

## Ελληνοκεντρισμός και παγκοσμιοποίηση στο ελληνικό θέατρο των τελευταίων δεκαετιών

Κυριακή Πετράκου\*

Το ιδεολόγημα της ελληνικότητας θα μπορούσε να εκτιμηθεί ότι έλκει την καταγωγή σχεδόν από την επανάσταση (ή και πριν από αυτήν) του 1821, είτε από τη δημιουργία του ελληνικού κράτους, είτε όταν ως αντίδραση στις απόψεις του Φαλμεράιερ και άλλων χαραχτηκαν πολιτισμικές πολιτικές για να αποδείξουν ότι οι σύγχρονοι Έλληνες είναι όντως Έλληνες και τι μπορεί να σημαίνει αυτό. Επρόκειτο δηλαδή για αναζήτηση εθνικής αν όχι και ανθρωπολογικής ταυτότητας. Η γενιά του '30 συνέχισε την αναζήτηση ποικιλοτρόπως και το αίτημα δεν εγκαταλείφθηκε ποτέ ουσιαστικά, είτε για τη σύγχρονη Ελλάδα είτε για την αρχαία, όπως αποκαλύπτει το επίμαχο ζήτημα της ελληνικότητας της Μακεδονίας, που ιστορικά και αρχαιολογικά δεν αμφισβητείται, αμφισβητείται όμως πολιτικά. Το θέατρο δεν ολιγόρησε στη συμβολή του στο ζήτημα αυτό, τόσο το δράμα όσο και η σκηνή. Το πρώτο μέσω του περιεχομένου, καταδηλωτικού και υποδηλωτικού, η σκηνή μέσω της επιλογής των έργων, της σημείωσης της όψης αλλά και με άμεση προπαγάνδα σε εποχές δύσκολες (Γραμματάς 2002, τόμ. Α', 105-216 και *passim*).

Προχωρώντας με άλματα ως τα μέσα του 20ού αι., στις πρώτες δεκαετίες μετά το τέλος του εμφύλιου, αρκετοί από τους παλαιότερους συγγραφείς εξακολουθούσαν να ζουν και να είναι ενεργοί ή αγαπητοί ακόμα και μετά τον θάνατό τους, λ.χ. ο Ξενόπουλος. Οι τραγωδίες του Καζαντζάκη τότε αξιοποιούνται σκηνικά, ο Σικελιανός, ο Πρεβελάκης και ο Θεοτοκάς στράφηκαν στη δραματογραφία στη διάρκεια του πολέμου και αμέσως μετά. Ο Τερζάκης διατηρούσε αμείωτο το μεσοπολεμικό κύρος του. Οι συγγραφείς του Μεσοπολέμου και της Κατοχής (Βασίλης Ρώτας, Νίκος Κατηφόρης, Διονύσης Ρώμας, Δημήτρης Φωτιάδης, Αλέκος Λιδωρίκης, Νότης Περγιάλης, Ηλίας Βενέζης κ.ά.), με δραματογραφία τόσο στο ιστορικό όσο και στο αστικό δράμα, δίχως να επιβληθούν όσο οι προηγούμενοι, δίνουν τον τόνο που είναι στην ουσία συνέχιση των ρευμάτων του παρελθόντος: έργα με κατανοητή πλοκή, ενδιαφέροντες (όσο μπορούν να τους συνθέσουν) συνεπίεις χαρακτήρες που εξελίσσονται ή όχι στην πορεία της θεατρικής δράσης, λογοκεντρικά και αιτιοκρατικά στο άμεσο ή κρυπτικό νόημά τους (Βασιλείου 2004· Γεωργοπούλου 2008, 2009). Η στροφή ουσιαστικά άρχισε με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη (τον οποίο πολλοί θεατρολόγοι χαρακτηρίζουν «πατριάρχη» του μεταπολεμικού ελληνικού θεάτρου) το 1956-57 με την *Εβδομη μέρα της δημιουργίας* (Εθνικό) και την *Αυλή των θαυμάτων* (Θέατρο Τέχνης), υφολογικά μέσα στο ρεύμα του ρεαλισμού (ή νεοθηθογραφίας όπως το ονομάζουν αρκετοί μελετητές) αν και θα μπορούσε να έχει δώσει μοντέλα για τη φόρμα του σουρεαλισμού και του παραλόγου από το 1952, αλλά τα έργα που έγραψε τότε παρουσιάστηκαν πολύ αργότερα (Πεφάνης 2000· Πετράκου 2007· Πούχχερ 2010).

Οι νέοι συγγραφείς που επιβλήθηκαν και έδωσαν τα πρότυπα στις δεκαετίες 1950-60 (Καμπανέλλης, Λυμπεράκη, Κεχαΐδης, Ζιώγας, Αναγνωστάκη, Μουρσελάς, Καρράς) και 1970-80 (Σκούρτης, Μάτεσις, Μητροπούλου, Μανιώτης, Ποντίκας, Ευθυμιάδης, Τσικληρόπουλος, Τακόπουλος, Δωριάδης κ.ά.), χωρίς να εφαρμόσουν στα έργα τους μια ορισμένη φόρμα (παρότι πολλά είναι καθαρά ρεαλιστικά, οι συγγραφείς πειραματίστηκαν με διάφορες, ιδίως του παραλόγου πριν και στη διάρκεια της επταετούς δικτατορίας με πολιτικές υποδηλώσεις καλυμμένες από τη σε διάφορους βαθμούς αποδομημένη φόρμα), εστίασαν κυρίως σε θέματα, πολιτικές και κοινωνικές δομές, ψυχολογίες και ιστορικά στοιχεία που αφορούσαν κάπως χαρακτηριστικά τον ελληνικό χώρο. Οι γενιές που εμφανίστηκαν μετά το 1990 (Παναγιώτης Μέντης, Βασίλης Κατσικονούρης, Χρύσα Σπηλιώτη, Έλενα Πέγκα, Λεία

---

\* Η Κυριακή Πετράκου είναι καθηγήτρια θεατρολογίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών. Τελευταίο (σημαντικότερο) δημοσίευσμά της είναι: Σάββας Γώγος - Κυριακή Πετράκου: *Λεξικό του αρχαίου θεάτρου. Όροι - Εννοιες - Πρόσωπα*. Αθήνα: Μίλητος 2012.

Βιτάλη, Άκης Δήμου κ.ά.) θέλησαν να ξεφύγουν από την επικέντρωση στα «καθ' ημάς» και ενδεχομένως διακρίνοντας τις δομές της λεγόμενης παγκοσμιοποίησης να εισβάλλουν στον ελληνικό χώρο, οικονομικά, κοινωνικά και πολιτιστικά, επέλεξαν ευρύτερα θέματα και ακόμα πιο ελεύθερες φόρμες, με αποτέλεσμα τα έργα τους να μεταφράζονται και να παίζονται πλέον στο εξωτερικό ευκολότερα από όσο γινόταν στο παρελθόν. Το παρόν μελέτημα έχει ως στόχο να παρακολουθήσει σε μια πρώτη προσέγγιση αυτή την τάση και εξέλιξη της νεοελληνικής δραματουργίας, ως συνέχεια και ως ρήξη με το παρελθόν (Γραμματάς 2002· Μαυρομούστακος 2005, 109-118, 134-138, 152-158).

Στα τέλη του προηγούμενου αιώνα (1998, 1999), με δύο συνέδρια στα οποία συμμετείχαν καλλιτέχνες του θεάτρου, κριτικοί και καθηγητές πανεπιστημίου, θεατρολόγοι, φιλόλογοι, γλωσσολόγοι κ.λπ., μέσω εισηγήσεων, στρογγυλών τραπεζιών και επιτελέσεων, έγινε προσπάθεια να ανιχνευθούν τόσο οι πρόσφατες τάσεις (δύο τελευταίες δεκαετίες του 20ού αι.) στο ελληνικό θέατρο όσο και οι κατευθύνσεις που αυτό φαινόταν να παίρνει (Πετρούνια 1999· Πετρούνια, Σάββαρη, Βουλγαρίδου 2000). Σε αρκετές από τις εισηγήσεις επισημάνθηκε ότι το κύριο ρεύμα στο νεοελληνικό θέατρο είναι η αναπαραστατική διάθεση της ιστορικής πραγματικότητας της μετεμφυλιακής Ελλάδας, με καθαρά νεοελληνικές καταβολές, με διάθεση κριτικής απέναντι στο συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον και πολιτικό σύστημα. Ήδη όμως και οι γενιές των καθιερωμένων συγγραφέων, είτε μέσω των θεματικών μοτίβων και της ιδεολογίας είτε μέσω του τρόπου που χειρίζονταν το υλικό τους, έδειχναν τάσεις διεύρυνσης της προβληματικής τους πέρα από τα σύνορα του ελλαδικού χώρου. Ο Πεφάνης τοποθετεί τη στροφή αυτή στις αρχές της δεκαετίας του 1980, όπου αρκετοί συγγραφείς, δίχως να εγκαταλείπουν τη ρεαλιστική οπτική και την άμεση απεικόνιση, στρέφονται στον αντίκτυπο που έχουν οι εξωτερικές συνθήκες στον εσωτερικό κόσμο, την ατομική σκέψη και συμπεριφορά. Ταυτόχρονα ανοίγουν τη φόρμα και υπερβαίνουν την αιτιοκρατική δομή ώστε να εκφραστούν μέσω μονολόγων αλλά και οπτικοακουστικών μέσων οι εσωτερικές καταστάσεις (Πεφάνης 2001). Η μέθοδος αυτή θα αναπτυχθεί και θα εξελιχθεί σε δεσπόζουσα τις επόμενες δεκαετίες.

Η διακειμενικότητα νεότερων και μεγάλων ή (όχι τόσο) θεατρικών και λογοτεχνικών κειμένων αποτελεί συνήθη επιλογή των σύγχρονων θεατρικών συγγραφέων, που ανοίγουν έτσι μαζί τους έναν διάλογο. Ως γνωστόν δεν αποτελεί ρεύμα της σύγχρονης εποχής αλλά της σύνολης ιστορίας του πολιτισμού οι συγγραφείς και γενικά οι καλλιτέχνες να δουλεύουν στην παράδοση σε σημείο να είναι δυσδιάκριτα τα όρια της λογοκλοπής στα έργα του λόγου· η πρωτοτυπία αποτέλεσε ζητούμενο περίπου από τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και εφεξής. Στις απόλυτα ελεύθερες και ευφάνταστες σύγχρονες θεατρικές συλλήψεις εγκιβωτίζονται υποθέσεις αλλά και μέρη ολόκληρα από τα προπατορικά κείμενα. Ο Ηλίας Λάγιος στο *Η ιστορία της λαίδης Οθέλλος* (1992) αντιστρέφει τη σαιξπηρική τραγωδία της ζήλιας και γράφει ένα ποιητικό έργο για μια εγκαταλελειμμένη γυναίκα που μηχανεύεται εκδίκηση. Ο μονόλογός της εναλλάσσεται με τον ιταμό μονόλογο του άντρα, που υποστηρίζει, με τραχιά και σχεδόν χυδαία γλώσσα, ότι έπρεπε να είναι ευτυχής για όσο κράτησε η σχέση τους και εν γνώσει ότι μια μέρα εκείνος επέπρωτο να την εγκαταλείψει. Τους έφθειρε απλώς ο χρόνος, όπως όλους. Στους *Παράξενους λόγους της κυρίας Μποβαρύ* (1992) της Κλαίρης Μιτσοτάκη, γραμμένο με θεατρική παραγγελία, η Έμμα μονολογεί απευθυνόμενη στους εραστές της με μια λεπτή λογοτεχνικότητα και μακριά από την «πραγματική» Έμμα Μποβαρύ του Φλωμπέρ, παρότι έχει το ίδιο περίπου βιογραφικό. Είναι εξίσου ανικανοποίητη και φαίνεται να αγάπησε τον σύζυγό της εντέλει: η κατάφαση στο σύστημα ήρθε λίγο αργά, αλλά ήρθε.

Ο Ανδρέας Στάικος επιδίδεται με απόλαυση σε τέτοια σκηνικά παίγνια, όπως θα μπορούσε να τα χαρακτηρίσει κανένας, και εκ του παιγνιώδους ύφους που αποτελεί αναγνωρίσιμο χαρακτηριστικό του. Στο πρώτο έργο του, *Κλυταιμνήστρα*; (1977, 1987 παράσταση) δύο γυναίκες-ηθοποιοί αναπαράγουν σε θεατρικό επίπεδο τον περίφημο ανταγωνισμό μάνας-κόρης που διερευνά η ψυχανάλυση αρχής γενομένης από τον Φρόυντ. Το έργο του 1843, terminus ante quem (μέχρι σήμερα) στη συγγραφή του πατριωτικού δράματος

(1990) μετά το *Μπουκάλι* του Ζιώγα (1979, 1983 παράσταση), ανατρέπει τους κώδικες του είδους μέσα από ένα προεπαναστικό θεατρικό έργο του Βουκουρεστίου, όπου η Ελλάς θυσιάζει κάποια από τα παιδιά της προς όφελος των υπόλοιπων και η Ελευθερία σκοτώνει τα υπόλοιπα για να μην αντικρίσουν την μετεπαναστατική κατάντια. Το όνομα του συγγραφέα (Αλέξανδρος Σακελλάρης) παραπέμπει στον λόγιο γιατρό Γεώργιο Σακελλάριο και το έργο του (*Η Θυσία*) έχει κάποια κοινά στοιχεία με το *Η Ελλάς και ο ξένος* του Γεωργίου Λασσάνη (Σπάθης 1986· Πούχγερ 2001). Ομοίως και στο *Καρακορούμ* τα γυναικεία θεατρικά πρόσωπα είναι ηθοποιοί ή περίπου - σε ένα μέρος όπου γίνονται μάχες αυτές ανοίγουν καμπαρέ. Το *Η αυλαία πέφτει* (1999) είναι εμπνευσμένο από το *Βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου και τη γνωριμία του μαζί της, που στάθηκε μοιραία όσο και το θέατρο για τη συντριβή του. Περιέχει παραθέματα από το βιβλίο. Ωστόσο κανένα από τα έργα αυτά δεν έχει στόχους ψυχογράφησης σύμφωνα με τα ιστορικά ή τα βιογραφικά δεδομένα. Η ιστορία παρουσιάζεται σαν θεατρική παράσταση και δεν διακρίνεται τότε οι ηθοποιοί υποκρίνονται και τότε όχι -η ζωή ως θέατρο, σε ταύτιση.

Ο Δημήτρης Δημητριάδης χρονολογικά ανήκει στις παλαιότερες γενιές, του 60' η του '70,<sup>1</sup> εντούτοις στην Ελλάδα επιβλήθηκε αργότερα. Στην *Άγνωστη αρμονία του άλλου αιώνα*, γραμμένο (1992) λίγα χρόνια πριν από την έλευσή του αν ως άλλος αιώνας υποδηλώνεται ο 21<sup>ος</sup>, υπάρχει ένας ναός αποτελούμενος από στοιχεία διάφορων θρησκειών σε ανάμειξη με αντικείμενα της σύγχρονης ζωής (ηλεκτρικές συσκευές). Τα θεατρικά πρόσωπα προέρχονται από διαφορετικές χώρες και κουλτούρες παρότι υπάρχουν και εντόπια στοιχεία (η Ελληνίδα καθαρίστρια απευθύνει ένα είδος χορικού τραγωδίας στο φως). Η δράση περιέχει σύγχρονου τύπου εγκλήματα, εμπνευσμένα θα έλεγε κανείς από την ειδησεογραφία και τα τηλεοπτικά δελτία. Τα ετερόκλητα αυτά πρόσωπα είναι γεμάτα αδιαφορία για τον συνάνθρωπο, μίσος για τον κόσμο και για τον ίδιο τον εαυτό τους -ίσως πρόκειται για σύναξη ζωντανών-νεκρών, σύμφωνα με τις περίφημες ρήσεις του Mephistopheles «Η κόλαση είναι μια πνευματική κατάσταση» και «όπου είμαστε είναι η κόλαση και όπου είναι η κόλαση εκεί πρέπει να είμαστε» από τον *Doctor Faustus* του Marlowe.<sup>2</sup> Είναι και κάπως προφητικό: οι Έλληνες παραδίδουν άνευ όρων τη διακυβέρνηση της Ελλάδας στους ξένους επειδή οι ίδιοι απέτυχαν. Ορισμένοι ευαγγελίζονται την Αρμονία δίχως να γνωρίζουν τι είναι. Ερωτικές περιπτώξεις και βίαια επεισόδια είναι «*Άγνωστη Αρμονία*», «*απόκοσμη αρμονία*» και η ελπίδα δεν απουσιάζει παντελώς: είναι ίσως τα παιδιά. Το ελληνικό σκηνικό ντεμπούτο του έγινε το 1995 με την *Αρχή της ζωής* στο Θέατρο του Νότου σε σκηνοθεσία Στέφανου Λαζαρίδη.<sup>3</sup> Όπως όλα τα έργα του περιέχει αρκετές σεξουαλικές σκηνές, πρακτική σύμφυτη με τα ήθη των τελευταίων δεκαετιών, καθόσον δεν υπάρχει λογοκρισία στη Δύση -αυτού του είδους τουλάχιστον- και δεν σοκάρουν πλέον κανένα. Θα μπορούσε κανείς να το χαρακτηρίσει μεταμοντέρνο βυζαντινό δράμα: τα θεατρικά πρόσωπα είναι σύγχρονοι άνθρωποι που ταυτίζονται με τον Κωνσταντίνο Παλαιολόγο και τον Μωάμεθ τον Β' στις μέρες της Άλωσης. Δεν είναι απολύτως σαφές αν πρόκειται για όνειρα ή φαντασιώσεις -άλλωστε η ψυχανάλυση δεν διαχωρίζει απόλυτα τις δύο αυτές ψυχοπνευματικές λειτουργίες. Είναι ταυτόχρονα κοινοί άνθρωποι και ιστορικές προσωπικότητες. Ο σκηνοθέτης ερμηνεύει ότι το έργο μιλάει για την ταυτότητα που δεν θέλουμε να δεχτούμε. Ο συγγραφέας δεν επικύρωσε την άποψη αυτή αλλά δήλωσε απλώς ότι πρόκειται για σύγχρονο έργο που έχει σχέση με την επικαιρότητα. Το αντίθετο θα πίστευε κανείς: ότι παρουσιάζει τον ελληνισμό στη διαχρονία με ένα πνεύμα σύγχρονης διεθνικότητας (το ψυγείο, ως κύβος, κατά τον συγγραφέα συμβολίζει την Αγία Σοφία και ταυτόχρονα την Κάαμπα, το ιερό τέμενος του Ισλάμ). Κατά

<sup>1</sup> Ως θεατρικός συγγραφέας έκανε το ντεμπούτο του στο Παρίσι το 1968 με το έργο *Η τιμή της ανταρσίας στην μαύρη αγορά*, σε σκηνοθεσία Patrice Chéreau.

<sup>2</sup> "Hell is just a frame of mind", "...for where we are is hell, and where hell is, here must we ever be".

<sup>3</sup> Παρότι όλα τα έργα του έχουν ευρεία και οικουμενική προοπτική, θα αναφερθούν εδώ μόνο αυτά των τελευταίων δεκαετιών και γιατί ο Δημητριάδης είναι εξαιρετικά πολυγράφος, οπότε υπάρχει κίνδυνος να δεσπόζει σε ένα μελέτημα που έχει σφαιρική στόχευση.

δήλωσή του, παρουσιάζει τη σύγκρουση Ισλάμ και Ορθοδοξίας. Τα πρόσωπα κινούνται ανάμεσα στο έγκλημα και τις διαστροφές, ενώ έχουν έντονη ανάγκη το ένα του άλλου. Ανάγει τη σύλληψη εντέλει στην ανθρώπινη φύση.<sup>4</sup> Το πρόσφατο έργο του Γιάννη Μαυριτσάκη *Μετατόπιση προς το ερυθρό* (2014) έχει μια συγγενή σύλληψη, όπου η χαμέρπεια της ανθρώπινης φύσης, η εγκληματικότητα και ο πόνος που την κατατρώει παρουσιάζονται σε σκηνικά συμφραζόμενα ταυτόχρονα καθημερινά και συμβολικά-υπερμεγέθη, ένα είδος μοντέρνου και αφαιρετικού μπαρόκ, αν μπορούμε να το πούμε έτσι. Στο *Insenso* ο τίτλος παραπέμπει εμπρόθετα στο κινηματογραφικό έργο *Senso* του Λουκίνο Βισκόντι (1954).<sup>5</sup> Το κείμενο είναι μονόλογος της κόμισσας Λίβια Σερπιέρι, ηρωίδα του έργου του Βισκόντι, που όταν ο άπιστος Αυστριακός εραστής της την πρόδωσε τον κατέδωσε και αυτός εκτελέστηκε. Η Λίβια εξομολογείται εκ βαθέων τα διάφορα συναισθήματά της και καταλήγει ότι θα ήθελε να τον είχε σκοτώσει η ίδια. Η εσωτερική σχέση με τους ανάλογης φύσεως μονολόγους του Άκη Δήμου και άλλων σύγχρονων συγγραφέων είναι εδώ εμφανής. Δεν είναι Ελληνίδα ούτε Ιταλίδα, είναι η άκρως επικίνδυνη παντού και πάντοτε προδομένη γυναίκα που υπερβαίνει τα όρια για την εκδίκησή της.

Μια τέτοια διαχρονική γυναίκα, αν και επισήμως του 20ού αιώνα, όταν όμως οι παραδοσιακές δομές ήταν ακόμα ενεργές (η προδοσία του εραστή με την ενίσχυση της πατριαρχικής συνωμοσίας συνέβη το 1910), είναι η Κλάρα Τσαχανασιάν, το κεντρικό θεατρικό πρόσωπο στην *Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* του Ντύρενματ, η οποία, σε έναν μακρό μονόλογο, όπως συνηθίζεται στο σύγχρονο θέατρο, προβάλλει τη δική της οπτική γωνία εστιασμένα και σε μεγέθυνση στο έργο της Λείας Βιτάλη *Ο ένατος γάμος* (2011). Στη συγγραφέα φάνηκε «φοβερό σύμβολο της απληστίας, της διαφθοράς και του άκρατου καταναλωτισμού [...] Μήπως θα μπορούσε να ήταν αυτή η εκπρόσωπος της σημερινής πραγματικότητας;». Ένα πρόσωπο που κατέχει τράπεζες και πετρέλαια, που έχει τη δύναμη να διαλύει κυβερνήσεις και κάθε κοινωνική δομή.<sup>6</sup> Στο ελληνικό έργο, sequel του αρχικού, η Κλάρα, μόνη, έχει καταφύγει σε ένα παραθαλάσσιο ξενοδοχείο για να τελέσει επί τέλους τον γάμο της με τον άπιστο και άκαρδο Άλφου, δηλαδή το πτώμα του. Ανάπηρη πλέον και εξαντλημένη, αφηγείται την ιστορία της μέσα στον ανελέητο αντρικό κόσμο, που όμως μετά την τραυματική απόρριψη από τον καλό της, την οικογένεια και την κοινωνία, κατανόησε τους μηχανισμούς του και τους εκμεταλλεύτηκε στο έπακρο. Και πάλι την ξεγέλασαν: στο φέρετρο είναι το πτώμα του αγαπημένου της πάνθηρα, ο Άλφου τη γλίτωσε. Οι βοηθοί-δούλοι της την ειδοποιούν ότι η περιουσία της χάθηκε στο χρηματιστήριο. Ακόμα μια φορά ηττημένη στο παιχνίδι της ζωής εκβάλλει την αιώνια γυναικεία κραυγή: «*Συγγνώμη... Εγώ δεν ήθελα παρά μονάχα κάποιον να μ' αγαπάει*». Σε άλλα έργα της Βιτάλη τα θεατρικά πρόσωπα είναι σύγχρονα άτομα, όπως διαμορφώθηκαν στις πιο προηγμένες χώρες και εμφανίζονται τώρα και στην Ελλάδα. Στο *Γεύμα* (1998) και στο *Μεγάλο παιχνίδι* (2001), είναι νέοι και σύγχρονοι άνθρωποι, μορφωμένοι και επαγγελματίες (στελέχη επιχειρήσεων) που έχουν πάντα στο νου τους τις δουλειές και το κέρδος παράλληλα με την κοινωνική τους άνοδο. Μοιράζονται με πολλούς ξένους ομόλογούς τους, μεσοαστούς και φιλόδοξους επαγγελματίες, τον αριβισμό, την έλλειψη ήθους, την απληστία, τον κυνισμό, τις νευρώσεις. Μετά το *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ* του Άλμπερτ Λαμπ (1966), το *Ο θεός της σφαγής* της Γιασμίνια Ρεζά (2006) είναι το πλέον προβεβλημένο διεθνώς τέτοιο έργο. Αλλά και το συγγραφικό ντουέτο Αλέξανδρου Ρήγα και Δημήτρη Αποστόλου έγραψε ένα παραπλήσιο, *Το δώρο* (2002), εμπνευσμένο κατά δήλωση των συγγραφέων από τη σύγχρονή τους πραγματικότητα.<sup>7</sup> Πρόκειται για το γνωστό σχήμα των δύο ζευγαριών που με αφορμή την αγορά ενός δώρου

<sup>4</sup> «Η πρώτη παράσταση. Μια συζήτηση του Στέφανου Λαζαρίδη και του Δημήτρη Δημητριάδη», στο Δημητριάδης 1995, σ. 131.

<sup>5</sup> Στο σημειώμά της η Δήμητρα Κονδυλάκη (Δημητριάδης 2007, 45) ερμηνεύει τον τίτλο ως συνδυασμό των εννοιών αίσθηση και παραφροσύνη, παραλογισμός

<sup>6</sup> Λεία Βιτάλη: «Το σύγχρονο τέρας», στο Βιτάλη 2011, σ. 51.

<sup>7</sup> Ρήγας - Αποστόλου: «Κάπου στην πόλη», στο Ρήγας - Αποστόλου 2002, 7-9.

για γάμο και την ετοιμασία τους για τον γάμο και τη δεξίωση, που συναντάμε και στην *Επίσκεψη* (1997) του Βασίλη Ζιώγα, συγκρούονται ανελέητα μεταξύ τους και χιαστί εκτονώνοντας τη δυσαρέσκεια της άνετης και πειθαρχημένης ζωής τους και αποκαλύπτοντας τις ανθρωποφαγικές σχέσεις τους. Φτάνουν στην απόφαση να χωρίσουν, την οποία φυσικά δεν πραγματοποιούν και όλα τελειώνουν μέλι-γάλα ως είχαν. Το κείμενο τιμά την τηλεοπτική κωμωδία όσο μπορεί: ανούσια και άτοπα λογοπαίγνια, βωμολοχίες και name-dropping γνωστών τηλεοπτικών διασημοτήτων (και μερικών άλλων διασημοτήτων, πιο πνευματικών), σε βαθμό που οι συγγραφείς να κινδυνεύουν από ποινική δίωξη για λιβελογραφία. Είναι μάλλον νεο-φαρσοκωμωδία, με αρκετές πολιτικές αιχμές και σάτιρα της χαμηλής νεοελληνικής κουλτούρας συνοδευόμενης από μπόλικη ξιπασιά.

Ο Άκης Δήμου ειδικεύεται σχεδόν σε τέτοιους διακειμενικούς μονόλογους, αλλά και τέτοια πολυπρόσωπα και πολύπρακτα έργα. Συνήθως διερευνά τον ψυχισμό και τις διαπροσωπικές σχέσεις των δραματικών προσώπων του, συχνά λογοτεχνικές φιγούρες που έχουν γίνει αρχετυπικές στη συλλογική μνήμη τουλάχιστον των μορφωμένων τάξεων.<sup>8</sup> Στο *Μου θυμίζεις φιλιά* (2002), σύγχρονοι νέοι, κάπως περιθωριακοί (η κοπέλα είναι ζωγράφος, τα αγόρια εργάζονται περιστασιακά), παρότι αναφέρεται η Ίος, θα μπορούσαν να ανήκουν οπουδήποτε στον κόσμο: ακούνε Νίνα Σιμόν, διαβάζουν Σύλβια Πλαθ. Έχουν το δράμα τους και τις περίπλοκες και δυσλειτουργικές σχέσεις τους. Για να τις αποφύγει η αδελφή της ζωγράφου παντρεύτηκε και ζει στη Λισσαβόνα. Το *Ένα φως για κάθε σκοτάδι* (2004), στο μονοπάτι που χάραξε η Κωστούλα Μητροπούλου, μέσα από τις πρόβες και την παράσταση, σε παράλληλους μονόλογους ο Δήμου διερευνά το θέμα μιας τυπικής ερωτικής προδοσίας: ο άντρας παντρεύεται μια νεαρή κοπέλα εγκαταλείποντας την ώριμη ερωμένη του, τη σύντροφο. Η ιστορία σε φλας-μπακ, το «θέατρο μέσα στο θέατρο», όπου η αυτοαναφορικότητα δίνει την αμφισημία: η τέχνη αντιγράφει τη ζωή ή η ζωή είναι ένα είδος θεάτρου. Στο *Ντέστιν* (2005), τα θεατρικά πρόσωπα είναι δύο σύγχρονες εργένισσες, γύρω στα τριανταπέντε. Είναι ανεξάρτητες γυναίκες, εντούτοις καθηλωμένες στους προβληματισμούς για τις δύσκολες σχέσεις τους με τους άντρες (όθεν και ο τίτλος: ο άντρας παραμένει το πεπρωμένο της γυναίκας όσο κι αν αυτή προσπαθεί να ξεφύγει). Στη *Νύχτα των μουσικών* (2007) ένα σύγχρονο ζευγάρι αιχμαλωτίζεται σε ένα άθλιο τσίρκο και μέσα στον ονειρικό κόσμο του ακροβατεί μεταξύ ψευδαίσθησης και πραγματικότητας. Κατά τον συγγραφέα είναι «βιρτουόζοι στην τέχνη της ληλασίας της ζωής του ενός από τον άλλο».<sup>9</sup> Αναζητούν καινούρια ζωή, καινούρια ταυτότητα -αίτημα υπαρξιακό και πέραν του φύλου. Στο *Η ψίχα του νερού* (1998) μερικά περιθωριακά άτομα ζουν στην άκρη ενός χωραφιού στις παρυφές μιας πόλης και συντηρούνται από μια καντίνα. Είναι ένας γέρος, η κόρη του και ο εραστής της, ένας τυχαίος άντρας, τρία αγόρια. Περιμένουν τη σωτηρία από τον Δαμιανό, που είναι φυλακισμένος. Ο Δαμιανός, αντίθετα από τον Γκοντό, πράγματι έρχεται, αλλά για να τους καταστρέψει ακόμα περισσότερο, να εγκληματήσει ξανά και να τους εκμεταλλευτεί.

Ο Μιχάλης Βιρβιδάκης εντυπωσίασε με το *Στην εθνική με τα μεγάλα* (1997), ένα έργο δρόμου με περιθωριακούς νεαρούς ήρωες. Ο θεατρικός χώρος είναι μια παράγκα με παλιοσίδηρα, που τα εμπορεύονται για πενταροδεκάρες. Δύο αδέρφια, από τα οποία ο μεγαλύτερος πέρασε μερικά χρόνια μετανάστης στη Γερμανία δίχως να προκόψει ενώ ο μικρότερος είναι εμφανώς πνευματικά και ψυχικά υπολειπόμενος. Ένα κορίτσι αναζητά κοντά τους περισσότερο φιλία και προστασία παρά έρωτα, αλλά δέχεται κυρίως την απωθημένη επιθετικότητά τους. Είναι ένα οικογενειακό δράμα με αλκοολισμό, βία και ίσως φόνο της μάνας από τον πατέρα, δίψα για αγάπη και ασφάλεια, νοσταλγία της μάνας που δεν

<sup>8</sup> Όπως φαίνεται και από τους τίτλους: *Και Ιουλιέττα*; (1995), *Ανδρομάχη ή τοπίο γυναίκας στο ύψος της νύχτας* (2003), *Ο Αντρέι* (ο αδελφός των *Τριών αδελφών* του Τσέχοφ) *στα χρυσάνθεμα* (2004), *Η Μαργαρίτα Γκωτιέ ταξιδεύει απόψε* (2004) και άλλα μη εμφανιζόμενα στους τίτλους, όπως ο Καρυωτάκης και η Πολυδούρη στο *Απόψε η μουσική* (2006).

<sup>9</sup> «Κινδυνεύοντας πάμε στον άλλο ακροβατώντας μονίμως», συζήτηση του Άκη Δήμου με την φιλόλογο-ψυχολόγο Αγάπη Κουστίνη, στο Δήμου 2007, 98, 101.

είναι γνωστό αν ζει και αν αγάπησε τα παιδιά της. Αλλά και αυτός ο επισφαλής κόσμος τους θα διαλυθεί: πρόκειται να γίνει κατάσχεση στο οικοπέδο, θα πρέπει να φύγουν. Επιβαίνουν σε ένα περαστικό φορτηγό με προορισμό άδηλο, όπως φεύγουν πεζοί κουβαλώντας τα φτωχά υπάρχοντά τους οι ήρωες της *Αυλής των θαυμάτων*. Δεν είναι ο μόνος συγγραφέας που εμπνέεται από το εμβληματικό έργο του Καμπανέλλη, φέρνοντας τα δραματουργικά του ευρήματα σε εποχές σύγχρονες. Και ο Λάκης Λαζόπουλος στην *Κυριακή των παπουτσιών* (1998) χρησιμοποιεί ως θεατρικό χώρο τον ακάλυπτο μιας πολυκατοικίας, σημείο συνάντησης και συγκρούσεων των παντοειδών ενοίκων της, ορισμένα από τα ονόματα των οποίων υποδηλώνουν έτερη προέλευση: Σαλώμη (εβραϊκό), Ακίμ (αλβανικό καταδηλωτικά), Τζένης (gay). Το θεατρικό εύρημα είναι μια ομιλούσα μύγα σε ρόλο *résonnaire* που εκπονεί διατριβή στην ανθρώπινη κατάσταση, με βασική θέση ότι οι άνθρωποι μονίμως επιθυμούν να ξεφύγουν από τον τόπο και τον τρόπο της ζωής τους, αλλά αδυνατούν να το πραγματοποιήσουν για λόγους κυρίως εσωτερικούς, όπως ο Βλαντιμίρ και ο Εστραγκόν στο *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ. Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί εδώ αρκετές από τις τηλεοπτικές του φιγούρες σε παραλλαγές, που είναι βέβαια περισσότερο καρικατούρες παρά χαρακτήρες, αλλά έχουν επιβληθεί ως αντιπροσωπευτικές νεοελληνικών τύπων. Συζητούν τα σύγχρονα πολιτικά και κοινωνικά προβλήματα που γνωρίζουν μέσω της τηλεοπτικής ενημέρωσης, με ελληνική εξωστρέφεια και ανελέητη γκρίνια, που μάλλον αποτελεί δεσπόζον ελληνικό χαρακτηριστικό. Τελικά ένας ξεφεύγει: μηδενίζει τη ζωή του και ξαναρχίζει, ακυρώνοντας τη θέση της διατριβής. Το 2003 ο Λαζόπουλος έγραψε ένα έργο όχι απολύτως σατιρικό που θα μπορούσε να έχει γράψει και ο Γιώργος Μανιώτης με λίγο διαφορετική γλώσσα και τα ίδια ευρήματα. Στο *Τα λέμε* δύο μεσήλικες άντρες, ο ένας σαράντα ο άλλος εξήντα, συναντιούνται στο σαλόνι ενός ψυχαναλυτή που δεν εμφανίζεται. Χωρίς να το συνειδητοποιήσουν επιδίδονται σε αμοιβαίες εξομολογήσεις και αλληλοψυχαναλύονται. Αρχίζοντας από ασήμαντες μεμψιμοιρίες που αποτελούσαν τη δυστυχία της παιδικής ηλικίας, περνούν κατά τα ειωθότα στις δυσλειτουργικές οικογένειές τους, τόσο τις πατρικές όσο και αυτές που οι ίδιοι δημιούργησαν επαναλαμβάνοντας σε παραλλαγή το οικογενειακό τους μοντέλο. Φυσικά τα σημαντικότερα και πλέον οδυνηρά προβλήματα είναι τα σεξουαλικά και η έλλειψη αγάπης. Ένας νέος δηλώνει ευθανασιολόγος και προτείνει να τους ξεκάνει για να γλιτώσουν μια και καλή από τα προβλήματά τους. Τελικά αποκαλύπτεται ότι πρόκειται για ψυχολόγο που κάνει τη διατριβή του και καλεί τα κανάλια να δείξουν την περίπτωση.

Ο Παναγιώτης Μέντης επιστρέφει στους μικροαστούς των Μουρσελά και Σκούρτη, αλλά εκσυγχρονισμένους στο *Save* (1997). Οι γυναίκες δεν είναι όλες νοικοκυρές· υπάρχει και μια επιστήμων, η οποία δεν χαιρεί ιδιαίτερης εκτίμησης από το περιβάλλον της επειδή αποκλίνει από τον παραδοσιακό γυναικείο ρόλο (Petrahou 2014). Στην *Ωραία Πύλη* (2004) ο πατέρας είναι δικαστικός και παράγων σε εκκλησιαστικά και φιλανθρωπικά ιδρύματα, αριβίστας και διεφθαρμένος, η μητέρα συμβολαιογράφος, που ανέχτηκε την υποκρισία, την ανηθικότητα και τη διαφθορά για χάρη των παιδιών και επειδή η προίκα της χαρίστηκε από τον πατέρα της στον σύζυγο. Οι γυναίκες των δύο γιων είναι υπερεπιτυχημένες επαγγελματικά. Γενικά έχει εκσυγχρονίσει τα γυναικεία θεατρικά πρόσωπά του, γράφοντας περίπου ρεαλιστικά με ονειρικά εμβόλιμα στοιχεία. Στο *Οι γυναίκες στη θάλασσα* (1999), μια Αθηναία δημοσιογράφος και μια Σουηδέζα καθηγήτρια πανεπιστημίου χρησιμοποιούν έναν ελκυστικό ψαρά σαν μηχανή ερωτικής ικανοποίησης και γονιμοποίησης δίχως να τις απασχολεί τι σκέφτεται και τι αισθάνεται ο ίδιος, όπως συνηθίζουν οι άντρες από καταβολής.

Η Χρύσα Σπηλιώτη, με το *Ποιος ανακάλυψε την Αμερική* (1997), απεικονίζει τις μάλλον αποτυχημένες απόπειρες δύο σύγχρονων γυναικών στην Ελλάδα να χειραφετηθούν στην προσωπική, κοινωνική και πολιτική ζωή τους. Στο *Φωτιά και νερό* (2007) κάνει μια τομή εσωτερικού χώρου στις σχέσεις Ελλήνων-μεταναστών σε ρεαλιστικό ύφος και κάπως παράλογη υπόθεση, όχι όμως και ανήκουστη. Δύο πρόσφυγες, ένας Ιρακινός δάσκαλος που έχασε την οικογένειά του στον πόλεμο και μια Ιρανή που δραπέτευσε για να γλιτώσει από την κακοποίηση του άντρα της και του συστήματος αφήνοντας πίσω τα παιδιά της, ζουν την

άθλια και περιθωριακή ζωή τους κυνηγημένοι από τα φαντάσματα του παρελθόντος και την καχυποψία της κοινωνίας της χώρας που κατέφυγαν, μη κατονομαζόμενη αλλά που φαίνεται να είναι η Ελλάδα. Ο άντρας αιχμαλωτίζει έναν υπάλληλο του ταχυδρομείου που έφτασε κατά λάθος στην πόρτα και προσπαθεί να τον μυήσει με εξαναγκασμό στην ισλαμική κουλτούρα. Και ο «Ξένος» φέρει τραύματα οικογενειακής σωματικής και ψυχολογικής βίας, κρυμμένης πίσω από τη λεία επιφάνεια της κοινωνικής ζωής. Παρόλη την ανθρωπιά και τον πόνο που αποκαλύπτουν συγκρουόμενοι και πίνοντας, όταν ο Ξένος ερωτεύεται την Ιρανή ο σεξισμός βγαίνει στην επιφάνεια: σχεδόν συμμαχούν στην εχθρότητα εναντίον της και την παίζουν στο σκάκι. Αυτή τους εγκαταλείπει απελπισμένη. Στο *Ποιος κοιμάται απόψε;* (2012), το οποίο χαρακτηρίζει «κωμωδία» σαρκαστικά η συγγραφέας, γραμμένο σε αποσπασματικές σκηνές που συνθέτουν τρεις δραματουργικούς άξονες, προσπάθησε να συμπεριλάβει καταδηλωτικά τη σύγχρονη Ελλάδα στην περίοδο της κρίσης. Ειδικά την Αθήνα, γεμάτη άστεγους, τρελούς και ναρκομανείς συν επιχειρηματίες, υπαλλήλους, εύπορους, μωρά, νέους, ώριμους και γέρους. Οι σκηνές διαδοχικά απεικονίζουν τους παράλληλους κόσμους: του περιθωρίου με την εξαθλίωση, την κοινωνική οργή και παραφροσύνη, των επιχειρήσεων με τον κυνισμό και τα αμείλικτα συμφέροντα, των βολεμένων μικρομεσαίων. Πρόκειται βέβαια για έργο κοινωνικής καταγγελίας με αντιπροσωπευτικές συμβολικές φιγούρες και κείμενο στη νεοελληνική αργκό, όπου οι βωμολοχίες είναι διανθισμένες με στίχους του Παλαμά, του Σολωμού αλλά και του Μπρεχτ.

Ο Γιάννης Μαυριτσάκης έγραψε το *Τυφλό σημείο* το 2005. Παράλληλες υπάρξεις που οι δρόμοι τους διασταυρώνονται ενίοτε, αλλά οι συναντήσεις τους δεν έχουν συνέχεια, δεν καθορίζουν εκ νέου τις ζωές τους ή τουλάχιστον ποτέ με θετικό τρόπο. Εγκλήματα και θάνατοι, πένθη που οι άνθρωποι αδυνατούν να διαχειριστούν. Υπάρχουν νύξεις εντοπιότητας: αναφέρεται η Δημητσάνα και τα χιουμοριστικά ονόματα στα φανάρια της τροχαίας, Σταμάτης και Γρηγόρης, ίσως για να υποδηλώσουν παλαιότερες δεκαετίες. Η οικονομική πρόσφυγας του φαναριού όμως είναι σύγχρονο φαινόμενο. Οι καθημερινοί αυτοί άνθρωποι είναι χαμένοι στο περιβάλλον τους, στα σπίτια τους -όταν έχουν- ασφυκτιούν, είναι απομονωμένοι δίχως κοινωνικό περίγυρο και αν οι γυναίκες είναι πιο παθητικές και οι άντρες πιο ενεργητικοί και σκληροί, δεν έχουν κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που να δείχνουν ότι έχουν τη θέση τους στον κόσμο. Το *Wolfgang* (2008) είναι εμπνευσμένο από μια είδηση. Ένας Αυστριακός απήγαγε και φυλάκισε στο σπίτι του για οκτώ χρόνια το δεκάχρονο κοριτσάκι των γειτόνων του. Η κοπέλα δραπέτευσε και ο απαγωγέας της αυτοκτόνησε. Η συνταρακτική αυτή ιστορία έκανε τον γύρο του κόσμου. Στο έργο του Μαυριτσάκη, όταν εκείνη μεγαλώνει ο παιδόφιλος την κρατά εξαρτημένη περισσότερο με ψυχολογικούς τρόπους: την πείθει να υπομένει την άθλια ζωή της λέγοντάς της πως γίνεται πόλεμος και πως μόνο κοντά του είναι ασφαλής, ενώ επίκειται το τέλος του κόσμου. Ο Βόλφγκανγκ αντιστέκεται σε ό,τι σχεδόν αποτελεί διάσταση της «φυσιολογικής ζωής»: στη φιλία, τον έρωτα, τη μητρική αγάπη. Θέλει αυτός να καθορίζει τη ζωή του και τις σχέσεις του, να έχει τον απόλυτο έλεγχο ώστε να μην κινδυνεύει να γίνουν διαδραστικές. Ζηλεύει παθολογικά την κοπέλα, όπως άλλωστε και πολλοί «κανονικοί» άνθρωποι συνηθίζουν να ζηλεύουν. Η Φαμπιέν διατελεί σε πλήρη σύγχυση, από την οποία κατορθώνει να αναδυθεί εν μέρει καθώς μεγαλώνει. Οι γονείς της χωρίζουν, όπως χωρίζουν οι σύγχρονοι άνθρωποι, που δεν αντέχουν ούτε τον πόνο ούτε την ευζωία. Το φάντασμα του πατέρα του Βόλφγκανγκ του επισημαίνει την αποτυχία του και τον επικρίνει, τηρουμένων των αναλογιών όπως στον *Άμλετ*. Η Φαμπιέν νοσταλγεί τη φυλακή της: ένοιωθε ασφάλεια εντέλει μέσα σ' αυτήν. Χρησιμοποιώντας αλλά όχι καταχρηστικά τα ψυχαναλυτικά εργαλεία, ο συγγραφέας προβάλλει την περίπτωση αυτή της εμμονικής κατοχής ανθρώπου από άνθρωπο και συνήθως της γυναίκας και του παιδιού που είναι πλέον αδύναμα όντα, όχι τόσο ως ειδική αλλά ως ανθρώπινο οντολογικό πυρήνα.

Ο Βασίλης Κατσικονούρης δουλεύει περισσότερο στην παράδοση των προηγούμενων γενεών με εμφανή τα σημεία της εντοπιότητας, αλλά ο ορίζοντάς του ανοίγει αναπόφευκτα.

Ενίοτε επιλέγει θέματα από την ιστορία και μάλιστα όπως παρουσιάζονται στην τηλεοπτική ειδησεογραφία και τα διερευνά. Το *Καλιφόρνια ντρίμιν* (2002), το βραβευμένο έργο με το οποίο ο συγγραφέας έκανε το σκηνικό ντεμπούτο του, έχει εμφανείς ρίζες στο *Τάβλι* του Κεχαΐδη, ενώ η νεοελληνική αργκό και μάλιστα της νεολαίας μαρτυρά τη συνέχιση της παράδοσης της αποτύπωσης της καθημερινής συνομιλίας λιγότερο του Καμπανέλλη (με την *Αυλή των θαυμάτων* του οποίου το σύγκρινε δυσμενώς μία κριτικός –Καλτάκη 2004) όσο των Σκούρτη, Μανιώτη και Διαλεγμένου. Μια άλλη κριτικός το σύγκρινε με το *Στην Εθνική με τα μεγάλα* του Βιρβιδάκη, του οποίου όμως οι ήρωες είναι πιο «διεθνικοί», του Κατσικονούρη πιο «ελληνοκεντρικοί» (Δημάδη 2004). Δύο νέοι που μόλις έχουν τελειώσει το σχολείο και δεν βλέπουν προοπτικές, σχεδιάζουν να πάνε με τα κορίτσια σε ένα άσραμ, ένα new-age κοινόβιο στην Καλιφόρνια, για να απολαύσουν σεξ και έκσταση δίχως περιορισμούς μέσω ουσιών. Εννοείται ότι η κομπίνα που στήνουν για να κλέψουν τα χρήματα ενός εύπορου θείου αποτυγχάνει οικτρά -παραπομπή στο *Τάβλι* του Κεχαΐδη. Αποκαλύπτουν μέσα από τον διάλογο, όπου η προσφώνηση «μαλάκα» αντηχεί διαρκώς, ότι οι αξίες και τα μέσα των hippies τους συγκινούν (ως υπόσχεση της γλυκιάς ζωής). Η ελληνική κουλτούρα κάνει σποραδικά την εμφάνισή της, κάτι γνωρίζουν από το σχολείο: λίγος Σεφέρης, λίγος Νταλάρας και στην τελική ένας μικροαστικός συμβιβασμός. Ο Θόδωρος Γραμματάς αποδίδει την κοινωνική αυτή παθολογία στην ανεπάρκεια των δυνατοτήτων και των ευκαιριών αλλά και στην ανεπάρκεια των αξιών και των ιδανικών που προσφέρονται στους νέους στη σύγχρονη εποχή (Γραμματάς 2003, 20). Στο *Εντελώς αναξιοπρεπές* (2003) παρουσιάζει την κοινωνική ιστορία της νεότερης Ελλάδας μέσα από τη βιογραφία ενός από τα θεατρικά πρόσωπα με το εμβληματικό όνομα Παπαδόπουλος: φτωχό χωριατόπαιδο πήρε άχαρη γυναίκα με προίκα λίρες και κτήματα, τα πούλησαν και πήραν οικόπεδα και σπίτια, τα έδωσαν αντιπαροχή και απέκτησαν διαμερίσματα. Οι άλλοι όμως έχουν ονόματα που δηλώνουν τη διεθνικότητά τους: Δρ. Άρμονυ (ψυχίατρος), Σήικερ (γυναίκα δημοσιογράφος), Ζαγκά (η συλλέκτρια) είτε μόνο η ιδιότητά τους είναι το όνομά τους (Ο κος Συνταγματάρχης, ο Ιεροκήρυκας, Αιθερικό). Ο δραματουργικός άξονας είναι ότι σε ένα ψυχιατρικό ίδρυμα μέσω της δραματοθεραπείας προσπαθούν να θεραπεύσουν μια ομάδα ανθρώπων που επέζησαν ενός αεροπορικού δυστυχήματος και κατέφυγαν στην ανθρωποφαγία για να επιβιώσουν. Τα ονόματα και το βασικό μήνυμα («*Η ανθρώπινη ψυχή δεν αντέχει μεγάλες δόσεις πραγματικότητας*») υποδηλώνουν την ανθρώπινη κατάσταση εν γένει. Το *Γάλα* (2003) είναι η ιστορία τριών μεταναστών (μάννα με δύο γιους) που επιχειρούν να αφομοιωθούν στην ελληνικό χώρο, αλλά μόνο ο δυνατότερος το καταφέρνει μέσω της εργασίας και του γάμου. Η αφομοίωση σημαίνει κοινωνική ένταξη και αυτή δεν είναι εύκολη για λόγους εξωτερικούς -τα κοινωνικά στεγανά- και εσωτερικούς -η διαφορετική κουλτούρα και τα ψυχικά τραύματα.

Ο Βασίλης Βασικεχαγιόγλου εμφανίζεται με ποιητικά θεατρικά έργα, εμβαπτισμένα στις συλλήψεις της αρχέγονης κατάστασης των «μυθικών» έργων της Μαργαρίτας Λυμπεράκη (*Δαναΐδες, Η γυναίκα του Κανδαύλη, Erotica, Σπαραγγμός*). Τα έργα αυτά (*Η δεισιδαίμων γη των φωνών* 1992, *Κανών* 1994, *Θρόνος Α'* 1996) αποτελούν μια τριλογία. Ο συγγραφέας αντί για υπότιτλο τη λέξη τραγωδία προτιμά τους υποτίτλους *Μηχανή 1, Μηχανή 2, Μηχανή 3* και της τριλογίας *Μηχανηιάς*. Εξηγεί ότι το νόημα είναι «Ποια μηχανή, ακόμα κρυμμένη, λειτουργεί κάτω από τη φανερό ζώη και τι θα αποκαλύψει. Κι ακόμα: τι έχει ήδη αποκαλύψει στη ζώη που δεν έγινε ακόμα, σε μας, φανερό».<sup>10</sup> Αν η Λυμπεράκη χρησιμοποιεί παραδομένους μύθους, ο Βασικεχαγιόγλου χρησιμοποιεί δικούς του και δικές του λέξεις, προκειμένου να εκφράσει τις κοσμογονικές αλλαγές που προκάλεσε στη σύγχρονη εποχή ο άνθρωπος στη γη και τη μοίρα των πλασμάτων πάνω σ' αυτή, την καταστροφή του εαυτού του μαζί με του κλίματος, των πηγών και των έμβιων όντων.

Στο *Κόκκινο ξενοδοχείο (Η αδύνατη αναπαράσταση)* (2008) της Μαρίας Ευσταθιάδη τα θεατρικά πρόσωπα είναι η Φωνή (εμφανώς μια εσωτερική φωνή), ο Ψίθυρος (μια επίσης

<sup>10</sup> Στο εσώφυλλο του *Θρόνου Α'*.



εσωτερική φωνή που θέτει κυρίως τα ερωτήματα) και οι Ωτοβλεψίες (μια άποψη πιο κριτική). Η σύνθεση των ρησεών τους στοχεύει στη διερεύνηση της εσωτερικής ζωής, όπως μας ήταν άλλοτε γνωστή από την κλασική λογοτεχνία και σήμερα από την ψυχανάλυση: απωθημένες και αθέμιτες επιθυμίες, κρυφές σκέψεις, αισθήματα και σχέσεις ιδωμένες εκ των έσω. Ο *Δαίμονας* (2010) είναι ένας διάλογος δύο φωνών: του Νικολάι Σταβρόγκιν και της μικρής Ματριόσα, που αυτός αποπλάνησε και εκείνη αυτοκτόνησε, το απαγορευμένο από τη λογοκρισία επεισόδιο του μυθιστορήματος του Ντοστογιέφσκι *Δαίμονες* (ή *Δαιμονισμένοι*, όπως είναι περισσότερο γνωστό σε ελληνική μετάφραση). Η Ματριόσα εδώ είναι πενήντα χρονών και αποκαλύπτεται μια παιδοφιλική σχέση στην οποία το θύμα συναινεί σε έναν βαθμό με κάποιου είδους έρωτα προς τον βιαστή, όπως στο *Wolfgang* του Μαυριτσάκη.

Η Έλενα Πέγκα διερευνά τους χαμένους και τους απόβλητους της οικουμένης χρησιμοποιώντας αποσπασματική και κατακερματισμένη δομή, όπως κατακερματισμένες είναι και οι ζωές τους. Με το *Η Καίτε Κόλλβιτς παρουσιάζει μια σύντομη ιστορία της Μοντέρνας Τέχνης* (1998), το φάντασμα της γνωστής εικαστικής καλλιτέχνης εμφανίζεται σε μια γκαλερί της Νέας Υόρκης για να μεταδώσει τις αξίες των πολιτισμών που παράγουν η Γερμανία και η Αμερική. Αξίζει να σημειωθεί ότι πρωτοπαρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη σε αγγλική γλώσσα. Με το έργο *Τα καινούργια ρούχα του αυτοκράτορα* (1999) η συγγραφέας εξηγεί ότι θέλησε με τη δική της εκδοχή του παραμυθιού του Άντερσεν να προσκαλέσει άλλες τέχνες σε διάλογο, όπως τον χορό και το βίντεο, αλλά να παραμείνει θέατρο λόγου και να δημιουργήσει ένα σύστημα σχέσεων χώρων και χρόνων, εσωτερικού και εξωτερικού. Πραγματικά, με χρήση μόνιτορ συνδέονται ο κόσμος του παλατιού και των περιθωριακών επαίων του υπογείου του, αναλύεται η μόδα και η σημειολογία της αλλά κι η μελλοντική χρήση των ρούχων ως πηγών πληροφοριών προς την κεντρική εξουσία των πράξεων των πολιτών, ενώ αυτός που αποκάλυψε ότι ο αυτοκράτορας παρέλασε γυμνός είναι μελλοθάνατος. Στο *Όταν χορεύουν οι Go-Go dancers* (2000), οι πολύπαθοι και κοσμογυρισμένοι ήρωές της, ένας άντρας και μια γυναίκα, δεν κατορθώνουν να δημιουργήσουν μεταξύ τους τη σχέση που αποζητούν για να τους λυτρώσει από τις μνήμες και τη μοναξιά, ούτε και καμιά άλλη σχέση λιγότερο ιδανική: η αποξένωση είναι αδιάσπαστη. Στο *Ποιοι είναι οι καινούργιοι μας φίλοι;* (2006) ένα αγόρι από τα Σκόπια περιπλανιέται στη Βιέννη και σε ένα βαλκανικό τοπίο με την ερήμωση του πολέμου συναντώντας διάφορες φιγούρες που φέρουν τα τραύματα της καταστροφής: έναν Άγγλο ρεπόρτερ, έναν σκοπευτή με καλάζνικοφ, τον γενικό γραμματέα του NATO και άλλους, συν ένα κορίτσι που διαμαρτύρεται για τον παραλογισμό του πολέμου. Το happy ending δεν είναι εφικτό.

Ο Γιώργος Ηλιόπουλος ξεκίνησε με ένα κάπως αφελές έργο, το *Desperados* (2000). Μια παρέα φοιτητών περνάει μια νύχτα περίπου ενηλικίωσης πριν την ορκωμοσία τους κάνοντας ένα αποτυχημένο πάρτι και συζητώντας μέχρι τελικής πτώσεως. Στην ολονυχτία αυτή προσπαθούν να διαχειριστούν το άγχος που τους φέρνει η επικείμενη είσοδός τους στο σύστημα και το εκτονώνουν με διάρρηξη σε σούπερ μάρκετ που τους ζωογονεί. Τελικά το ξημέρωμα παίρνουν την ηρωική απόφαση να συμβιβαστούν -αν και μερικοί είναι εξ ορισμού συμβιβασμένοι και με ενθουσιασμό. Ο συγγραφέας στο εξώφυλλο εκφράζει τη συμπάθειά του στους προβληματισμούς αυτούς της νέας γενιάς. Ο αναγνώστης-θεατής θα μπορούσε να τους παρεξηγήσει ως μια γενιά ανώριμων και κακομαθημένων. Στο *Μαύρο κουτί* (2009) ο συγγραφέας έχει αφομοιώσει το ιψενικό μάθημα με μπόλικη σημερινή ψυχανάλυση-ψυχιατρική. Ένας γιος εύπορου αγρότη με πολλά οικογενειακά τραύματα έρχεται στο χωριό για να παρευρεθεί στην τελευταία φάση του ετοιμοθάνατου πατέρα του με τον οποίο έχει άκρως ανταγωνιστική και συγκρουσιακή σχέση. Στη Νέα Υόρκη κατάφερε να γίνει χρυσό αγόρι σε μεγάλη επιχείρηση, αλλά προτού κάνει την αποφασιστική κίνηση έπαθε μια κρίση συνείδησης που εκδηλώθηκε ως κρίση πανικού, υπονόμευσε το συμβόλαιο και απολύθηκε. Μέσα στην αγχώδη και δηλητηριασμένη από τις συγκρούσεις ατμόσφαιρα γίνονται αποκαλύψεις για τους σκελετούς της οικογένειας που αποδεικνύονται διαφορετικοί από τον

μύθο που εξέθρεψε την εχθρότητα. Η μητέρα αυτοκτόνησε αφού προσπάθησε να πνίξει το βρέφος της επειδή υπέφερε από επιλόχεια κατάθλιψη και όχι επειδή ο πατέρας την οδήγησε στο μοιραίο τέλος με την κακομεταχείριση, στην πραγματικότητα την αγαπούσε. Η συμφιλίωση επέρχεται πλήρης και λυτρωτική με τον πατέρα-κυρία Άλβινγκ, ενώ μια νέα σχέση αρχίζει με μια πληγωμένη και αξιόλογη γυναίκα. Αισιοδοξία ηθελημένη μάλλον, αποκλίνοντας από το ιψενικό μοντέλο όπου τα αδιέξοδα καταλήγουν στο τέλος του έργου είτε σε καταστροφή είτε σε άλλο αδιέξοδο ή (μόνο στην *Κυρία από τη θάλασσα*) σε έναν δειλό συμβιβασμό. Σχεδόν μοντέρνα φαρσοκωμωδία κατά τη γλώσσα και ιδίως τις αστεία προσβλητικές ατάκες τις οποίες δεν λαμβάνουν υπόψη οι θιγόμενοι σαν να πάσχουν από κώφωση, είναι *Το κελεπούρι* (2011). Παραπέμπει κάπως στο *Βικτόρ ή τα παιδιά στην εξουσία* του Ροζέ Βιτράκ και έχει δανειστεί κάτι από τις υπερφυσικές φιγούρες του Ιονέσκο. Όλα τα θεατρικά πρόσωπα χαρακτηρίζονται από τον συγγραφέα «υπερφυσικά» και το ίδιο το έργο «υπερφυσικά ρομαντική κωμωδία». Έχει ως κεντρικό θέμα έναν νέο Έλληνα, θύμα της κρίσης και της επιπολαιότητάς του, που χρωστάει ένα μεγάλο ποσό. Τον απειλούν μπράβοι με τραυματισμό και φόνο. Αναζητώντας κάποια κομπίνα που θα τους ξελασπώσει γρήγορα, η αρραβωνιαστικιά του τον σπρώχνει να παντρευτεί μια υπέρβαρη πλούσια. Μέσα από μια παιδαριώδη ίντριγκα υφής τηλεοπτικού επεισοδίου, η αγάπη αναδύεται σαν λουλούδι ανάμεσα στον ωραίο και το τέρας και τους λυτρώνει, οι κακοί τιμωρούνται και τα χρήματα συμπληρώνουν την ευτυχία.

Το 1995, ο Σάββας Πατσαλίδης, συγκρίνοντας το μεταπολεμικό νεοελληνικό θέατρο με το παγκόσμιο τόσο σε επίπεδο τεχνοτροπίας/αισθητικής όσο και περιεχομένου, επισημαίνει ότι στις πρώτες δεκαετίες, ενώ στην υπόλοιπη Ευρώπη αντίδραση στον κλονισμό του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου υπήρξαν ο υπαρξισμός και το παράλογο, αργότερα οι τελετουργίες-δρώμενα, τα happenings, τα ανοίγματα προς το ασιατικό θέατρο, το ελληνικό παρέμεινε ελληνοκεντρικό και προσηλωμένο στην εγχώρια παθολογία, κοινωνική και ιστορική, με κύρια παραγωγή ένα είδος ρεαλιστικής ηθογραφίας. Εδώ ο καλός μελετητής παραλείπει ένα άλλο σημαντικό ρεύμα, με τη φόρμα και το ανατρεπτικό περιεχόμενο του υπερρεαλισμού και του παραλόγου, που καλλιέργησαν ήδη από τις αρχές του 1950 ο Καμπανέλλης, ο Ζιώγας, ο Μουρσελάς, η Αναγνωστάκη και άλλοι συγγραφείς που δεν είχαν τόσο μακρά και επιβλητική πορεία στο θέατρο. Θέτοντας το ερώτημα πού βρίσκεται η ελληνική δραματογραφία σε σχέση με τα παγκόσμια ρεύματα, αναγνωρίζει ότι έχουν αρχίσει να κάνουν αισθητή την παρουσία τους στον χώρο του θεάτρου νέα ονόματα, συγγραφείς, σκηνοθέτες και σκηνογράφοι, που αναζητούν νέους δρόμους και προτάσεις και που «βλέπουν» μιαν άλλη Ελλάδα από τους συγγραφείς των προηγούμενων γενεών. Επιλέγοντας αναγκαστικά ορισμένα ονόματα, αναφέρει τον Ηλία Λάγιο, τον Ανδρέα Στάικο, τον Γιώργο Βέλτσο, την Κλαίρη Μιτσοτάκη, τον Βασίλη Βασικεχαγιόγλου και εξετάζει κάποια από τα έργα τους (Πατσαλίδης 1995). Ο ίδιος μελετητής, σε γενικότερης οπτικής εργασία του, επισημαίνει τη συνθετικότητα του σύγχρονου θεάτρου, του οριζόμενου ως μεταδραματικού ή μεταμοντέρνου, το οποίο αποτελεί αμάλγαμα κωδίκων, διασταύρωση ειδών, ακουσμάτων, ιστορικών, παραδόσεων παρουσιασμένων με τις τεχνικές του τσίρκου και του κουκλοθεάτρου, παριλαμβάνοντας χορό και μιμική, φολκλόρ, τελετουργία, υψηλή τεχνολογία, υπολογιστές, μικρόφωνα, ντοκιματέρ και έντονη σωματικότητα (Πατσαλίδης 2012, 162-163). Οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν αντιπροσωπευτικό σύγχρονο θεατρικό είδος την performance (Τσατσούλης 2007, 43-94). Αλλού ωστόσο διευκρινίζει ότι στο ευρωπαϊκό θέατρο επανέρχεται το θέμα της εθνικής ταυτότητας ιδίως σε ομάδες προερχόμενες από το πρώην ανατολικό μπλοκ, οι οποίες επανεξετάζουν την τοπική ιστορία τους και τη θέση τους στη νέα Ευρώπη. Ακόμα όμως και σε ομάδες που παρουσιάζουν τα μεταμοντέρνα ή μεταδραματικά θεάματα, δημιουργήματα της ομάδας και/ή του σκηνοθέτη, επανέρχεται η εστίαση στην ιδεολογία και την πολιτική (Πατσαλίδης 2013, 125-128). Συγκρίνοντας με το νεοελληνικό, πιστοποιεί από τις αρχές του '80 την απομάκρυνση από τις προγενέστερες ρεαλιστικές προδιαγραφές, όχι όμως και απόσπαση από αυτές. Με βάση και

πάλι ορισμένα παραδείγματα συγγραφέων (Δημητριάδης, Βέλτσος, Κοντραφούρης, Πέγκα, Μέντης, Ευσταθιάδη, Χρυσούλης, Δήμου, Τσίρος, Χατζηγιαννίδης, Κατσικονούρης), διαπιστώνει ότι απομακρύνονται από τα ιδανικά της αριστεράς, που διέτρεχαν φανερά ή υπόρρητα τα έργα των συγγραφέων στις προηγούμενες δεκαετίες και μάλλον τα εισάγουν ως μέρος του προβλήματος. Εξετάζει ακόμα περιπτώσεις σκηνοθετών (Μοσχόπουλος, Μαρμαρινός, Κακλέας, Τερζόπουλος, Χουβαρδάς) και θεατρικών σχημάτων-χώρων όπου παρουσιάζονται συστηματικά τα νέα αυτά έργα και θεάματα. Η ελληνική πραγματικότητα συχνά ανιχνεύεται μέσα στην ευρεία και ανοιχτή φόρμα και οπτική (Πατσαλίδης 2013, 199-218). Ο Δημήτρης Τσατσούλης μεταφέρει την άποψη των Durkheim και Mauss ότι οι συνέπειες των κοινωνικών αλλαγών δεν γίνονται αισθητές στη σύνολη κοινωνία, της οποίας τα άτομα ουσιαστικά επιφέρουν την αλλαγή αυτή, αλλά είναι απορροφημένα από τις καθημερινές δραστηριότητές τους και δεν τις παρατηρούν· γίνονται αντιληπτές μόνο από τους καλλιτέχνες και τους διανοούμενους, που αποτελούν περιθωριακές ομάδες μη λειτουργικές ούτε ενσωματωμένες στον κοινωνικό ιστό, δεν είναι εκπρόσωποι της συλλογικής συνείδησης, και δημιουργούν τέχνη που αποδίδει την μεταβαλλόμενη κοινωνική πραγματικότητα χωρίς ταυτόχρονα να αντανακλούν τη συλλογική συνείδηση της κοινωνίας τους (Τσατσούλης 2007, 119). Θα μπορούσαμε να συμφωνήσουμε στην ιστορικά παραδεκτή άποψη (ας θυμηθούμε πρόχειρα τις οδηγίες του Άμλετ στους ηθοποιούς για τη λειτουργία της τέχνης ως καθρέφτη της εποχής) ότι πράγματι η τέχνη απεικονίζει την εποχή της, μέσα από τους δέοντες συμβολισμούς και τις παραμορφώσεις, μια κοινοτοπία θα λέγαμε, διαφωνώντας αναφανδόν στο ότι οι κύκλοι της τέχνης και της διανοήσης είναι περιθωριακές και δεν παίζουν κανένα ρόλο στο κοινωνικό γίγνεσθαι, έστω και αν μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο το ζήτημα ετέθη επί τάπητος. Είναι γνωστό ότι καλλιτέχνες και διανοούμενοι αναμειγνύονται ακόμα και στην πολιτική πράξη.

Τα στοιχεία του «μεταμοντέρνου», ή η «μεταμοντέρνα απειλή» κατά Τσατσούλη, όπως πλανάται πάω από την Ευρώπη εδώ και είκοσι χρόνια περίπου, συνιστάμενη σε «αντι-ορθολογισμό», «απόρριψη των μεγάλων μυθολογιών», «αντι-ρεαλισμό», «ερμηνευτική απροσδιοριστία», «πλουραλισμό ερμηνειών», «διεκδίκηση ιδιαίτερης ταυτότητας», και άλλα τινά, στην ελληνική θεατρική πραγματικότητα άφησε μάλλον διάσπαρτα ίχνη και ελάχιστα αυθεντικά παραδείγματα στην ιστορία της ελληνικής παραστασιολογίας (Τσατσούλης 2007, 88). Δεν φαίνονται και τόσο ελάχιστα, αλλά η άποψη είναι του 2007 και υπήρξαν περισσότερα έκτοτε.

Ως προς τη θεματολογική διάσταση, το νεοελληνικό δράμα της τελευταίας εικοσιπενταετίας απομακρύνεται από αρκετά θέματα του παρελθόντος που αποτελούσαν άξονές του, όπως η αγροτική και επαρχιακή ζωή, η μικροαστική, ακόμα και η μεγαλοαστική, γενικά από την επισήμανση της ταξικής διαστρωμάτωσης. Ομοίως οι σημαντικοί σταθμοί της ελληνικής ιστορίας: η επανάσταση του εικοσιένα, η μικρασιατική καταστροφή, ο δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος και η κατοχή, ο εμφύλιος, η επταετής δικτατορία. Όχι ότι εξαφανίζεται κάθε ίχνος, αλλά ο τρόπος μνείας -στις ελάχιστες περιπτώσεις που εμφανίζονται τα θέματα αυτά ή υποδηλώνονται- μεταβάλλεται σε υπονοούμενο ενίοτε ειρωνικό, σαν να πρόκειται για προφάσεις εν αμαρτίαις. Οι παλαιότεροι συγγραφείς στα έργα τους της τελευταίας αυτής περιόδου στρέφονται αποφασιστικά στην αρχαία ελληνική μυθολογία για νοηματοδοτήσουν υπαρξιακά και όχι κοινωνικά προβλήματα (Πεφάνης 1999· Πεφάνης 2005). Οι νεότερες γενιές των Ελλήνων συγγραφέων, όπως φάνηκε από το παρόν ερανιστικό δείγμα, το οποίο θα μπορούσε να περιλαμβάνει βέβαια πολύ περισσότερα ονόματα συγγραφέων και τίτλους έργων, έχουν διευρύνει, συνειδητά προφανώς, την οπτική τους, ενδεχομένως θεωρώντας ότι, η Έλληνας, όπως και άλλοι λαοί, στη δημόσια και την ιδιωτική ζωή και νοοτροπία, έχουν απομακρυνθεί από τα εθνικά χαρακτηριστικά τους και τον τρόπο της ζωής, την κουλτούρα και τα χαρακτηριστικά τους και συμμετέχουν στο παγκόσμιο γίγνεσθαι με σημαντικές και αποφασιστικές επιλογές όπως η ένταξη στην Ευρωπαϊκή Ένωση και η υιοθέτηση του κοινού νομίσματος, η εκμάθηση ξένων γλωσσών, και ιδιαιτέρως της αγγλικής, ως μέρος της

επικοινωνίας. Ο αριθμός των ξενόγλωσσων τίτλων στα έργα αυξάνεται διαρκώς. Ασφαλώς δεν είναι τυχαίο ότι τόσοι συγγραφείς στις πρόσφατες δεκαετίες δίνουν τέτοιους τίτλους: *4ever* (1999), *Bedtime stories* (2001) του Γιώργου Ηλιάδη· *Lovers* (2001), *Kiss the shadow* (2010) της Νίνας Ράπη, *Atreides, End* (2005) του Ανδρέα Φλουράκη, *Addio del passato* (2005) της Λείας Βιτάλη, *Insenso* (2007) του Δημήτρη Δημητιάδη, *Textilen* (2012) της Μαρίας Ευσταθιάδη και πολλά άλλα. Δεν είναι επίσης τυχαίο ότι τόσα από αυτά έχουν ήδη παρουσιαστεί στο εξωτερικό έστω και στα πλαίσια πολιτιστικών εκδηλώσεων, κάτι που ήταν πολύ πιο σπάνιο στο παρελθόν.

Τα θέματα είναι επίσης στους κύριους άξονές τους παγκόσμια: ο ατομικισμός, η αποξένωση, τα μέσα επικοινωνίας ως υποκατάστατα της ανθρώπινης προσέγγισης και ως διάυλοι πολιτικο-ιδεολογικών κατευθύνσεων, η νοοτροπία και κουλτούρα των μεσαίων στρωμάτων ως αντικατάσταση της ταξικής συνείδησης και η αποκάλυψη της κρυφής ασυδοσίας της εξουσίας κάτω από την κάλυψη της νομιμότητας, της φαινομενικής διαφάνειας και της δημοκρατικότητας. Με σύγχρονη πολυσυλλεκτικότητα τόσο στα θέματα όσο και στην υφολογία και τεχνική, οι σύγχρονοι συγγραφείς όπως είδαμε, πειραματίζονται σχεδόν από το ένα έργο τους στο άλλο, δοκιμάζοντας τα πάντα, ενώ υπάρχουν και υπόρρητες αναφορές από τον ένα στον άλλο. Μπορούμε να θεωρήσουμε ότι είμαστε μάρτυρες του γίνεσθαι μια νέας φάσης θεατρικής παράδοσης, όσο ποτέ επηρεασμένης από τις τάσεις του εξωτερικού. Οι συγγραφείς φαίνονται να προορίζουν τα έργα τους πρωτίστως βέβαια για την εγχώρια σκηνή, αλλά με ευρεία οπτική, χειριζόμενοι παγκόσμια θέματα και προβλήματα στα οποία εντάσσουν και τα ελληνικά, ενίοτε λαμβάνοντας υπόψη την εντόπια ιδιομορφία τους, συνήθως όμως όχι, απλώς προσθέτοντας κάποιες σημειολογικές αναφορές. Έργα-σταθμοί, πραγματικά εμβληματικά, δεν έχουν ακόμα ξεχωρίσει, αλλά δεν αποκλείεται κάποιο να αναδειχθεί σε ευρύτερη κλίμακα καθόσον οι σύγχρονοι συγγραφείς βρίσκουν ευκολότερα από το παρελθόν τους διαύλους για μεταφράσεις και παραστάσεις στο εξωτερικό, κάτι που οι προηγούμενες γενιές δεν κατόρθωσαν και ίσως δεν επεδίωξαν, προσηλωμένοι στη αποστολή τους να εκφράσουν τα προβλήματα της εποχής και του τόπου τους. Τα σύγχρονα έργα ή οι θεατρικές επιτελέσεις σε μεγάλο βαθμό εισάγουν τα ελληνικά γνωρίσματα και θέματα μάλλον ως στοιχεία ανάμεσα σε άλλα και παρουσιάζουν τη σύνθεση παρά ως δραματουργικούς άξονες τους οποίους επεξεργάζονται με αγάπη και πόνο, δίχως αυτό βέβαια να σημαίνει ότι αποστασιοποιούνται. Φαίνονται να πιστεύουν ότι η ομογενοποιητική παγκοσμιοποίηση είναι η υπάρχουσα πραγματικότητα και αυτήν οφείλουν να απεικονίσουν και να ερμηνεύσουν. Ορισμένοι πολιτικοί αναλυτές υποστηρίζουν ότι τέτοια παγκόσμια κλίμακα αποδεικνύεται δυσλειτουργική και θα υπάρξει επιστροφή στα εθνικά κράτη (Κονδύλης 1992· Derrida 2003· Habermas 2003), ελπίζοντας να μην χρειαστεί ένας τρίτος παγκόσμιος πόλεμος και μάλιστα με πυρηνικά όπλα για να γίνει η στροφή αυτή, αν υπάρξει ανθρωπότητα μετά από αυτόν. Επειδή η μελλοντολογία είναι επισφαλής ως επιστήμη, εστιάζοντας στο θεατρικό παρόν, διακρίνεται μια ευκαιρία για τους Έλληνες συγγραφείς να ξεφύγουν από τα σύνορα και να δώσουν έργα που, ξεπερνώντας το εμπόδιο των τοπικών θεμάτων και της γλώσσας, να καθιερώσουν και το νεοελληνικό θέατρο ως μέρος του παγκόσμιου, από τις περισσότερες ιστορίες του οποίου απουσιάζει.

## **Βιβλιογραφία**

- Βασιλείου, Αρετή: *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: Μεταίχμιο 2004.
- Βιτάλη, Λεία: *Ο ένατος γάμος*. Αθήνα: Αιγόκερως 2011.
- Γεωργοπούλου, Βαρβάρα: *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*. Αθήνα: Αιγόκερως 2008, 2009, 2 τ.
- Γραμματάς, Θόδωρος: *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα*. Αθήνα: Εξάντας 2002, 2 τ.
- Γραμματάς, Θόδωρος: «Εικονική και ονειρική πραγματικότητα». Στο Κατσικονούρης 2003: 19-21.

- Derrida, Jacques: *Πέραν του κοσμοπολιτισμού*. Μετ.-σημ. Βαγγέλης Μπιτσώρης. Αθήνα: Κριτική 2003.
- Δημάδη, Πλειάνα: «Καλιφόρνια ντρίμιν». *Αθηνόραμα*, 11 Μαρτ. 2004.
- Δημητριάδης, Δημήτρης: *Η αρχή της ζωής*. Αθήνα: Άγρα 1995.
- Δημητριάδης, Δημήτρης: *Insensio*. Αθήνα: Ίνδικτος 2007.
- Δήμου, Άκης: *Η νύχτα των μυστικών*. Αθήνα: Σοκόλη - Κουλεδάκη 2007.
- Habermas, Jürgen: *Ο μεταεθνικός αστερισμός*. Μετ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Πόλις 2003.
- Καλλάκη, Ματίνα: «Κουραστικό Καλιφόρνια ντρίμιν». *Ο Κόσμος του Επενδυτή*, 28 Φεβ. 2004.
- Κατσικονούρης, Βασίλης: *Καλιφόρνια ντρίμιν*. Αθήνα: Εθνικό Θέατρο 2003 (πρόγραμμα της παράστασης που περιέχει και το κείμενο).
- Κονδύλης, Παναγιώτης: *Πλανητική πολιτική μετά τον ψυχρό πόλεμο*. Αθήνα: Θεμέλιο 1992.
- Μαυρομούστακος, Πλάτων: *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*. Αθήνα: Καστανιώτης 2005.
- Πατσαλίδης, Σάββας: «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο νεοελληνικό και παγκόσμιο θέατρο» στο Πατσαλίδης: *Μεταθεατρικά 1985-95*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής 1995: 158-190.
- Πατσαλίδης, Σάββας: *Θέατρο και παγκοσμιοποίηση. Αναζητώντας τη «χαμένη πραγματικότητα»*. Αθήνα: Παπαζήσης 2012.
- Πατσαλίδης, Σάββας: «Το ευρωπαϊκό θέατρο της νέας εποχής» και «(Δια)σχίζοντας το μοντέρνο: το νεοελληνικό θέατρο στα τέλη του 20ού και τις αρχές του 21<sup>ου</sup> αιώνα». Στο *Θεατρικές παρεμβάσεις*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press 2013: 125-128, 199-218.
- Πετράκου, Κυριακή: «Ο μύθος, η ιστορία και η ανατροπή σε δύο πρώιμα έργα του Καμπανέλλη: *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι και Ο μπαμπάς ο πόλεμος*». Στο Πετράκου: *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2007: 529-558.
- Petrakou, Kyriaki: “Nuova donna” cercasi nel teatro neogreco dal 1990 a oggi”. *Culture Teatrali*. Studi, Interventi e Scritture Sullo Spettacolo, 23, Annale 2014: 142-147.
- Πετρούνια, Χαρά (επιμ.): *Έκδοση Πολύτιμης Ύλης. 20 Χρόνια Νεοελληνικό Θεατρικό Έργο* (Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση, Πρακτικά Α΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου. Αθήνα 4-6 Απρ. 1998). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 1999.
- Πετρούνια Χαρά, Σάββαρη Λένα, Βουλγαρίδου Εύη (επιμ.): *Το ελληνικό θεατρικό έργο κατά τη δεκαετία του 1990*, Πρακτικά Β΄ Συμποσίου Νεοελληνικού Θεάτρου. Αθήνα 16-18 Οκτ. 1999, Πανελλήνια Πολιτιστική Κίνηση. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2000.
- Πεφάνης: «Η ελληνική δραματουργία την τελευταία δεκαετία του 20ού αιώνα». *Παρνασσός ΜΑ΄* (1999): 264-288.
- Πεφάνης, Γιώργος: *Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*. Κέδρος, Αθήνα 2000.
- Πεφάνης, Γιώργος: «Η ελληνική δραματουργία στις δεκαετίες '80 και '90. Τάσεις, σταθμοί, προοπτικές». Στο Πεφάνης: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*. Αθήνα: Κέδρος 2001: 332-358.
- Πεφάνης, Γιώργος: «Ζητήματα αισθητικής του ελληνικού θεάτρου στην αρχή της τρίτης χιλιετίας». Στο Πεφάνης: *Κείμενα και νοήματα. Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*. Αθήνα: Σοκόλης 2005: 213-240.
- Πούχγερ, Βάλτερ: *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της επανάστασης. Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*. Αθήνα: Καρδαμίτσα 2001.
- Πούχγερ, Βάλτερ: *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*. Αθήνα: Παπαζήσης 2010.
- Ρήγας, Αλέξανδρος - Αποστόλου, Δημήτρης: *Το δώρο*. Αθήνα: Μοντέρνοι Καιροί 2002.

Σπάθης, Δημήτρης: *Ο Διαφωτισμός και το ελληνικό θέατρο*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1986.

Τσατσούλης, Δημήτρης: *Σημεία γραφής - κώδικες σκηνής στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο*. Αθήνα: Νεφέλη 2007.