1970· «Παγκόσμια τάση αλλαγής στο θεατρικό κατεστημένο», *Τα Νέα*, 28/5/1970· «Κλασικό και μοντέρνο θέατρο στα αμερικανικά φεστιβάλ του '70», *Το Βήμα*, 8/9/1970· «Μια ενδιαφέρουσα έκθεση για το Γερμανικό θέατρο εγκαινιάζεται σήμερα στο Ζάμπειο», *Το Βήμα*, 22/11/1969· «Νέες τάσεις στο θέατρο: Από το παραδοσιακό Μπροντγουαίη στην πρωτοπορία των συνοικιακών», *Μακεδονία*, 5/2/1970. Γενικά η ενημέρωση για το τι γίνεται στο εξωτερικό συνεχίζεται σε τακτικές στήλες των εφημερίδων: «Θεατρικοί πειραματισμοί και μηνύματα για το μέλλον», *Το Βήμα*, 16/5/1971· «Το τσεχικό θέατρο έπαψε να είναι σύμβολο ανεξαρτησίας», *Τα Νέα*, 1/7/1972· «Ο Ρόμπερτ Γουίλσον νέος 'προφήτης' του Θεάτρου», *Τα Νέα*, 24/7/1972· «Οι νέες τάσεις του θεάτρου στο φθινοπωρινό φεστιβάλ του '72», *Τα Νέα*, 7/11/1972.

μέρους της κοινωνίας (όπως είναι οι νέοι καλλιτέχνες) απέναντι στο αυταρχικό καθεστώς της Δικτατορίας: η ίδια η αντίσταση, δραστική ή/και πνευματική στο καθεστώς φέρνει την αυτοσυνείδηση στους νέους δημιουργούς, πυκνώνει τις τάξεις τους, δημιουργεί ανάμεσά τους ένα συνεκτικό αίσθημα αποστολής. Η ίδια εντείνει από την άλλη τις λίγες και σποραδικές πληροφορίες που φτάνουν από το εξωτερικό, και που αφορούν τόσο τα γενικότερα κινήματα της νεολαίας, τα οποία προλογίζουν και προλειάνουν τον «Μάη του '68», όσο και τα ειδικότερα ανανεωτικά αιτήματα της διεθνούς θεατρικής πράξης.

Τα πρότυπα πια για μια μερίδα νέων καλλιτεχνών περιλαμβάνουν τη δράση θιάσων με διεθνή απήχηση όπως το «Ζωντανό Θέατρο» («Living Theatre») της Τζούντιθ Μαλίνα και του Τζούλιαν Μπεκ), του Θεατρικού Εργαστηρίου του Γκροτόφκι, του θιάσου Λα Μάμα, του Πήτερ Μπρουκ, του Γουίλσον, κ.ά. Το κοινό στοιχείο όλων αυτών των νέων εκφράσεων είναι πως συγκροτούνται γύρω από μια έννοια της σκηνικής πράξης, μια νέα αντίληψη του θεάτρου, τελικά, γύρω από μια νέα αντίληψη της «πρωτοπορίας». Πράγματι ενώ μέχρι τη δεκαετία του '60 το βάρος της καινοτομίας έπεφτε στην πρόσληψη κυρίως νέων δραματουργών, ολοένα και συχνότερα και πιο τακτικά από το '67 και μετά, με την επίδραση των καλλιτεχνικών και πολιτικών μηνυμάτων του εξωτερικού, το ενδιαφέρον μετατίθεται από τον συγγραφέα και από τα αιτήματα της δραματουργικής ανανέωσης προς γενικότερα και ριζικότερα αιτήματα της σκηνικής πράξης. Τα αιτήματα αυτά αφορούν το ίδιο το περιεχόμενο και τη σημασία της σκηνοθεσίας, τη συμμετοχή του καλλιτέχνη σε συλλογικές δράσεις, την αναζήτηση μιας νέας, ευρύτερης αλλά και αγνότερης επαφής ανάμεσα στο κοινό και τους συντελεστές της παράστασης. Με άλλα λόγια το πρωτοποριακό θέατρο γίνεται λιγότερο λογοτεχνικό, περισσότερο πολιτικό και αποκτά ολοένα και εντονότερα τα στοιχεία της συγκρότησης μιας «κοινότητας» γύρω από κάποιο δρώμενο.

Είναι ενδιαφέρον ότι μπορούμε από τώρα κιόλας να αναζητήσουμε τους όρους της πρώτης, βασικής ρήξης στο ελληνικό θέατρο, ανάμεσα στις δυο σημασίες της «πρωτοπορίας», οι οποίες συνυπάρχουν για ένα διάστημα στον Τύπο και οι οποίες χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν δύο αρκετά διαφορετικές εκδηλώσεις. Η πρώτη πρωτοπορία εκκινεί από τον δραματουργό ή τον ποιητή, συνδέεται με τη δεξίωση μιας νέας δραματουργικής φόρμας, και αφορά το ανέβασμα ενός συγγραφέα ή μιας ομάδας συγγραφέων. Η πρωτοπορία για χρόνια είχε θα λέγαμε μια συγκεκριμένη γραμμή, είχε αναφορά σε συγκεκριμένους συγγραφείς, είχε με δυο λόγια «ονοματεπώνυμο»: συνδέθηκε προπολεμικά με τον Πιραντέλλο, μεταπολεμικό με τον Ουίλλιαμς, τον Μίλλερ και τον Λόρκα, αργότερα, με τον Μπρεχτ, και τώρα, την ίδια περίοδο, με τον Μπέκετ, τον Αρραμπάλ και τον Πίντερ. Είναι με άλλα λόγια ο νεοτερικισμός με την έννοια και με το κύρος που προσέδωσαν στον όρο παλιότεροι εισηγητές- σκηνοθέτες του ελληνικού θεάτρου, με κορυφαίο βέβαια ανάμεσά τους τον Κάρολο Κουν. Σε αυτή ακριβώς την έννοια της πρωτοπορίας, ή ορθότερα στην πρωτοπορία με αυτή την έννοια, η νέα γενιά επιχειρεί να αντιτάξει μια ακόμα δική της οπτική. Τι άλλο μπορεί λοιπόν να σημαίνει το νέο ή το «πρωτοποριακό θέατρο»⁵ στις αρχές της δεκαετίας του '70 για την ελληνική σκηνή, πέρα από

⁵ Άλλες φράσεις για το «πρωτοποριακό θέατρο» είναι «νέο θέατρο», «πειραματικό θέατρο», «ζωντανό θέατρο». Στην τελευταία περίπτωση είναι εμφανής η στενή σχέση του πρωτοποριακού θεάτρου με το αμερικανικό θίασο στη συνείδηση του αθηναϊκού κοινού, ώστε ο τελευταίος να ονομάζει καταχρηστικά τις εμφανίσεις κάθε σκηνικού πειραματισμού. «Δεκαπέντε σελίδες του νέου τεύχους του 'Θεάτρου' αφιερώνονται στις πιο πρωτοποριακές τάσεις του σύγχρονου θεάτρου, που εμφανίστηκαν στο φετινό ένατο Διεθνές Φεστιβάλ του Νανσύ. Το 'Θέατρο' έστειλε στο Νανσύ τη συνεργάτιδά του, νέα σκηνοθέτιδα Κατερίνα Θωμαδάκη, που αναλύει σε βάθος τις πιο προχωρημένες κινήσεις του ζωντανού θεάτρου.» (Τα Νέα, 8/10/1973).

το ανέβασμα νέων συγγραφέων; Τους νέους αυτούς όρους συναντούμε σε ένα κείμενο σύγχρονο με την εποχή την οποία μελετούμε, στο άρθρο του Αμερικανού σκηνοθέτη και κριτικού Χάρολντ Κλέρμαν, το οποίο δημοσιεύεται μεταφρασμένο στο περιοδικό «Διάλογος» και έπειτα στον *Ελεύθερο Κόσμο*, στις 10/6/1973:

Κυρίως το 'νέο' θέατρο είναι εκείνο που απορρίπτει την 'λογοτεχνία' σαν πρωταρχικό θεατρικό στοιχείο. Το Δράμα με την έννοια του κειμένου που η σκηνική δράση οφείλει να το 'μεταδώσει' στο ακροατήριο, να το χρωματίσει και να το ερμηνεύσει, δεν έχει πια τόση σημασία γι' αυτό. Ό, τι κανονικά ονομάζεται 'έργο' – δηλαδή το κείμενο ενός δραματουργού, που αν έλειπε το θεατρικό γεγονός δεν θα είχε ούτε προϋπόθεση ούτε θεμέλιο – έπαψε να κυριαρχή. Πολλά κείμενα καθιερωμένα και σεβαστά χρησιμοποιούνται, βέβαια, και στο νέο θέατρο· αλλά χρησιμοποιούνται σαν αφορμή μόνο για ό, τι θα δείξουν στην σκηνή. Τα κείμενα υποβάλλονται σε αλλοιώσεις τέτοιες, ώστε οι συγγραφείς των θα δυσκολεύονταν να τα αναγνωρίσουν, ίσως, μάλιστα και να αρνιόνταν να τα αναγνωρίσουν. Τα επιλεγόμενα αποσπάσματα συνυφαίνονται με σωματικές κινήσεις, ήχους, φώτα, επεισόδια αυτοσχεδιασμένα, ή παρεμβαλλόμενους διαλόγους ηθοποιών – κοινού, ώστε συναποτελούν ένα ιδιαίτερο πλέγμα με όλα αυτά: η προκαλούμενη εντύπωση, εκείνη πια αποτελεί την ουσία του νέου δημιουργήματος – ουσία με νόημα, πιθανώς εντελώς διαφορετικό από τις λέξεις που χρησιμοποιήθηκαν σχετικά.

β) Η πολλαπλή αυτή εκδοχή της πρωτοπορίας κάνει όπως είναι επόμενο τα πράγματα πιο περίπλοκα στην ελληνική σκηνή. Πουθενά ίσως δεν φαίνεται καλύτερα η αναστάτωση αυτή στο εσωτερικό του ελληνικού θεάτρου από τη Συνάντηση των κορυφαίων πνευματικών εκπροσώπων του, που θα πραγματοποιηθεί στις 26 Νοεμβρίου του 1969 στο Ινστιτούτο «Γκαίτε» με θέμα: «Το παραδοσιακό θέατρο και οι σύγχρονες τάσεις του θεάτρου». Σε αυτό το πλαίσιο η παρέμβαση του δόκιμου πια την εποχή εκείνη συγγραφέα Ιάκωβου Καμπανέλλη αναλαμβάνει να εκπροσωπήσει τη νέα άποψη για την πρωτοπορία. Ο ίδιος ο συγγραφέας θα συνδέσει άμεσα τη σύγχρονη δημιουργία με την επαναστατική στάση και με τη νεανική συμμετοχή: «Μήπως οι σύγχρονοι θεατρικοί δημιουργοί είναι επαναστάτες, επειδή η εποχή μας είναι γεμάτη από επαναστάσεις; Ποιο είναι το μοντέλο του λογικού ανθρώπου της εποχής μας; Και πώς μπορούμε να το ξέρουμε, αφού δεν ζούμε αλλά μόνο πληροφορούμεθα την επανάστασι των νέων;»⁶

Αντίθετα, η παρέμβαση του Κουν δείχνει από τη μεριά της την παλιότερη άποψη για την πρωτοπορία που διατηρεί ο σκηνοθέτης, άποψη που συνδέει τη σκηνική έρευνα με τον ποιητή και οριοθετεί το κέντρο βάρους του πειραματισμού του: «Υπάρχουν τάσεις και ρεύματα τρομακτικά ζωντανά. Μπορεί να είναι πειράματα, αλλά τα χαίρομαι, γιατί έχουν ορμή και δύναμη. Δεν έχουν όμως για κέντρο τους τον ποιητή...». Περισσότερο σαφής θα είναι ένας άλλος εκπρόσωπος της παλιάς γενιάς, ο Άγγελος Τερζάκης, ο οποίος και θα θέσει με σαφήνεια όχι μόνο τα όρια που διακρίνουν μεταξύ τους τις διαφορετικές γενιές του πρωτοποριακού, αλλά και τη στάση της παλιότερης γενιάς απέναντι στο νέο: «Χρονολογικά το σύγχρονο θέατρο χωρίζεται σε δυο μεγάλα κεφάλαια: Κατά την περίοδο 1950-60, έχουμε το θέατρο του παραλόγου, ενώ από το 1960 και πέρα αρχίζει ένα άλλο θέατρο που δεν το ξέρουμε. Το θέατρο του παραλόγου έχει μια αυθορμησία και μια αυθεντικότητα. Αυθορμησία γιατί δεν έχει αρχηγό, δεν έχει μανιφέστο, δεν έχει οργάνωσι... Δεν είναι θέατρο σκηνοθετών, γιατί ο σκηνοθέτης ερμηνεύει έναν ποιητή, ενώ οι σημερινοί σκηνοθέτες δεν ερμηνεύουν τίποτε. Απλώς οργανώνουν το χάος... Τρέμω το χάος...» [τα πλάγια δικά μου]. Ίσως αυτό που κάνει έναν παλιό διανοούμενο, όπως τον Άγγελο Τερζάκη, να ανησυχεί είναι πράγματι η ορμή με την

⁶ «Το σημερινό θέατρο είναι η έκφρασι μιας ανανεώσεως που δεν έχει κατασταλάξει. Η συζήτηση 'στρογγυλής τραπέζης' στο Ινστιτούτο Γκαίτε», (*Ελεύθερος Κόσμος*, 27/11/1969).

οποία εκφράζεται το νέο θέατρο. Ορίστε μια ιδιαίτερη εκδήλωσή της, σε μια από τις πρώτες συνεντεύξεις Τύπου ενός νεόκοπου θιάσου, του Ελεύθερου Θεάτρου, στα 1970⁷:

Το θέατρο πρέπει ν' ανοίξη τα παράθυρά μας, να γκρεμίση τους τοίχους και να μιλήση πρόσωπο με πρόσωπο με την εποχή μας. Θέλουμε στο 'Ελεύθερο Θέατρο' να εκφράσουμε την εποχή μας, και όμως, είμαστε αναγκασμένοι να παίζουμε σε θέατρα που κτίσθηκαν πριν από εκατό χρόνια...

... το θέατρο στον τόπο μας, όχι μόνο δεν αποτελείται από ζωντανά κοινωνικά κύτταρα, αλλά θυμίζει – με τα θεάματά του- εμποροπανήγυρι που πουλάει στο κοινό προκατασκευασμένες παραστάσεις....

... Δυο μήνες δοκιμές, μας έκαναν να συνειδητοποιήσουμε τι θέλουμε να φέρουμε στην θέσι αυτού που αρνιόμαστε. Θέλουμε ένα θέατρο, που τα συμβαίνοντα του καιρού και του τόπου μας να μη το ξεπερνούν, που η απήχησή του στο κοινό και σε μας να είναι άμεση και ουσιαστική και να δεσπόζη πάνω από την αστάθεια των καιρών...

Το πιστεύω και οι στόχοι του 'Ε.Θ.' χωρίζονται σε τρία σημεία. Και αυτά είναι: - Όχι άλλα δράματα δωματίου, - Ζητάμε να ξεχάσουμε τις παλιές φόρμες, κληρονομιά του αστικού θεάτρου και ν' ανοιχτούμε σε άλλα εκφραστικά μέσα, με το κορμί του ηθοποιού, με τον χορό, την παντομίμα, την μουσική. – Θέλουμε να διώξουμε κάθε ψευτιά από την σκηνή.

Όπως γίνεται εύκολα αντιληπτό, η όποια ρήξη επομένως δεν μένει μόνο στα ζητήματα της φόρμας. Προχωρά βαθύτερα σε άλλες εκδηλώσεις ή παραμέτρους του ελληνικού «κατεστημένου» και αναζητεί την ανατροπή τους. Πράγματι μέσα στο γενικότερο κλίμα της Δικτατορίας ορισμένες προσπάθειες, όπως του Ανοικτού Θεάτρου και του Ελεύθερου Θεάτρου, του Πειραματικού Θεάτρου της Μ. Ριάλδη (που έχει ξεκινήσει νωρίτερα), ή του Θεατρικού Εργαστηρίου του Δημήτρη Κωνσταντινίδη αποκτούν εκτός από καλλιτεχνικά και πολιτικά ερείσματα. Γενικά το ρεύμα στρέφεται ενάντια στο «κατεστημένο» και τη πνευματική «γεροντοκρατία» του τόπου,⁸ επιζητά τρόπους συλλογικής έκφρασης, νέες φόρμες και νέα δραματουργικά είδη (σημαντική εδώ η εμφάνιση της ελληνικής εκδοχής του θεάτρου-ντοκουμέντο, δίπλα στην γνωστή ανέλιξη της ελληνικής εκδοχής του θεάτρου του παραλόγου), υποστηρίζει τη νεότερη γενιά Ελλήνων δραματουργών, και ζητάει τελικά ένα νέο ήθος (που δεν διστάζει να καταγγείλει ακόμα και το Ίδρυμα Φορντ για την εκ των έσω άλωση του πνευματικού κόσμου της χώρας).

⁷ (Παρνασσός, 3/9/1970)

⁸ Ας σημειωθεί πάντως ότι η ρήξη που επιχειρεί η νέα γενιά δεν περιορίζεται όμως μόνο στα ζητήματα αισθητικής ή θεατρικής φόρμας. Στους όρους της ρήξης θα πρέπει ωστόσο να σταθούμε σε έναν ιδιαίτερα: στο ζήτημα της «γεροντοκρατίας», που επισημαίνεται την εποχή αυτή και στηλιτεύεται ως εκφυλιστικό φαινόμενο του θεάτρου. Οποσδήποτε για να κατανοήσουμε πλήρως αυτή τη ρήξη θα πρέπει να την συνδέσουμε με το γενικότερο πολιτισμικό περιβάλλον του '68 και ό, τι προηγήθηκε, η οποία αποκτά τα χαρακτηριστικά του νεολαιίστικου κινήματος και τοποθετεί την νεότητα στο επίπεδο μιας αυταξίας για την νέα καλλιτεχνική έκφραση. Σε αυτό το πλαίσιο αποκτά ασφαλώς ενδιαφέρον η παρέμβαση του Ιάκωβου Καμπανέλλη με τίτλο «Γεροντοκρατία δυναστεύει την πνευματική ζωή»: «Μερικοί κριτικοί, εδώ και πολλά χρόνια έχουν πάψει να αντιλαμβάνονται τις αλλαγές που συντελούνται στο παγκόσμιο θέατρο. Και –δυστυχώς για το κοινό που τους διαβάζει- δεν έχουν το θάρρος οι κριτικοί αυτοί να αποσυρθούν πια, ούτε να πάψουν να γράφουν για έργα που δεν καταλαβαίνουν. Δεν είναι ντροπή, νομίζω, για ηλικιωμένους ανθρώπους να δεχτούν ότι τους προσπερνά η εξέλιξη... Αυτοί όμως προτιμούν να νομίζουν ότι το θέατρο χάλασε και ενεργούν σαν λογοκριτές. Ό, τι δεν καταλαβαίνουν, το βγάζουν σκάρτο. Και το κοινό φωτίζεται ανάλογα. Αυτή δεν είναι η αποστολή της κριτικής; Να είναι – όχι ο χωροφύλακας στη γέφυρα – αλλά η γέφυρα ανάμεσα στο θέατρο και στο κοινό. Κάτι παρόμοιο ούτε ήταν ούτε και είναι στην πλειονότητά της. Η τύχη και η ποιότητα του ελληνικού έργου θα ήταν άλλη, αν η κριτική λειτουργούσε για λογαριασμό του θεάτρου όχι για λογαριασμό του εαυτού της.» (Καμπανέλλης, 17/12/1969).

Σε κάθε περίπτωση το «κατεστημένο» φαίνεται πως γίνεται μια από τις πλέον χρηστικές λέξεις στη σχετική αρθρογραφία της εποχής.⁹ Έτσι η εφημερίδα *Θεσσαλονίκη* δημοσιεύει έρευνα με τίτλο «Το κατεστημένο θέατρο και οι νέες ‘ομάδες’», (*Θεσσαλονίκη* 15/7/1972 - 12/8/1972 κ. εξ.). Στην έρευνα απαντούν οι νέες ομάδες «Ελεύθερο Θέατρο», «Νέα Πορεία», «Ανοικτό Θέατρο», «Πειραματικό Θέατρο», «Στοά», «Θέατρο Έρευνας». Παρόμοια, την ίδια εποχή διαβάζουμε στα *Νέα* άρθρο με τίτλο: «Οι ‘Γκουερίλλας’ πρόκληση στο αμερικανικό κατεστημένο»,¹⁰ και λίγο αργότερα «Παγκόσμια τάση αλλαγής στο θεατρικό κατεστημένο».¹¹ Κάποια στιγμή, ακόμα και Κάρολος Κουν θα κληθεί να πάρει θέση απέναντι σε αυτό το νέο σύστημα. Τον ρωτάει σε μια συνέντευξή του η Λιλή Ζωγράφου:

Λ. Ζ.: - Κύριε Κουν, οι νέοι, κυρίως Αμερικανοί, που κάνουν την επανάσταση, ισχυρίζονται πως το παραδοσιακό θέατρο είναι οριστικά νεκρό, γι’ αυτό και θα αντικατασταθή από το δικό τους πρωτοποριακό, που είναι ένας νέος και ζωντανός οργανισμός. Εσείς πιστεύετε στο θάνατο του παραδοσιακού θεάτρου; Κ. Κ.: - Όχι, υπό τον όρο ότι θα ανανεωθή τελείως. Πρόκειται για μια τεράστια κληρονομιά που, τόσο η ποιήσή της, όσο και οι αλήθειες της είναι αιώνιες. Η δουλειά του πρωτοποριακού μας βοηθά ακριβώς, στο να βρούμε παράλληλες ανανεώσεις στους κλασικούς. Προορισμός του θεάτρου είναι να ταρακουνήσει, να ανανεώσει. Να’ ρθουμε αντιμετώπι με την πραγματικότητα. Να ξεβουλευτούμε, βγαίνοντας από την ανάπαυση, και τη βολή του κατεστημένου. Γι’ αυτό αγαπώ τόσο το σύγχρονο θέατρο· μας προσγειώνει σωστά.¹²

γ) Μετά από αυτές τις παρατηρήσεις θα περίμενε κανείς η δυναμική που απέκτησε το ελληνικό θέατρο της σκηνικής πρωτοπορίας την εποχή της Δικτατορίας, να δώσει καρπούς στον ελεύθερο αέρα της Μεταπολίτευσης. Συνέβη μάλλον το αντίθετο. Ολοένα και σπανιότερες γίνονται μετά το ’74 οι αναφορές για κάποιο ριζικό πειραματισμό της ελληνικής σκηνής, όλο και πιο σποραδικές γίνονται οι ανταποκρίσεις από τις θεατρικές έρευνες του εξωτερικού. Για κάποια χρόνια, τουλάχιστον ως τα μέσα της δεκαετίας του ’80, το νεανικό ελληνικό θέατρο μοιάζει να συμβιβάζεται με τους όρους της μεταπολίτευσης, να λησμονεί ένα μεγάλο μέρος από την αρχική του συγκρουσιακή πρόθεση της περασμένης δεκαετίας, να μπαίνει στις ράγες της κρατικής πολιτικής των επιχορηγήσεων. Δεν σταματά ασφαλώς η διάθεση για σκηνική έρευνα, μοιάζει όμως να στρέφεται σε νέα πεδία. Το ενδιαφέρον μετατίθεται για τα επόμενα χρόνια στην είσοδο ελλήνων συγγραφέων, κάτι που κατά τον Αλέξη Σολομό είναι «ίσως το σοβαρότερο απ’ όλα όσα έχει ν’ αντιμετωπίσει το θέατρό μας.»¹³ Είναι πράγματι γεγονός ότι ήδη από την εποχή της Δικτατορίας το ελληνικό θέατρο

⁹ Βλ. ανάμεσα σε άλλα τις θέσεις του «Ελεύθερου Θεάτρου» πάνω στις δύο αυτές έννοιες (Παρνασσός, 3/9/1970).

¹⁰ (*Τα Νέα*, 19/5/1970)

¹¹ (*Τα Νέα*, 28/5/1970)

¹² (Ζωγράφου, 6/10/1970). «Τι πρόσφερε ως σήμερα η σκηνή ‘Λα Μάμα’ στο σύγχρονο αμερικανικό θέατρο; Ίσως ό, τι το ‘Λίβινγκ Θήατερ’, ό,τι ο Πήτερ Μπρουκ στο εγγλέζικο θέατρο, ό, τι ο Γκροτόφσκι στην Ανατολική Ευρώπη... – Δεν υπάρχει κίνδυνος – ρωτώ την ίδια σε μια στιγμή- τώρα που το θέατρό σας και σεις η ίδια προσωπικά έχετε αποκτήσει μεγάλη φήμη, να θεωρηθήτε από τους νέους, που αποτελούν βασικά το κοινό σας, ότι πλησιάζετε να προσχωρήσετε προς το ‘κατεστημένο’; - Το αντίθετο ακριβώς συμβαίνει: Το κατεστημένο έρχεται σε μένα κι όχι εγώ στο κατεστημένο. Και θα εξακολουθώ να πορεύομαι σ’ αυτήν την κατεύθυνση, έστω κι αν με περιμένη η μοίρα του ‘Λίβινγκ Θήατερ’, που έπεσε τελικά ηρωικά κάτω τα λυσσαλέα πυρά του κατεστημένου. – Πώς βλέπατε εσείς το ‘Λίβινγκ Θήατερ’; - Ήταν ένα θέατρο πολύ συνεπές στη γραμμή που είχε χαράξει. Είχε σαν πρώτιστο καθήκον να θίγη πολιτικά θέματα. Κατηγορήθηκε από πολλούς, ότι ήταν ένα θέατρο που περισσότερο ενδιαφερόταν να τραβήξει το κοινό με την γυμνότητα των ηθοποιών του και των ωμότητα που κατέκλυζε τις παραστάσεις του. Δεν συμμερίζομαι αυτήν την άποψη. Οι άνθρωποι του ‘Λίβινγκ Θήατερ’ ήταν ειλικρινείς μ’ αυτό που έκαναν.» Βλέπε και: (Κάρτερ, 6/10/1971): «Είναι, οπωσδήποτε, μια πολύ ενδιαφέρουσα δοκιμασία ανανεώσεων. Κι αν δεχόμαστε τον Μπρουκ, ‘το κίνημα προς ένα λιγότερο κατεστημένο θέατρο’, αυτός δεν είναι ο τελικός μας σκοπός;» (Πηλιχός, 31/10/1970).

¹³ (Πηλιχός, 20/1/1970)

μοιάζει να διέπεται από μια κρυφή αντίφαση: Όταν ένα μέρος από τη σκηνική πρακτική του απομακρύνει το κείμενο από την κυρίαρχη θέση του, το ίδιο το θέατρο προβάλλει και αγκαλιάζει μια νέα συγγραφέων. Σαν βασικό μέρος της δραστηριότητας των νέων θιάσων αναγνωρίστηκε εξ αρχής το ανέβασμα των νέων συγγραφέων, ακόμη και αν το δεδηλωμένο ενδιαφέρον τους κινούνταν σε άλλες, μη-λογοτεχνικές περιοχές. Το στοιχείο αυτό στη διάρκεια της μεταπολίτευσης επεκτείνεται σε βαθμό ώστε πολύ γρήγορα να είμαστε σε θέση να μιλήσουμε, παρά τις όποιες άτακτες εξαιρέσεις, για την ουσιαστική επιστροφή του ελληνικού θεάτρου στο δραματικό θέατρο.

Τι ακριβώς συνέβη; Προς το παρόν μπορούμε ωστόσο να σταθούμε σε δύο παράγοντες που λειτούργησαν απ' ό,τι φαίνεται καθοριστικά: Ο πρώτος αφορά την πολιτική των επιχορηγήσεων που θεσμοθετείται σταδιακά μετά από το 1977, και η οποία με τους όρους της στρέφει προγραμματικά τους θιάσους –μισο-αναγκαστικά, μισο-συνειδητά- στο ανέβασμα νέων ελλήνων συγγραφέων. Το σύστημα αυτό θα καθορίσει εν πολλοίς τη φυσιογνωμία του ελληνικού θεάτρου καθ' όλη τη επόμενη περίοδο της Μεταπολίτευσης. Δεν αρκεί όμως βέβαια μόνο αυτό. Στις επιλογές των θιάσων βαραίνει επίσης η μετάθεση του ενδιαφέροντος από το ζήτημα της φόρμας –που απασχολεί στη διάρκεια της Δικτατορίας- στο ζήτημα της δραματουργίας, και μέσω της τελευταίας παραπέρα, στο ζήτημα της σκηνικής ιθαγένειας, της αυθεντικής θεατρικής φωνής, του γνήσιου κώδικα, της ντόπιας θεατρικής παράδοσης, και πιο πέρα ακόμα στην επαφή του κοινού με εκείνη την εσωτερική ποιότητα που χαρακτηρίζει το κάθε ειλικρινά ιθαγενές δημιούργημα.¹⁴ Προκειμένου να πεισθούν οι καλλιτέχνες πάνω σε αυτό δημιουργείται ένα πλαίσιο αξιολόγησης το οποίο θέτει σαν πρώτο κριτήριο της προσπάθειας τους την αυθεντική πρώτη ύλη του ελληνικού έργου. Βασικός ρυθμιστής θα γίνει σε αυτό η κριτική. Υπενθυμίζω εδώ, ότι η εμφάνιση της νέας γενιάς καλλιτεχνών συμπίπτει την εποχή αυτή με την σχεδόν ταυτόχρονη εμφάνιση μιας νέας γενιάς κριτικών, που θα επιβληθεί στα επόμενα χρόνια και η οποία περιλαμβάνει στις τάξεις της τον Κώστα Γεωργουσόπουλο, Βάσο Βαρίκα, Θόδωρο Κρητικό, Ειρήνη Καλκάνη κ.ά. Ταυτόχρονα αποσύρεται η παλιά τάξη της κριτικής, που περιλαμβάνει τον Άλκη Θρύλο, Κώστα Οικονομίδη, Αχιλλέα Μαμάκη, Αιμίλιο Χουρμούζιου κ.ά.

Η θεατρική κριτική κινείται κατά τη Μεταπολίτευση πάνω σε δύο άξονες. Ο πρώτος άξονας περιλαμβάνει την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη απομείωση του ξένου θεωρητικού ή δραματουργικού δανείου. Ο δεύτερος αναλαμβάνει την παράλληλη ανάρρηση του εγχώριου έργου, και μέσω αυτού της συλλογικής αυτογνωσίας, σε κεντρικό ζήτημα της ελληνικής σκηνής. Αντιγράφω γι' αυτό ένα μέρος από την κριτική του Κώστα Γεωργουσόπουλου, με αφορμή την παράσταση «Νακ» στο *Βήμα* το 1971. Ηκρ η οποία κινείται κατά τη Μεταπολίτευση πάνω σε δύο άξονες: ο πρώτος περιλαμβάνει την όσο το δυνατόν μεγαλύτερη απομείωση του ξένου θεωρητικού ή δραματουργικού δανείου. Ο δεύτερος περιλαμβάνει την παράλληλη ανάρρηση του εγχώριου έργου, και της συλλογικής αυτογνωσίας, σε κυρίαρχο ζήτημα της ελληνικής σκηνής. Η συγκεκριμένη κριτική, ως σημειωθεί, μια από τις πρώτες τοποθετήσεις του Γεωργουσόπουλου απέναντι στη διεθνή πρωτοπορία¹⁵:

¹⁴ Σε αυτό βαρύνουσα ασφαλώς συνεισφορά σε αυτό έχει το περιοδικό *Θέατρο* που εκδίδει ο Κώστας Νίτσος. Βλ. και την έρευνα που οργανώνει ο Γ. Κ. Πηλιχός στα *Νέα*, στα τέλη του 1969, με τίτλο: «Υπάρχει σύγχρονο ελληνικό έργο;». Συμμετέχουν μεταξύ άλλων, οι Παύλος Μάτεσις, Στατής Καρράς, Βασίλης Ζιώγας, Πέτρος Μάρκαρης, Δημήτρης Κεχαΐδης κ.ά. Τα συμπεράσματα της Συζήτησης στο: (Πηλιχός, 20/1/1970).

¹⁵ (Γεωργουσόπουλος, 9/12/1971)

Εδώ είναι που διαβλέπουμε τον κίνδυνο· αυτές οι μικρές, φιλότιμες προσπάθειες, να εκφυλισθούν πριν ανδρωθούν, να λιμνάσουν ή απλώς να επιβιώσουν αναμασσώντας την ευρωπαϊκή πρωτοπορία. Ποιο τ' όφελος; Και ποια η οφειλή μας; Το θέατρο της Ευρώπης έχει την παράδοσή του, τα κέρδη του και τις ζημιές του· είναι δική του έγνοια με τα μέσα του από την παρακαταθήκη του να προχωρήσει, να αρνηθή τον εαυτό του ή ν' αυτοκτονήσει. Διαιτί και μεις μαζί του; Δοκιμάσαμε την δική μας περιουσία, κυκλοφορήσαμε τις μετοχές μας και βρεθήκαμε χωρίς αντίκρυσμα; Ξωφλήσαμε; Οι νέες μας ομάδες που αντιστρατεύονται στο κατεστημένο θέατρο, που είναι το θέατρο της Ευρώπης του μεσοπολέμου ή του μεταπολέμου, δεν μπορούν να χρησιμοποιούν στον αγώνα τους τα όπλα της σημερινής Ευρώπης. και πρώτα γιατί δεν ξέρουν τον χειρισμό τους. Ύστερα ο δικός μας πόλεμος δεν είναι όμοιος με τον ευρωπαϊκό. Εμείς δεν αποτύχαμε· η όποια αποτυχία μας είναι αντανάκλαση της ευρωπαϊκής δανειοδοτικής πολιτικής των παλαιότερων. Με νέα δάνεια δεν θα εξοφλήσουμε τα πολλά μας χρέη. Η περιουσία του λαού μας έχει μείνει απείραχτη· η προίκα του αφάγωτη. Απ' αυτή την πηγή ν' αντλήσουμε και τις νέες δομές και τις νέες διαδικασίες και την ανανέωση της υποκριτικής και την θεματολογία μας και το ήθος και την διάνοια και την όψη του νέου θεάτρου που ευαγγελιζόμαστε....

.... Αυτές τις γενικές σκέψεις μου προκάλεσε η παράσταση του 'Στούντιο 47', που παρουσίασε το έργο της Ανν Τζέλικο 'Το Νακ και πως να το αποκτήσετε'.... Ας μη γελιόμαστε το έργο της Τζέλικο είναι ηθογραφία. Ας μην τρομάζουμε με τις λέξεις. Δεν θα διστάσουμε να κάνουμε μια σύγκριση: δεν το θεωρούμε ούτε καλύτερα δομημένο θεατρικά ούτε λιγότερο ηθογραφικό από τον 'Πειρασμό' του Ξερόπουλου ή το 'Φιόρο του Λεβάντε', κρατώντας πάντα την εποχή του καθενός. Τι δηλαδή, επειδή η επαρχιωτοπούλα εδώ είναι Καλλιόπη και κει Νάνσυ, αλλάζουν τα πράγματα; Πρέπει κάποτε να πάψουμε να ντρεπόμαστε για τα βαφτιστικά μας ονόματα. Θάταν μια καλή αρχή.

Αν και στην πράξη ο ορισμός της θεατρικής «ιθαγένειας» θα αποβεί ένα μάλλον περίπλοκο ζήτημα,¹⁶ το ιδεολόγημα της θα γίνει πολύ γρήγορα κυρίαρχο αίτημα στις τάξεις του θεάτρου, ιδιαίτερα του νεανικού θεάτρου, το οποίο θα βρει εκεί την ηθική αλλά και οικονομική, στήριξη που είναι αναγκαία για την εξέλιξή του. Σιγά-σιγά σε αυτό το ιδεολόγημα προσχωρούν σχεδόν όλοι. Έτσι όταν λίγα μόλις χρόνια αργότερα, στο τέλος της Δικτατορίας, το ελληνικό θέατρο έχει αρχίσει να μπαίνει πια στις ράγες της ιθαγένειας, η κριτική μπορεί να θριαμβολογήσει:

Οι νέες δυνάμεις του θεάτρου μας κέρδισαν τις προάλλες μια μεγάλη μάχη στη 'Νέα Σκηνή' και την άξιζαν. Μπροστά σε μια τέτοια ολοκληρωμένη επιτυχία οι γκρίνιες για κάποιες λεπτομέρειες δεν έχουν τη θέση τους. Πέρυσι ο Κεχαΐδης, φέτος ο Ποντίκας και ο Μποστ, πριν τρία χρόνια ο Σκούρτης με τις 'Μαινάδες' του, πιο παλιά ο 'πρόγονος' τους ο Ζιώγας (που περιμένει την νέα ώρα του) και ακόμα βαθύτερα ο Καμπανέλλης. Τώρα ο κ. Μάτεσις. Το νεώτατο ελληνικό θέατρο αρχίζει να έχει πρόσωπο και πρόσωπο αυθεντικό. Η παρουσία του γίνεται αναγκαία και η προσφορά του θετική. Παράλληλα κινούνται κι άλλοι ταλαντούχοι συγγραφείς, αλλά χωρίς προσανατολισμό. Γοητευμένοι από το οθνείο, απιστούν στο οικείο και η φωνή τους αντηχεί παράταιρα, οι χειρονομίες τους δεν έχουν νόημα για τον δέκτη, παρόλο που ο καθένας καταλαβαίνει το πάθος τους για ανακοίνωση.... Ο κ. Μάτεσις περιπλανήθηκε κι αυτός σ' αυτούς τους δρόμους. Τα προηγούμενα έργα του ήταν κατασκευασμένα, η επινόηση ξεπερνούσε την ειλικρίνεια και το 'μήνυμα' κραύγαζε πως ήταν προετοιμασμένο. Η θέση προηγείτο της θεατρικότητας. Ακόμα και η κραυγή έχει ιθαγένεια, θάλεγα περισσότερο ιθαγενής είναι η κραυγή. Η γνησιότητα της κραυγής οδηγεί την αυθεντία του λόγου.¹⁷

Κατ' αυτόν τον τρόπο μια ολόκληρη γενιά συγγραφέων και καλλιτεχνών λαμβάνει ιθαγένεια, με αντάλλαγμα ένα μέρος από την εξωστρέφεια της. Λίγο μετά ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, -τον θυμόμαστε μόλις λίγα χρόνια πριν ως διεκδικητή των νέων-, σημειώνει κάπου από τη δική του μεριά: «Ο πειραματισμός πρέπει να είναι βασική φροντίδα των νέων συγγραφέων. Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι πρέπει να σνομπάρουμε την ιθαγένειά μας. Τα παραδοσιακά μας

¹⁶ (Γεωργουσόπουλος, 2/2/1977), (Κυπαρρίσης, 1991, 23-58), (Αράγης, 2001, 14-19), (Λιγνάδης, 1996, 65-93).

¹⁷ (Γεωργουσόπουλος, 10/4/1973)

στοιχεία, ακόμα και η επαρχιακή μας ζωή είναι γεμάτα αλήθεια, γεμάτα προβλήματα, γεμάτα εκμεταλλεύσιμο –θεατρικά- υλικό. Είναι κουτό, επιζήμιο, ξεστράτισμα το να αδιαφορούμε για τις πηγές, για τις εθνικές ρίζες μας. Αν δεν ανακαλύψης την αλήθεια, που βρίσκεται πλάι σου, με ποιους ακονισμένους δέκτες θα συλλάβης μία αλήθεια του... εξωτερικού.»¹⁸ Μοιάζει στην πράξη να συνέβη το εξής: Ένα μέρος του θεάτρου στρέφεται στο ιθαγενές δραματικό έργο, το οποίο όμως εκπροσωπείται από νέους, προοδευτικούς, αρκούντως τολμηρούς και από πολλές απόψεις την εποχή εκείνη «αντισυστημικούς συγγραφείς»: Καμπανέλλης, Σκούρτης, Μουρσελάς, Ποντίκας, Μάτεσις, Στάικος κ.ά. Είναι ο δρόμος που χάραξε πρώτα το Θέατρο Τέχνης και ο Κουν, ο δρόμος τον οποίο θα ακολουθήσουν στη συνέχεια και οι νεότεροι θίασοι και καλλιτέχνες όπως το θέατρο Στοά, ο Δημήτρης Ποταμίτης, η Μαριέττα Ριάλδη κ.ά. Κοντά σε αυτό ανεβαίνουν από τους ίδιους θιάσους και πολλοί αξιολογοί ξένοι συγγραφείς παλιότεροι και νεότεροι, με βασικό κριτήριο την ανανέωση του ρεπερτορίου και της σκηνικής έκφρασης. Ολοένα και πιο σπάνια όμως συναντούμε στο ελληνικό θέατρο την πρωτοπορία εκείνη της ανοικτής φόρμας, του σωματικού θεάτρου ή της πολιτικής ενέργειας, του μεταμοντέρνου, της επινόησης, και –μιλώντας με σημερινούς όρους- ενός «μεταδραματικού θεάτρου», που είχε τόσο εμπνεύσει τους καλλιτέχνες στη διάρκεια της Δικτατορίας. Οι περιπτώσεις έργων όπως το «Μήλο» του Γκέσνερ, ή το «Αμέρικα Ουρρά», που θέτουν τη βάση για έναν σκηνικό πειραματισμό θα γίνουν σπάνιες. Και εκείνες οι πρώιμες μεταδραματικές απόπειρες του πολιτικού θεάτρου στη Δικτατορία, το «Μάο Μάο», «Τα παιδιά» ή ο «Γυρισμός» της Ριάλδη, το «Εκείνο το βράδυ παίζαμε Ρωμέο και Ιουλιέττα» του Μιχαηλίδη, ή οι συλλογικές αποδομικές εκτινάξεις του Ελεύθερου Θεάτρου, θα αποτελέσουν σύντομα τις εξαιρέσεις στον κανόνα της μεταπολίτευσης.

Σε κάθε περίπτωση θα πρέπει σε αυτό το σημείο να σταθούμε σε ακόμα ένα βασικό παράγοντα: συγκεκριμένα στο γεγονός ότι αυτή η εκδοχή της πρωτοπορίας, όπως εκδηλώθηκε στο ελληνικό θέατρο, παρά τον ενθουσιασμό και το όραμα, παρά τις αγαθές προθέσεις, φαίνεται πως δεν πέτυχε να δώσει σπουδαίους καρπούς.¹⁹ Τα πορίσματά της κινήθηκαν σε μέτριο αισθητικό επίπεδο, γεγονός που ανάγκασε πολλούς από τους καλλιτέχνες της να κινηθούν σε νέες διαδρομές. Μια τέτοια παρατήρηση έχει τη σημασία της. Χωρίς μια αληθινά σημαντική στιγμή, χωρίς μια αληθινά «μεγάλη παράσταση», την οποία οι υπόλοιποι θα μνημόνευαν και θα ακολουθούσαν σαν δείκτη και πρότυπο, η νέα τάση του θεάτρου ήταν μοιραίο να χάσει γρήγορα τη δυναμική της και να στραφεί σε άλλα πεδία: η νέα δραματουργία από αυτή την άποψη έμοιαζε σαν καλοδεχούμενη επιστροφή στην πλατιά και γόνιμη περιοχή του ρεαλισμού και της ηθογραφίας, έστω και μέσα από μια νέα δυναμική. Η στροφή προς την ιθαγένεια θα βοηθούσε τη νέα γενιά καλλιτεχνών να κερδίσει την υποστήριξη της κριτικής και θα την οδηγούσε στην καλλιέργεια του δραματικού λόγου και της συλλογικής αυτογνωσίας. Η ίδια όμως στροφή, όπως πιστεύω, θα στερούσε από το ελληνικό θέατρο για αρκετά χρόνια την κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα, τη ζωντανή επικοινωνία με τα ρεύματα του εξωτερικού και με την διεθνή σκηνική έρευνα, με ζητήματα δηλαδή που το ίδιο είχε κάποτε θέσει σαν βασικά ανάμεσα στις προγραμματικές του δηλώσεις. Για όλα αυτά όμως το θεάτρό μας θα έπρεπε να περιμένει μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '80 και την τότε εμφάνιση σημαντικών καλλιτεχνικών προσώπων, που θα ανανέωναν την ελληνική

¹⁸ (Απογευματινή, 2/6/1973)

¹⁹ Βλ. ενδεικτικά τα όσα παρατηρεί ο βασικός κριτικός της εποχής Κώστας Γεωργουσόπουλος για την ερευνητική παράσταση «Αμλετ» που ανεβάζει μία εκ των πλέον ανήσυχων νέων της εποχής, η Μαριέττα Ριάλδη (Γεωργουσόπουλος, 9/11/1971).

σκηνή: του Λευτέρη Βογιατζή, του Βασίλη Παπαβασιλείου, του Γιάννη Χουβαρδά, και άλλων.

Βιβλιογραφία

- (αν): «Η κακοδαιμονία μας – Θέμα του νέου έργου της Καρέζη με τον Καζάκο», *Απογευματινή*, 2/6/1973.
- (αν.): «Οι ‘Γκουερίλλας’ πρόκληση στο αμερικανικό κατεστημένο», *Τα Νέα*, 19/5/1970.
- (αν.): «Παγκόσμια τάση αλλαγής στο θεατρικό κατεστημένο», *Τα Νέα*, 28/5/1970
- (αν.): «Το σημερινό θέατρο είναι η έκφρασι μιας ανανεώσεως που δεν έχει κατασταλάξει. Η συζήτηση ‘τρογγυλής τραπέζης’ στο Ινστιτούτο Γκαίτε», *Ελεύθερος Κόσμος*, 27/11/1969.
- Αράγης, Γιώργος: *Αστική εμπειρία και αστική ιθαγένεια της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα, 2001.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «‘Το Νακ’ της Ανν Τζέλικο», *Το Βήμα*, 9/12/1971.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Στα ίχνη ενός κώδικα ερμηνευτικού», *Το Βήμα*, 2/2/1977.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Το φάντασμα του κ. Ραμόν Νοβάρο», *Το Βήμα*, 10/4/1973.
- Γεωργουσόπουλος, Κώστας: «Άμλετ», *Τα Νέα*, 9/11/1971.
- Ζωγράφου, Λιλή: «Κάρολος Κουν ο Μεγάλος μας (1941-1971), Το θέατρο του, το μοναδικό μορφωτικό κίνημα του μεταπολέμου», περ. *Γυναίκα*, 6/10/1970.
- Ιωαννίδης, Γρηγόρης: «Από την Πρωτοποριακή στην Πειραματική Σκηνή του Εθνικού: Οδοδείκτες μιας τεθλασμένης πορείας», στο: *Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Νικηφοΐρο Παπανδρεΐου: Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο: συνέχειες και ρήξεις*, Θεσσαλονίκη, 30 Σεπτεμβρίου-3 Οκτωβρίου 2010, σελ. 395-407.
- Ιωαννίδης, Γρηγόρης: «Η έννοια της Πρωτοπορίας στη διάρκεια της Δικτατορίας», στο: *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου: Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνής*, Αθήνα, 26-30 Ιανουαρίου 2011, Επιμέλεια: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, σελ. 253-259.
- Ιωαννίδης, Γρηγόρης: «Το ‘θέατρο - ντοκουμέντο’ και οι σχέσεις του με το πρωτοποριακό ρεύμα της μεταπολεμικής ελληνικής σκηνής», Ανακοίνωση στο Ε΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο: «Θέατρο και Δημοκρατία», Αθήνα 5-8 Νοεμβρίου 2014, (προς δημοσίευση).
- Καμπανέλλης, Ιάκωβος: «Γεροντοκρατία δυναστεύει την πνευματική ζωή», *Τα Νέα*, 17/12/1969.
- Κάρτερ, Ν. Γιώργος: «Ο Οιδίποδας στην Αθήνα», *Νέα Πολιτεία*, 6/10/1971.
- Κυπαρρίσης, Πάνος: *Βεάκης: Για την ιθαγένεια στην υποκριτική*, εκδ. Ρόπτρον, Αθήνα, 1991.
- Λιγνάδης, Τάσος: *Το μυστήριο, το κάλλος και η ιθαγένεια του τόπου Δοκίμια για την νεώτερη και σύγχρονη λογοτεχνία*, εκδ. Ακρίτης, Αθήνα, 1996.
- Μαυρομούστακος, Πλάτων: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2005.
- Παρνασσάς, Νίκος: «‘Η όπερα του ζητιάνου’ από σήμερα στο Βέμπο – Θίασος πρωτοτυπίας και μάχης», *Σημερινά*, 3/9/1970.
- Πηλιχός, Κ. Γιώργος: «Με τους νέους συγγραφείς θα γίνη αναγέννηση του θεάτρου», *Τα Νέα*, 20/1/1970.
- Πηλιχός, Κ. Γιώργος: «Μιλάει η Έλεν Στιούαρτ για το θέατρο ‘Λα Μάμα’», *Τα Νέα*, 31/10/1970
- Πηλιχός, Κ. Γιώργος: «Ο Βασίλης Διαμαντόπουλος αφήνει το παραδοσιακό θέατρο – Συγκροτεί θίασο συλλογικής ευθύνης έξω απ’ το κέντρο», *Τα Νέα*, 9/11/1970.