ΣΤ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών
Λουντ, 4-7 Οκτωβρίου 2018

Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018

Πρακτικά ⌘ Proceedings

6th European Congress of Modern Greek Studies
of the European Society of Modern Greek Studies
Lund, 4-7 October 2018

The Greek World in Periods of Crisis and Recovery, 1204-2018

Τόμος Ε΄

Επιμέλεια:
Βασίλειος Σαμπατακάκης

Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών
Αθήνα 2020

Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018

Τόμος Ε΄

The Greek World in Periods of Crisis and Recovery, 1204-2018

Vol. 5

Την ευθύνη της έκδοσης έχει το Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΝΣ
E-mail: *vassilios.sabatakakis@klass.lu.se*

ISBN (vol.) 978-91-519-6383-9
ISBN (set) 978-91-519-6357-0

Σελιδοποίηση - τυπογραφική φροντίδα:
Jorge Lemus Pérez (*lemus777@gmail.com*)

Copyright © 2020:
Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ)
European Society of Modern Greek Studies
www.eens.org

ΣΤ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
Λουντ, 4-7 Οκτωβρίου 2018

Π ρ α κ τ ι κ ά

Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018

Τόμος Ε΄

Ε π ι μ έ λ ε ι α
Βασίλειος Σαμπατακάκης

Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών
Αθήνα 2020

6th European Congress of Modern Greek Studies,
Lund, 4-7 October 2018

P r o c e e d i n g s

The Greek World in Periods of Crisis and Recovery, 1204-2018

Vol. 5

E d i t e d b y
Vassilios Sabatakakis

European Society of Modern Greek Studies
Athens 2020

Στ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ)

Λουντ, 4-7 Οκτωβρίου 2018

Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018

Το Συνέδριο διοργανώθηκε
από την Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών
σε συνεργασία
με το Πανεπιστήμιο της Λουντ- Σουηδία

Με την υποστήριξη:

Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού της Ελλάδας
Riksbankens Jubileumsfond
Elisabeth Rausings Minnesfond

With the support of:

Hellenic Ministry of Culture and Sports
Riksbankens Jubileumsfond
Elisabeth Rausings Minnesfond

Οργανωτική επιτροπή
του ΣΤ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών

Πρόεδρος:
Βασίλειος Σαμπατακάκης

Συντονίστρια:
Βασιλική Σιμάκη

Μέλη:
Μαριάννα Σμαραγδή
Trine Stauning Willert
Λαμπρινή Κόκκαλη
Αλεξάνδρα Φιωτάκη

Επιστημονική επιτροπή
του ΣΤ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών

Πρόεδρος και συντονιστής:

Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (Freie Universität Berlin)
Βασιλική Σιμάκη, Coordinator, Lund University
Mario Vitti, Honorary Chair, Viterbo University

Μέλη:

Χριστόφορος Χαραλαμπάκης, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών

Ilia Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Ευάνθης Χατζηβασιλείου, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών

Τιτίκα Δημητρούλια, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

Tudor Dinu, University of Bucharest

Fatima Eloeva, University of Vilnius

David Holton, University of Cambridge

Ζωή Γαβριηλίδου, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

Vrasidas Karalis, University of Sydney

Γεώργιος Δ. Κοντογιώργης, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών

Χριστίνα Κουλούρη, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών

Marilisa Mitsou Ludwig-Maximilians-Universität München

Moschos Morfakidis, University of Granada, Centre of Byzantine, Modern Greek and Cypriot Studies

Αναστασία Παπαδία-Λάλα, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών

Lydia Papadimitriou, Liverpool John Moores University

Miltos Pechlivanos, Freie Universität Berlin

Μιχάλης Πιερής, Πανεπιστήμιο Κύπρου

Stoyna Poromanska, Sofia University

Walter Puchner, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών

Θεοδόσης Πυλαρινός, Ιόνιο Πανεπιστήμιο

Ilze Rumniece, University of Latvia

Alkisti Sofou, Paris-Sorbonne University

Maria Stasinopoulou, University of Vienna

Άννα Ταμπάκη, Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών

Dimitris Tziovas, University of Birmingham

Gonda van Steen, University of Florida

Μανόλης Βαρβούνης, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

Sophia Vasilaki, Inalco Paris

Anna Zimbone, University of Catania

Το πρόγραμμα του Συνεδρίου

είναι αναρτημένο στον ιστότοπο της ΕΕΝΣ

www.eens.org

Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΝΣ (2014-2018)

Konstantinos A. Dimadis, Γερμανία (Πρόεδρος)
Vassilios Sabatakakis, Σουηδία (Αντιπρόεδρος)
Tudor Dinu, Ρουμανία (Γραμματέας)
Alceste Sofou, Γαλλία (Ταμίας)
Moschos Morfakidis-Filactós, Ισπανία (Μέλος)

Αναπληρωματικά μέλη

Anastasia Danaé Lazaridis, Ελβετία
Ana Chikovani, Γεωργία
Tatiana Markaki, Ολλανδία

Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΝΣ (2018-)

Vassilios Sabatakakis, Σουηδία (Πρόεδρος)
Alceste Sofou, Γαλλία (Αντιπρόεδρος)
Tudor Dinu, Ρουμανία (Γραμματέας)
Vojkan Stojicic, Σερβία ((Ταμίας)
Maria A. Stassinopoulou, Αυστρία (Μέλος)

Αναπληρωματικά μέλη

Ulrich Moennig, Γερμανία
Tatiana Markaki, Ολλανδία

Τόμος Ε΄
Θεματικές ενότητες και υποενότητες

6. Κρίση και ανάκαμψη στο θέατρο και στον κινηματογράφο

6.1. Σύγχρονο θέατρο και κινηματογράφο

6.2. Προσεγγίσεις στη δραματουργίατου 21ου αιώνα

6.3. Ιστορική συγκυρία και θέατρο

6.4. Θεατρικές σπουδές και έρευνα σήμερα

6.5. Παραστάσεις εκτός συνόρων

6.6. Προσεγγίσεις στη δραματουργία του 21ου αιώνα

7. Χαρτογράφηση κρίσεων στις τέχνες

8. Κρίση στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και κοινωνικής δικτύωσης

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Ε΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (Β. Σαμπατακάκης) 21

6. Κρίση και ανάκαμψη στο θέατρο και στον κινηματογράφο

6.1. Σύγχρονο θέατρο και κινηματογράφος

Άννα Πούπου: Η ελληνική εκδοχή του φιλμ νουάρ. Σκοτεινές αφηγήσεις και πολιτικές αλληγορίες σε περιόδους κρίσης 29

Κατερίνα Καρρά: «Πλάθοντας έναν ρόλο»: δραματικές σχολές και θεατρική εκπαίδευση στην Αθήνα της κατοχής 53

Maria Caracausi: Ίχνη από θεατρικά έργα του Νίκου Γκάτσου: "Η εποχή των δολοφόνων" 77

Vasiliki Petsa: Probing national anxieties: Greek cinematic explorations across the border 103

Ζωή Βερβεροπούλου: Μιλώντας για το θέατρο και την κρίση: ο εξωσκηνικός δημόσιος λόγος των δημιουργών 125

Ελένη Δουνδουλάκη: Η Εθνική Λυρική Σκηνή κατά τη δεκαετία 1950 -1960: μια ιστορία κρίσης και ανάκαμψης 147

Ιωάννα Μενδρινού - Μαρία Δημάκη Ζώρα: Το «ανεπίλυτο τραύμα». Όψεις της εμφύλιας και μετεμφυλιακής κρίσης στη μεταπολεμική και σύγχρονη ελληνική δραματουργία 161

Kyriaki Petrakou: From poetic drama to the poetry of the social fringe: the turning point of modern Greek theatre in the middle of the 20th century 191

6.2. Προσεγγίσεις στη δραματουργίατου 21ου αιώνα

Μαίρη Γ. Μπαϊρακτάρη: Η θεατρική μετάφραση εν μέσω οικονομικής κρίσης: παραδείγματα από τη γαλλόφωνη μεταφρασμένη δραματουργία στην ελληνική σκηνή (2010-2018) 213

Michaela Antoniou: Performing for the people in times of crisis. The collective creation *Interview* by the Emeis – Collective Cultural Group 237

Βάλτερ Πούχνερ: Εκδοχές της κρίσης στη νεοελληνική δραματουργία 251

6.3. Ιστορική συγκυρία και θέατρο

Γεώργιος Κράιας: Η από ιδρύσεως του ελληνικού κράτους αναβίωση του αρχαίου δράματος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης: παραστάσεις-σταθμός υπό το πρίσμα της ιστορικής συγκυρίας 269

Διονύσης Αλεβίζος – Μαρία Σγουρίδου: Στρατόπεδο εκ των έσω: Καμπανέλλης-Λέβι-Βιζέλ-Μασσίνι 287

Θόδωρος Γραμματάς: «Και ξανά προς τη δόξα τραβά...». Άμπωτις και παλίρροια στο θέατρο του μεσοπολέμου 305

6.4. Θεατρικές σπουδές και έρευνα σήμερα

Konstantina Georgiadi - Tania Neofytou - Vania Papanikolaou - Maria Sehopoulou: Theatre studies and research in the Greece of crisis and recovery: the 'thisbe' research project 321

Maria Sehopoulou - Tania Neofytou - Vania Papanikolaou - Konstantina Georgiadi: Greek or foreign Thespians? The role of the press in the evolvement of theatre acting (1860-1922) 335

Tania Neofytou - Vania Papanikolaou - Maria Sehopoulou - Konstantina Georgiadi: Actors' biographies: historical source or literature? 345

Vania Papanikolaou - Maria Sehopoulou - Tania Neofytou - Konstantina Georgiadi: Theatrical deaths. The obituary as a source of biographical information 359

6.5. Παραστάσεις εκτός συνόρων

Αλεξία Αλτουβά: Ομηρικές εσπερίδες και απήχηση στον πνευματικό κόσμο της Ευρώπης στις παραμονές του Β΄ παγκοσμίου πολέμου (1937-1938) 373

Dimitris Miguel Morfakidis Motos: Η ελληνική επανάσταση στο ισπανικό θέατρο του ΙΘ΄ αιώνα (1840-1849) 393

6.6. Προσεγγίσεις στη δραματουργία του 21ου αιώνα

Μαρία Δημάκη-Ζώρα: Όψεις, αναπαραστάσεις, διαθλάσεις της οικονομικής κρίσης στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία .. 421

Νικόλαος Ρουμπής: «Η χώρα σε κρίση» μέσα από την πένα σύγχρονων ελλήνων θεατρικών συγγραφέων: τα παραδείγματα των Α. Φλουράκη, Α. Αζά - Π. Τσινικόρη 437

Στέλλα Κουλάνδρου: Ο οίκος των Ατρειδών στη νεοελληνική δραματουργία, σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης 449

7. Χαρτογράφηση κρίσεων στις τέχνες

Εύη Παπαδοπούλου: Το πολιτισμικό τραύμα του εμφυλίου πολέμου και η ανασυγκρότηση του παρελθόντος: φωτογραφία και αρχειακές πρακτικές στη σύγχρονη ελληνική τέχνη 473

Βασιλική Σαρακατσιάνου: Τέχνη και κρίσεις στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Η περίπτωση του ζωγράφου Γιάννη Μαλτέζου .. 489

8. Κρίση στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και κοινωνικής δικτύωσης

Αχιλλέας Καραδημητρίου: Η ελληνική δημοσιογραφία σε πολλαπλή κρίση: η οπτική των δημοσιογράφων 515

Αφροδίτη Νικολαΐδου: Βίντεο, ντοκιμαντέρ και ψηφιακή δημοσιογραφία στην Ελλάδα της κρίσης: πλαίσιο, θεματολογία, φόρμα 543

Aikaterini-Maria Lakka - Angelos Papadopoulos: Intellectuals in crisis: an image and its transformations through mass media and social networks in 21st century Greece 561

Κωνσταντίνος Τσίβος: Η πρόσληψη της ελληνικής κρίσης από τα ΜΜΕ της Τσεχίας 579

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Β΄, Γ΄, Δ΄ 599

Πρόλογος

Η ψηφιακή έκδοση των πρακτικών του *6ου Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* (2018) είναι αποτέλεσμα της αγαστής συνεργασίας, μεταξύ της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) και του Τμήματος Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Lund, της Σουηδίας, το οποίο ιδρύθηκε το 1957 και αποτέλεσε την πρώτη εστία νεοελληνικών σπουδών στον σκανδιναβικό βορρά.

Το 6ο Συνέδριο της ΕΕΝΣ, που έλαβε χώρα από τις 4 ως τις 7 Οκτωβρίου 2018, αποτελεί τη συνέχεια μιας σειράς επιτυχών συνεδρίων, που πραγματοποιήθηκαν στο Βερολίνο (1998), την Κρήτη (2002), το Βουκουρέστι (2006), τη Γρανάδα (2010) και τη Θεσσαλονίκη (2014), και που συνέβαλαν αποφασιστικά στην προώθηση της έρευνας των νεοελληνικών σπουδών στον ευρωπαϊκό χώρο, αλλά και στην Ελλάδα, χάρη στη μεγάλη ανταπόκριση των νεοελληνιστών από όλες τις ευρωπαϊκές χώρες με εισηγήσεις και ανακοινώσεις υψηλού επιστημονικού επιπέδου.

Στην περίπτωση της Lund, ο θεματικός άξονας του συνεδρίου, που αντικατοπτρίζεται στον τίτλο του «Ο ελληνικός κόσμος σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, 1204-2018», καλύφτηκε με 215 επιλεγμένες ανακοινώσεις, που πραγματεύτηκαν θέματα για την ελληνική γλώσσα και λογοτεχνία, την ελληνική ιστορία, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, το θέατρο και τον κινηματογράφο, τις τέχνες και τον περιηγητισμό.

Εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου της ΕΕΝΣ, θέλω να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στα μέλη της επιστημονικής επιτροπής για το έργο τους στην αξιολόγηση των εργασιών, μέσω της πλατφόρμας EasyChair, η οποία χρησιμοποιήθηκε για την υποβολή των περιλήψεων και τη συνολική διαχείρισή τους. Ιδιαίτερα σημαντική υπήρξε η συμβολή των ομότιμων καθηγητών, Θεοδόση Πυλαρινού και Χριστόφορου Χαραλαμπάκη, και της καθηγήτριας, Ζωής Γαβριηλίδου, σε θέματα που άπτονται των εισηγήσεων του συνεδρίου.

Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στο γεγονός ότι χορηγήθηκαν 30 υποτροφίες, των 300 ευρώ έκαστη, σε νέους ερευνητές, οι οποίοι υπέβαλαν την αίτησή τους μετά την έγκριση της συμμετοχής τους, η οποία πραγματοποιήθηκε με βάση τις εκτεταμένες περιλήψεις και το βιογραφικό τους. Η δύσκολη περίοδος, την οποία διέρχονται οι νεοελληνικές σπουδές στην Ευρώπη, καθιστά επιτακτική την ανάγκη στήριξης των νέων ερευνητών, ώστε να τους δίνεται η ευκαιρία να συμμετέχουν στα συνέδρια της ΕΕΝΣ, που κάθε τετραετία αποτελούν έναν σημαντικό χώρο για την παρουσίαση των αποτελεσμάτων των εργασιών τους.

Η ψηφιακή έκδοση των πρακτικών του *6ου Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* περιλαμβάνεται σε πέντε τόμους που, όπως και τα πρακτικά των προηγούμενων συνεδρίων της ΕΕΝΣ, προσφέρονται σε ελεύθερη πρόσβαση στην ιστοσελίδα της.

Αξίζει να επισημανθεί ότι το συνέδριο είχε την ηθική και οικονομική στήριξη του Πανεπιστημίου της Λουντ, των δύο μεγάλων Σουηδικών Ιδρυμάτων Έρευνών, Riksbankens Jubileumsfond και Elisabeth Rausings Minnesfond, της Διεύθυνσης Γραμμάτων του Υπουργείου Πολιτισμού και Αθλητισμού της Ελλάδας και της Προϊσταμένης του, κυρίας Αθανασίας Παπαθανασίου, και την πολύτιμη συνεργασία της Lund Convention Bureau για την επίλυση των πρακτικών προβλημάτων. Χάρη στην εξαιρετική πολύπλευρη συμβολή τους, η διοργάνωση του συνεδρίου κατόρθωσε να ανταπεξέλθει με επιτυχία στις πολλαπλές απαιτήσεις ενός συνεδρίου με παρόμοια χαρακτηριστικά.

Ιδιαίτερα σημαντική για την επιτυχία του συνεδρίου υπήρξε η συμβολή της ερευνήτριας γλωσσολογίας του πανεπιστημίου της Lund, κας Βασιλικής Σημάκη, η οποία συντόνισε τόσο την Επιστημονική όσο και την Οργανωτική Επιτροπή του· της υποψήφιας διδάκτορος, κας Αλεξάνδρας Φιωτάκη, η οποία διαχειρίστηκε την ιστοσελίδα του συνεδρίου και από τον Οκτώβριο του 2018 διαχειρίζεται και τον ιστότοπο της ΕΕΝΣ· της μεταπτυχιακής μας φοιτήτριας, κας Λαμπρινής Κόκκαλη που, μαζί με το τεχνικό προσωπικό του πανεπιστημίου, βοήθησε σε θέματα ηλεκτρονικών παρουσιάσεων· των συναδέλφων Μαριάννας Σμαραγδή και Αργυρούς

Μαρκάκη, οι οποίες συνέβαλαν τα μέγιστα για την εύρυθμη οργάνωση της γραμματείας του συνεδρίου· των φοιτητών του προγράμματος Erasmus Δημήτρη Λιθοξόου και Κωνσταντίνου Βλάμη, που επιμελήθηκαν την έκθεση βιβλίων των συνέδρων· των μεταπτυχιακών φοιτητριών Τίνας Ρόζου και Linn Mårtensson, οι οποίες βοήθησαν στη γραμματεία και, τέλος, του υπεύθυνου της πληροφορικής του Κέντρου Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Κυπριακών Σπουδών της Γρανάδας, Jorge Lemus Pérez, για την έκδοση της ηλεκτρονικής μορφής των πρακτικών.

Η εμπειρία του συνεδρίου, μας έδειξε ότι η ΕΕΝΣ έχει τη δυνατότητα, και επιβάλλεται, να προωθήσει μια πιο ενεργή συνεργασία με τα προγράμματα/τμήματα/έδρες Νεοελληνικών Σπουδών, τόσο στο διδακτικό όσο και στο ερευνητικό πεδίο. Ιδιαίτερα σημαντική μπορεί να είναι η συμβολή του ιστοτόπου της στη διαρκή ενημέρωση των νεοελληνιστών για τα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια, τη νεοελληνική θεματογραφία, τα ερευνητικά προγράμματα, που βρίσκονται σε εξέλιξη ή πρόκειται να ανακοινωθούν, τις διδακτικές πρακτικές στα τμήματα νεοελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας, τις εκδόσεις που σχετίζονται με την Ελλάδα κ.ά.. Εξ ίσου σημαντική μπορεί να είναι επίσης η συμβολή της στην ενίσχυση της συνεργασίας μεταξύ των νεοελληνιστών σε θέματα ερευνητικά, διδακτικά, ακόμα και διοικητικά, όταν και όπου αυτό κρίνεται απαραίτητο, γεγονός που αποτελεί έναν από τους πρωταρχικούς στόχους του Δ.Σ. της ΕΕΝΣ και για το οποίο διαρκώς θα καταβάλλει κάθε προσπάθεια.

Λουντ, 10 Ιουλίου 2020

Βασίλειος Σαμπατακάκης
Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της ΕΕΝΣ

ΟΙ ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΕΙΣ
ΤΟΥ ΣΤ΄ ΕΥΡΩΠΑΪΚΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ
ΤΗΣ ΕΕΝΣ*

* Όσες υποβλήθηκαν/εγκρίθηκαν προς ανάρτηση (<http://www.eens.org/?page_id=3593>)

6. Κρίση και ανάκαμψη στο θέατρο και στον κινηματογράφο

6.1. Σύγχρονο θέατρο και κινηματογράφος

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΚΔΟΧΗ ΤΟΥ ΦΙΛΜ ΝΟΥΑΡ. ΣΚΟΤΕΙΝΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΑΛΛΗΓΟΡΙΕΣ ΣΕ ΠΕΡΙΟΔΟΥΣ ΚΡΙΣΗΣ

Άννα Πούπου*

«Μην περιμένετε να σας διηγηθώ καμιά φοβερή και περιπετειώδη αστυνομική ιστορία, με γκαγκστερικές συμμορίες, με διαρρήξεις τραπεζών, με πυροβολισμούς και με παράξενα μυστήρια... Στην Ελλάδα, δυστυχώς, προς λύπην των συγγραφέων αστυνομικών μυθιστορημάτων, τέτοια πράγματα δεν υπάρχουν».

Κάλπικη Λίρα, Γιώργος Τζαβέλας, 1955

Την τελευταία δεκαετία έχουν έρθει στο προσκήνιο της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής ταινίες που ανήκουν στην ευρύτερη κατηγορία των ειδών εγκλήματος και μυστηρίου, συνομιλούν με τις διεθνείς τάσεις στο είδος του θρίλερ και χρησιμοποιούν το λεξιλόγιο του σύγχρονου νέο-νουάρ[1]. Με κυρίαρχη την τάση της ειδολογικής υβριδικότητας και της παιγνιώδους αντιμετώπισης των συμβάσεων των ειδών, οι ταινίες αυτές βρίσκονται σε μεταιχμιακούς χώρους ανάμεσα στο νεο-νουάρ, το κοινωνικό θρίλερ, τη γκανγκστερική ταινία, την αστυνομική ταινία, την ταινία τρόμου, φαντασίας και το γοτθικό θρίλερ. Με διαχρονικές θεματικές όπως ο φόβος, η απώλεια, η ανομία, ο εκβιασμός, η κοινωνική ανισότητα, η εκδίκηση και η απόδοση δικαιοσύνης, τα σύγχρονα ελληνικά νέο νουάρ τοποθετούνται μέσα στο ιστορικό πλαίσιο της ελληνικής κρίσης και συχνά ασκούν κριτική στο παγκόσμιο οικονομικό σύστημα παραλληλίζοντας γκανγκστερικές πρακτικές του υποκόσμου με στρατη-

---

* Η Άννα Πούπου είναι διδάκτωρ κινηματογραφικών σπουδών και θεατρολόγος και διδάσκει ιστορία του θεάτρου και του κινηματογράφου στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.

1 Ταινίες όπως η *Ιστορία 52* (2008) και η *Τετάρτη 4.45* (2014) του Αλέξη Αλεξίου, ο *Μαχαιροβγάλτης* και το *Μικρό Ψάρι* (2014) του Γιάννη Οικονομίδη, *Άδικος Κόσμος* (Φίλιππος Τσίτος 2012), *Miss Violence* (2013) Αλέξανδρος Αβρανάς, *Ο εχθρός μου* (2013) του Γιώργου Τσεμπερόπουλου, η *Πλατεία Αμερικής* (2016) του Γιάννη Σακαρίδη, το *Do it Yourself* (2017) του Δημήτρη Τσιλιφώνη, η *Νορβηγία* (2015) του Γιάννη Βεσλεμέ, *The Capsule* (2012) Αθηνάς Ραχήλ Τσαγκάρη, *Το θαύμα της θάλασσας των Σαργασσών* (2019) του Σύλλα Τζουμέρκα και πολλές άλλες παίζουν με τα όρια των κινηματογραφικών ειδών και αποτελούν μετακλασικές μορφές του σύγχρονου θρίλερ.

γικές του νεοφιλελευθερισμού. Το στοιχείο του είδους, πέραν του ότι εγγράφει αυτές τις ταινίες σε έναν ενδιάμεσο χώρο, ανάμεσα στην ταινία τέχνης και τον εμπορικό κινηματογράφο, προσφέρει σε ένα διεθνές κοινό το κλειδί για την κατανόηση των ελληνικών μυθοπλασιών και των αναφορών τους στην παρούσα κοινωνικοπολιτική κατάσταση όσο και στην πρόσφατη πολιτική ιστορία της χώρας.

Η ελληνική αυτή παρουσία συμπλέει με μια διεθνή τάση επαναπολιτικοποιήσης και επικαιροποίησης του υβριδικού πλέον νεο-νουάρ, που υπό αυτόν τον όρο ομπρέλα αγκαλιάζει ένα ευρύ φάσμα υποκατηγοριών και ειδών, το οποίο αναδύεται με μεγάλη δυναμική από την παγκόσμια ύφεση του 2008 και μετά. Μέσα από ποικίλες και ετερογενείς κατευθύνσεις και έχουμε δει τα τελευταία χρόνια τολμηρές ταινίες από το Χόλιγουντ, τον ανεξάρτητο αμερικάνικο κινηματογράφο όσο και τηλεοπτικές ή διαδικτυακές σειρές που μέσα από ένα νουάρ λεξιλόγιο ασκούν κριτική στις κοινωνικές παθογένειες των Ηνωμένων Πολιτειών, έτσι όπως εμφανίζονται στη δημόσια σφαίρα από την ύφεση του 2008 και μετά, και θίγουν άμεσα θέματα της ραγδαίας φτωχοποιήσης της μεσαίας τάξης, και της ανόδου του εθνικισμού και του ρατσισμού, του νέου πρεκαριάτου που αντικαθιστά την οργανωμένα εργατικά στρώματα, της κοινωνικής επισφάλειας, της οικολογικής καταστροφής, του νεοφιλελευθερισμού και του κοινωνικού ελέγχου, καταδεικνύοντας και αντανακλώντας τους χειρότερους φόβους των σύγχρονων κοινωνιών. Αντίστοιχες τάσεις γεννιούνται και στην Ευρώπη, τόσο από τον νότο που εκπροσωπείται από το εξαιρετικά δυναμικό ισπανικό θρίλερ, όσο και από τη Σκανδιναβία, πλάι στην ισχυρή παράδοση της γαλλικής αστυνομικής παράδοσης[2]. Η εικόνα συμπληρώνεται από το λατινική Αμερική και κυρίως από το Αργεντίνικο νεο-νουάρ που επίσης εδραιώνεται μέσα στα χρόνια της οικονομικής κρίσης[3] και τις πολλαπλές εκδοχές της ασιατικής γκαγκστερικής ταινίας που από τη δεκαετία του 1990 ανανεώνει τους κώδικες της με-

2 Βλέπε αναλυτικά τη μονογραφία του Dennis Broe (2014) για το σύγχρονο παγκόσμιο νεο-νουάρ και τη σχέση του με την αναπαράσταση του εγκλήματος, της ταξικής πάλης και της πολιτικής. Πιο αναλυτικά για το γαλλικό φιλμ νουάρ Ginette Vincendeau (2007:22-54),(2009:103-117) και Phil Powrie (2007:55-83), για το ισπανικό Rob Stone (2007:185-209) και Ann Davis (2007:209-235).

3 Joanna Page (2009:81-109) για το αργεντίνικο θρίλερ που επανεμφανίζεται στο πλαίσιο της κρίσης.

τα-κλασσικής αφήγησης[4]. Εάν δούμε την ευρύτερη κατηγορία του φιλμ νουάρ ως το είδος το οποίο μέσα από μια θεματική που επικεντρώνεται στο έγκλημα και στη βία αντανακλά τα πιο σκοτεινά κοινωνικά, έμφυλα και πολιτικά άγχη των σύγχρονων κοινωνιών, μπορούμε να κατανοήσουμε την καταιγιστική του επανεμφάνιση από το 2008 και μετά και την επένδυσή του με πιο σαφείς πολιτικές και ιδεολογικές προεκτάσεις. Μια ιστορική αναδρομή στην ελληνική εκδοχή του φιλμ νουάρ, μετά από χρόνια άρνησης αυτού του χαρακτηρισμού, γίνεται σήμερα επίκαιρη υπό το φως αυτής της αναβίωσης του κινηματογράφου είδους. Αν και τα είδη εγκλήματος και μυστηρίου δεν καταγράφτηκαν ποτέ ως μια στιβαρή τάση του ελληνικού κινηματογράφου, μπορεί σήμερα κάποιος να διακρίνει ένα υπόγειο ρεύμα που ξεκινάει από τις μεταπολεμικές σκοτεινές αλληγορίες για τον Εμφύλιο, συνεχίζεται με τις αστραφτερές αστυνομικές ταινίες της δεκαετίας του 1960, δίνει τη σκυτάλη στη νέα γενιά του ΝΕΚ που εμπλουτίζει τις πολιτικές ταινίες με στρατηγικές του κινηματογράφου είδους, το ανανεώνει σε συνομιλία με τον διεθνή μετα-κλασσικό κινηματογράφο στα χρόνια της μεταπολίτευσης, γίνεται οικείο μέσα από πολυάριθμες τηλεοπτικές αστυνομικές σειρές και καταλήγει στα θρίλερ της περιόδου της κρίσης.

Η εξέταση της ιστορίας της επίδρασης του Χολιγουντιανού κινηματογράφου στον Ελληνικό αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο πλαίσιο της μετεμφυλιακής περιόδου, δεδομένου του αδιαμφισβήτου και εύλογου έντονου αντιαμερικανισμού της περιόδου που θα συνεχιστεί στα χρόνια της δικτατορίας και της μεταπολίτευσης όχι μόνο σε πολιτικό αλλά και σε πολιτιστικό επίπεδο. Η στάση της Αριστερής κινηματογραφικής κριτικής ιδιαίτερα στη δεκαετία του 1950 θα είναι αρνητική απέναντι σε εμβληματικές ταινίες που σήμερα ονομάζουμε φιλμ νουάρ και στην εποχή τους ονομάζονταν από την κριτική 'γκαγκστερικές' καθώς χαρακτηρίζονταν όχι μόνο ως πολιτισμικά υποπροϊόντα του αμερικανικού ιμπεριαλισμού, αλλά θεωρούνταν ότι εξοικείωναν επικίνδυνα τον Έλληνα θεατή με θεματικές του εύκολου κέρδους, της παραβατικότητας και των χαλαρών ηθικών αξιών και σεξουαλικών πρακτικών. Παραδόξως ωστόσο, πρόκειται για τις ταινίες αυτές που περισσότερο από κάθε άλλο είδος άσκησαν δριμεία κριτική στον Αμερικάνικο τρόπο ζωής και ανέδειξαν

4 Για το ασιατικό νεο-νουάρ βλέπε Lee (2009:118-151) και Spicer & Hanson (2013).

τα κοινωνικά άγχη της μεταπολεμικής και ψυχροπολεμικής περιόδου, ενώ πολλοί από τους συντελεστές τους δεν έκρυψαν την κομμουνιστική τους ταυτότητα και τις δημοκρατικές τους πεποιθήσεις και βρέθηκαν στο επίκεντρο των ιδεολογικών διώξεων του Μακαρθισμού. Αυτή η αποδοχή του 'κόκκινου Χόλιγουντ' από την ελληνική Αριστερά θα συμβεί πολλά χρόνια αργότερα από τους αριστερούς κριτικούς και θα εκφραστεί από τη γενιά του Σύγχρονου Κινηματογράφου, τον Βασίλη Ραφαηλίδη, τον Θόδωρο Αγγελόπουλο, τον Μισέλ Δημόπουλο και άλλους. Αντίστοιχα το μεγαλύτερο μέρος της αριστερής κριτικής θα κρατήσει αρνητική ή και επιφυλακτική στάση απέναντι στα ελληνικά φιλμ νουάρ, παρά του ότι τελικά ακριβώς αυτές οι ταινίες θα θεωρηθούν λίγα χρόνια αργότερα οι πιο διεισδυτικές και ώριμες ματιές πάνω στο μεταπολεμική ιδεολογική πραγματικότητα, ανοιχτές σε νέα σημασιοδότηση. Το τραύμα του εμφυλίου, το Κολωνάκι του δοσίλογου, η σχιζοφρένεια της μοντερνικότητας, ο κυνισμός της συναίνεσης, οι κρυμμένες ιδεολογικές ταυτότητες και οι ρευστές έμφυλες επιτελέσεις λανθάνουν μέσα σε ένα σώμα ταινιών που μέσω της αποσιώπησης, της ελλειπτικότητας και της αμφισημίας βρίσκει τον τρόπο να μιλήσει για κάτι σκοτεινό, καταπιεσμένο και βίαιο, στις ίδιες αίθουσες και στο ίδιο κοινό που προβάλλονται οι πιο ανάλαφρες και εμπορικές ταινίες του 'παλιού ελληνικού κινηματογράφου' . Αυτή τη δυναμική της γλώσσας του φιλμ νουάρ και της αριστερής του παράδοσης θα διακρίνουν μια εικοσαετία αργότερα οι σκηνοθέτες του ΝΕΚ και θα την χρησιμοποιήσουν ως όπλο για έναν πολιτικό κινηματογράφο.

Η χρήση του όρου φιλμ νουάρ στην παρούσα μελέτη μου φάνηκε επιβεβλημένη και αναγκαία, για τους ίδιους λόγους που τελικά και στην διεθνή βιβλιογραφία ο όρος φιλμ νουάρ φαίνεται διαχρονικά να επικράτησε επισκιάζοντας όλους τους προηγουμένους (θρίλερ, αστυνομική ταινία, γκαγκστερική ταινία, blood melodrama, suspense melodrama, και άλλους)[5] τους οποίους δείχνει εν πολλοίς να περιλαμβάνει χωρίς ωστόσο να προκύπτει ως το άθροισμά τους. Ο όρος μοιάζει να είναι ταυτόχρονα εξαιρετικά εύληπτος, καθώς ακόμα και ο λιγότερο ενημερωμένος σύγχρονος σινεφίλ αναγνωρίζει ένα νουάρ λεξιλόγιο, όσο και προβληματικός στην οριοθέτησή του, πράγμα το οποίο οφείλεται κυρίως στην εκ των

5 Για μια αναλυτική συζήτηση σχετικά με αυτούς τους όρους βλέπε Krutnik (2010:13-29), Neale (2000: 151-156) και Naremore (2008:9-39) Park (2011:29-29)

υστέρων κατασκευασμένη φύση του. Παρά το γεγονός ότι εμφανίζεται για πρώτη φορά το 1946 από τον κριτικό Nino Frank και εδραιώνεται ως μέσα από τη μελέτη των Raymond Borde & Etienne Chaumeton το 1955, στην ουσία η θεσμοθέτησή του στην κινηματογραφική αγγλοσαξωνική θεωρία και κριτική συστηματοποιείται μόνο στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Πολύ μελάνι έχει χυθεί από τα μέσα του προηγούμενου αιώνα σχετικά με την περιοδολόγηση του, τις ειδοποιητικές του παραμέτρους, σχετικά με το σώμα ταινιών που συγκροτούν το κλασσικό φιλμ νουάρ ή ακόμα και το αν το φιλμ νουάρ μπορεί να θεωρηθεί είδος, κίνημα, κύκλος, στιλ ή φαινόμενο. Ακριβώς όμως αυτή η 'προβληματική' φύση του κατασκευασμένου εκ των υστέρων όρου είναι που μπορεί να αποδειχθεί γόνιμη στη περίπτωσή μας καθώς αναγκαστικά θέτει ζητήματα ιστορικότητας του είδους και συσχετισμούς με τις πολλαπλά διεθνή είδωλά του. Μας αναγκάζει να λάβουμε υπόψη μας πλευρές του φαινομένου που αφορούν την παραγωγή και την πρόσληψη, τις επιδράσεις και τη διακειμενικότητα, τη μορφή και τη ιδεολογία των ελληνικών ταινιών. Ακριβώς επειδή η έννοια του φιλμ νουάρ ιστορικά διακρίνεται από μια σχετική ασάφεια και ελαστικότητα λειτουργεί σαν όρος-ομπρέλα κάτω από τον οποίο μπορούμε να κατατάξουμε ταινίες που δεν ορίζονται μόνο από τη θεματική τους, την αισθητική τους, τα αφηγηματικά τους μοτίβα και την προσήλωση σε συγκεκριμένους χαρακτήρες, αλλά κυρίως από τον απαισιόδοξο τόνο τους – τη νουάρ 'ευαισθησία' ή τονικότητα. Η θεματική του εγκλήματος λειτουργεί ως πρόφαση για τους σκηνοθέτες για να μιλήσουν για τη σκοτεινή πλευρά μιας λαμπερής επιφάνειας των πραγμάτων, την έκφραση του άγχους, του φόβου, της αποτυχίας, του ερωτισμού, της κοινωνικής δυσαρέσκειας και του συμβιβασμού, των ανεπιθύμητων ενστίκτων και των περιθωριακών ταυτοτήτων, την σκιαγράφηση αδύναμων χαρακτήρων που δεν καταφέρνουν σχεδόν ποτέ να φτάσουν στην απόλυτη εξέγερση και πάντα παραμένουν στην πλευρά των ηττημένων. Ο σύγχρονος θεωρητικός λόγος για το film noir εξάλλου τείνει περισσότερο στο να το θεωρήσει ως τον 'σκοτεινό καθρέφτη' των κοινωνικών φοβιών της μεταπολεμικής Αμερικής παρά να επιμείνει σε παλαιότερου τύπου ταξινομητικά κριτήρια που αφορούν την αφήγηση και τους χαρακτήρες, όπως καταλήγει ο Andrew Spicer (2002:19-20). Ακόμα, η χρήση του όρου φιλμ νουάρ στην οποία εμπεριέχονται και οι μεταγενέστερες περιπτώσεις

νέο νουάρ και μετακλασσικού νουάρ δίνει την δυνατότητα να συγκροτηθεί μια γενεαλογία ταινιών με κοινά χαρακτηριστικά τα οποία ξεκινούν από τη δεκαετία του 1940 και συνεχίζονται μέχρι της μέρες μας, δηλαδή ένα συνεχές το οποία μέχρι πολύ πρόσφατα η ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου αρνούνταν να το δει ως τέτοιο.

Η τάση υποτίμησης και μη αναγνώρισης της ελληνικής εκδοχής του νουάρ έχει αρχίσει τα τελευταία χρόνια να ανατρέπεται[6], εφόσον ακριβώς όλα τα παραπάνω στοιχεία, που για χρόνια τώρα τώρα παρουσιάζονταν ως «αδυναμίες» - δηλαδή η ανάμειξη με άλλα είδη, και η αμφισβητούμενη εθνική τους ταυτότητα και η σχέση τους με την ελληνική πραγματικότητα αυτή τη στιγμή βρίσκονται στο επίκεντρο των ζητημάτων που απασχολούν τη διεθνή θεωρία γύρω από το είδος. Πρόσφατες μελέτες για το φιλμ νουάρ εστιάζουν στο θέμα της διακειμενικότητας και της ανάδειξης των διαδικασιών πρόσληψης του Χόλιγουντ από εθνικές κινηματογραφίες[7] όσο και στην παραδοχή της υβριδικότητας και των ρευστών ορίων του φιλμ νουάρ και της αλληλοτροφοδότησής του με άλλα είδη. Η μετατόπιση του ενδιαφέροντος από κειμενοκεντρικές αναλύσεις προς τις ειδοποιητικές διαδικασίες από την πλευρά της βιομηχανίας, της παραγωγής και της προώθησης[8] συντονίζονται με σύγχρονες διεθνείς προσεγγίσεις του φιλμ νουάρ και των νεότερων ειδών που προκύπτουν από αυτό.[9]

Η 'γκαγκστερική' ταινία και ο όρος 'φιλμ νουάρ' στόν ελληνικό κινηματογραφικό κριτικό λόγο

Ο ίδιος ο όρος 'φιλμ νουαρ' για την ελληνική περίπτωση νομιμοποιείται αρκετά αργά στην ιστοριογραφία του ελληνικού κινηματογράφου: Στις δεκαετίες 1940 και 1950, ο όρος που χρησιμοποιείται από την ελληνική

6 Βλέπε για παράδειγμα την πρόσφατη διατριβή για το είδος του Νικήτα Φεσσά, και κείμενα των Θανάση Τσακίρη (2010), Αννας Πούπου (2018), Θανάση Αγάθου (2018), και τα κείμενα του θεματικού τεύχους του Filmicon που αφορούν τα κινηματογραφικά είδη στην Ελλάδα από το 1970 και μετά (Nikolaidou, Poupou, Chalkou 2017).

7 Andrew Spicer (2007), Andrew Spicer & Helen Hanson, (2013), Ginette Vincendeau (2009), Denis Broe (2014)

8 Για παράδειγμα οι εξαιρετικά σημαντικές μονογραφίες για την έννοια του είδους και του φιλμ νουάρ, των Rick Altman (1991), Steve Neale (2000) Frank Krutnik (1991), James Naremore (1998), Foster Hirsch (1981), Edward Dimendberg (2004).

9 Όπως ο συλλογικός τόμος των Bould, Glitre & Tuck (2009) και οι μονογραφίες των Helen Hanson (2007), Foster Hirsch (1999) και Douglas Keesey (2010).

κριτική για τα αμερικάνικα θρίλερ, είναι κυρίως η ονομασία 'γκαγκστερική ταινία' ή 'αστυνομική ταινία' ενώ η ονομασία 'φιλμ νουάρ' ή ακόμα και ΄μαύρη ταινία' θα αρχίσει να χρησιμοποιείται στη δεκαετία του 1970. Για παράδειγμα στην ιστορία της Αγλαΐας Μητροπούλου (που γράφεται αρχικά στα γαλλικά το1968, εκδίδεται στα ελληνικά το 1981 και σε αναθεωρημένη έκδοση το 2006) δεν χρησιμοποιείται πουθενά ο όρος φιλμ νουάρ. Η συγγραφέας ρίχνει το βάρος κυρίως στον κινηματογράφο του δημιουργού και στην καλλιτεχνική ταινία, και πολύ λιγότερο στα κινηματογραφικά είδη του εμπορικού κινηματογράφου στα οποία αφιερώνει λίγες μόνο σελίδες (2006:129-133), και στις οποίες δεν αναφέρονται καν παραδείγματα από την ευρύτερη κατηγορία ταινιών εγκλήματος και μυστηρίου.[10] Για τις ταινίες όπως *Ο Δράκος*, *Τζό ο Τρομερός*, *Ο Άνθρωπος του τρένου*, *Ζεστός Μήνας Αύγουστος* που αναφέρονται στο βιβλίο δεν γίνεται κανένας συσχετισμός με την έννοια του φιλμ νουάρ η απόπειρα κατάταξης σε είδος. Το *Έγκλημα στα παρασκήνια* του Ντίνου Κατσουρίδη θα αναφερθεί μόνο επιγραμματικά και χωρίς ειδολογικό προσδιορισμό ως 'ταινία της σειράς' μαζί με το *Της Κακομοίρας* του ίδιου. Αναγνωρίζει όμως ως πιο σοβαρή ταινία του σκηνοθέτη, τους *Αδίστακτους* στους οποίους αναγνωρίζει έναν σωστό ρυθμό 'γκαγκστερικού φιλμ΄ και ένα μεγαλύτερο θεματικό βάθος (2006:243-235). Η μοναδική αναφορά στο είδος της αστυνομικής ταινίας θα γίνει για την ταινία *Ληστεία στην Αθήνα* του Βαγγέλη Σερντάρη το 1966, για να προσθέσει όμως ότι με αυτό το είδος πλέον ασχολείται και ο Γκοντάρ για να υπογραμμίσει τις μοντερνιστικές συγγένειες της ταινίας[11]. Στην γαλλική εκδοχή η Μητροπούλου αναφέρει την ταινία *Τζο ο Τρομερός* ως ΄σάτιρα γκαγκστερικής ταινίας΄ (Mitropoulos 1968:61), κάνει μια επιγραμματική αναφορά στον Νίκο Φώσκολο ως σεναριογράφο ταινιών

10 Επίσης διάσπαρτα αναφορές όπως η παρακάτω «Ο εμπορικός κινηματογράφος που ανθούσε στα χρόνια του 1950 και ως τη μέση της δεκαετίας του 1960 στηριζόταν κυρίως στους οπερατέρ, τους μοντέρ και τους ηχολήπτες, που δεν είχαν παρά να πάρουν ένα από τα συνηθισμένα σενάρια και να το σερβίρουν στο πεινασμένο ελληνικό κοινό». (Μητροπούλου 2006:234)

11 Γράφει για παράδειγμα "Στη σύγχρονη γενιά σκηνοθετών του παγκόσμιου κινηματογράφου που είναι θρεμμένη με το γουέστερν και το αστυνομικό φιλμ, είναι φυσική η προτίμηση προς τα δυο αυτά είδη, κυρίως όταν πρόκειται για σκηνοθέτη με δυνατό ταμπεραμέντο. Το ΄αστυνομικό στοιχείο' υποβόσκει ακόμα και στα έργα πολιτικών διαλεκτικών του κινηματογράφου όπως του Γκοντάρ" (Μητροπούλου [1981] 2006: 237).

‘melos-policier’ (1968:70) και γράφει για τη φεστιβαλική παρουσία των ταινιών του Ερρίκου Ανδρέου *Εφιάλτης* και Σωκράτη Καψάσκη *Ζεστός μήνας Αύγουστος* χωρίς κανέναν ειδολογικό προσδιορισμό. Επι της ουσίας, η Μητροπούλου αφενός υποβαθμίζει ή και αγνοεί τις εμπορικές ταινίες που ανήκουν στο είδος του αστυνομικού θρίλερ και δεν προσδιορίζει με αυτόν τον τρόπο ούτε ταινίες που θεωρεί ποιοτικά ανώτερες, από την άλλη όμως αναγνωρίζει τις νεο-νουάρ ταινίες που συνομιλούν διακειμενικά πλέον με τις επαναναγνώσεις του είδους μέσα από την οπτική της Νουβέλ Βάγκ, αναγνωρίζει δηλαδή μια κατηγορία διαμεσολαβημένων νουάρ επιδράσεων που δημιουργούν μια μικρή ομάδα νέο-νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο, ακόμα και αν δεν την ονοματίζει έτσι.

Σε αντίθεση με τη Μητροπούλου, η ιστορία του κινηματογράφου του Γιάννη Σολδάτου που δημοσιεύεται επίσης το 1981 ρίχνει αρκετό βάρος στο σινεμά είδους, εντοπίζει θέματα, τίτλους και κατατάξεις, μέσα από ευφάνταστες προσωπικές ερμηνείες και αφιερώνει ένα μεγάλο κεφάλαιο στα είδη του ΠΕΚ με εκτενή ανάλυση του καθενός. Γράφει για ‘αστυνομικές ταινίες και θρίλερ’ αναφέροντας ως αφετηρία το *Έγκλημα στα παρασκήνια*, και δεν χρησιμοποιεί πουθενά τον χαρακτηρισμό φιλμ νουάρ, ωστόσο από την ετερόκλιτη λίστα των ταινιών που ακολουθεί, και που περιλαμβάνει τόσο αστυνομικές ταινίες όσο και ερωτικά κοινωνικά δράματα δεν θα ήταν άτοπο να θεωρήσουμε ότι η έννοια του φιλμ νουάρ και του νεο-νουάρ υποβόσκει ως ενοποιητικός κοινός παρονομαστής αυτών των ταινιών. Προτείνει μια ενδιαφέρουσα αλλά όχι εξαντλητική λίστα ταινιών που θεωρεί ότι εντάσσονται σε αυτή την κατηγορία, ενώ δεν αναφέρει καθόλου σε αυτή ταινίες τις οποίες εκτιμά και που κατατάσσει στον κινηματογράφο τέχνης όπως τον *Δράκο* ή τον *Άνθρωπο του τρένου*[12].

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της απουσίας του χαρακτηρισμού νουάρ ή φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογραφικό λόγο, χωρίς αυτό να σημαίνει ωστόσο σε καμία περίπτωση την άγνοια της ίδιας της έννοιας

12 Αναφέρει τις ταινίες *Έγκλημα στα Παρασκήνια, Πανικός, Ληστεία στην Αθήνα, Έγκλημα στο Κολωνάκι, Έγκλημα στο Καβούρι, Έγκλημα στην Ομόνοια, Ενώ σφύριζε το τρένο, Λίγο πριν ξημερώσει, Απαγωγή, Νειάτα στο πεζοδρόμιο, Αδίστακτοι, Ζεστός μήνας Αύγουστος, Ο Λαμπίρης εναντίον των παρανόμων, Ληστεία στην Αθήνα, Η κλοπή της οδού Σταδίου, Εκβιαστές, Ζήτημα Ζωής και θανάτου, Όργια σε τιμή ευκαιρίας,* και άλλες τις οποίες όμως θεωρεί ότι μετατρέπονται προοδευτικά σε ‘ταινίες σεξ’ (Σολδάτος [1981] 1999: 224-229).

αυτού του σώματος ταινιών και των ιδιαιτεροτήτων του είναι η απουσία χρήσης του όρου στο περιοδικό Σύγχρονος Κινηματογράφος. Μέσα από μια σταχυολόγηση κειμένων παρατηρούμε ότι η πρώτη φορά που χρησιμοποιείται ο χαρακτηρισμός είναι σε μια κριτική του Θεόδωρου Αγγελόπουλου το 1969, ο οποίος θα γράψει ότι ο *Πανικός του Τσιώλη* προσπαθεί να αντλήσει από την 'αμερικάνικη παράδοση ή γαλλική παράδοση της ΄σερί νουάρ'' χωρίς επιτυχία, κάτι όμως που καταφέρνει η *Ληστεία στην Αθήνα* του Βαγγέλη Σερντάρη[13]. Έχει ενδιαφέρον ωστόσο το ότι συνδέει τον όρο νουάρ με τη γαλλική και λογοτεχνική παράδοση (αναφορά στα γαλλικά μυθιστορήματα της serie noire του Gallimard), και όχι με το Χόλιγουντ, εάν η σύνταξη της πρότασης αποδίδει με ακρίβεια την πρόθεση του γράφοντος. Η επόμενη επανεμφάνιση του όρου 'νουάρ' (αυτή τη φορά μεταφρασμένου ως 'μαύρου') σε σχέση με ελληνική ταινία θα είναι μόλις το 1974, όπου σε μια συνέντευξη του ο Δήμος Θέος θα δηλώσει, με ελαφρώς απολογητικό τόνο, ότι έχει επηρεαστεί από το 'αμερικάνικο γκαγκστερικό φιλμ' ή το 'μαύρο φιλμ΄ και πειραματίζεται πάνω σε αυτό, και συμπληρώνει ότι αυτός είναι ίσως ο χειρότερος τρόπος για να προσεγγίσεις κοινωνικά θέματα.[14] Βλέπουμε πάντως ότι και μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1970, και σε ενημερωμένα και προοδευτικά περιοδικά όπως Συγχρονος κινηματογράφος ο δόκιμος όρος είναι γκανγκστερική

13 Θεόδωρος Αγγελόπουλος (1963: 6-8) «Αν ο Πανικός αντλεί χωρίς να μετουσιώνει από την αμερικάνικη παράδοση ή γαλλική παράδοση της σερι νουάρ, η Ληστεία του Σερντάρη προσπαθεί να βρει τις ελληνικές αντιστοιχίες χωρίς να ξεφύγει από το κλασσικό σχήμα». Στην κριτική για τον Πανικό του Τσιώλη χρησιμοποιεί τον χαρακτηρισμό 'αστυνομικό μελό' και για 'γκάγκστερς' που θυμίζουν αυτούς του Καζάν ή του Χώκς και του Χιούστον».

14 Μπαμπης Κολώνιας, Φρίντα Λιάπα, Μαρία Νικολακοπούλου (1974:34-41). Αναφέρει στη συνέντευξη ο Δήμος Θέος: 'Παίρνω μια παράδοση που σε μένα έχει επιρροή, το αμερικάνικο γκανγκστερικό φιλμ. Με βάση αυτή τη κουλτούρα προσπαθώ να προσεγγίσω κοινωνικά θέματα. Ίσως να είναι ο χειρότερος τρόπος να προσεγγίσεις κοινωνικά θέματα – το να το επιχειρείς μέσα από το αμερικάνικο γκανγκστερικό φιλμ – άλλα έτσι έγινε. Συνάμα προσπαθώ να αναιρέσω το είδος. [...] Προσπαθώ δηλαδή να μην αντιγράψω το 'μαύρο φιλμ', το αμερικάνικο, αλλά να αναιρέσω τα υπομοντέλα του. Είναι δηλαδή κι ένα πείραμα σε αυτό το κινηματογραφικό είδος. Σελ.40. Σε άλλη συνέντευξη στο περιοδικό Φιλμ επίσης 'Πρέπει να πω πως το οπτικό κλίμα του Κιέριον είναι άμεσα επηρεασμένο από τις 'μαύρες' ταινίες σκηνοθετών που ανήκουν ιδεολογικά στον χώρο που ανέφερα: Αμπραάμ Πολόνσκι, Ζυλ Ντασέν, Ντάλτον Τράμπο'. Πιο πρίν έχει μιλήσει για μια σκηνή που τελικά δεν κατάφερε να ολοκληρώσει για την ταινία και στην οποία θα αναφερόταν στην περίοδο του Μακαρθισμού. Συνέντευξη στον Κώστα Βάκας (1974: 372-377).

ταινία, κάτι που ισχύει ήδη για την κινηματογραφική κριτική από την δεκαετία του 1950.

Φυσικά σε όλη αυτή την περίοδο της λειτουργίας του Σύγχρονου Κινηματογράφου (1969-1984) δεν λείπουν από το περιοδικό εκτενή και ενθουσιώδη αφιερώματα στον αμερικάνικο κινηματογράφο, σκηνοθέτες, ταινίες ή ακόμα ιστορικά στοιχεία για τον κώδικα Hays και τον Μακαρθισμό: σε κείμενα για τους Billy Wilder, Elia Kazan, Joseph Losey, Dalton Trumbo δεν αναφέρεται πουθενά ο όρος νουάρ – αντιθέτως χρησιμοποιούνται οι όροι αστυνομική ταινία, γκαγκστερική ταινία ή περιπέτεια η συνήθως αποφεύγονται οι ειδολογικοί προσδιορισμοί. Ακόμα, πουθενά δεν απαντά ο όρος 'θρίλερ' ο οποίος είναι και ο πιο καθιερωμένος εκείνη την εποχή για αυτές τις ταινίες στην αγγλοσαξωνική αρθρογραφία. Ο Βασίλης Ραφαηλίδης σε εκτενές άρθρο με τον τίτλο «Η Αμερική του Καζάν» (1970: 6-9) δεν αναφέρει πουθενά τον όρο νουάρ. Μιλάει όμως για το - σήμερα θεωρούμενο ως κλασσικό film noir - *Πανικός στους δρόμους*, και για το πώς ο Καζάν διερευνά το πως διαμορφώνεται ο 'Χόμους Αμερικάνους', γράφει για τους ήρωες που 'πάσχουν μόνιμα από μια τυπική αμερικάνικη υπερδιέγερση που λίγο απέχει από τη νεύρωση΄ και επιχειρηματολογεί για τον τρόπο που αντανακλώνται οι αμερικάνικες παθογένειες στις ταινίες του, δηλαδή θέματα τα οποία βρίσκονται στην καρδία της προβληματικής των φιλμ νουάρ. Κάτι αντίστοιχο βλέπει κανείς και στο στοχαστικό κείμενο του Γιώργου Κόρρα το 1970 'Από το έπος στο λυρισμό' που μιλάει για την 'συνύπαρξη αντίθετων τάσεων, για κοινωνική κριτική, για αντισυμβατικότητα, για βία και σεξ στον Χολιγουντιανό κινηματογράφο, και αναλύει ταινίες όπως το *Είμαι ένας δραπέτης* (1932) Melvin Leroy εως σύγχρονές του όπως το *Point Blank* (John Boorman, 1967, γνωστό και με τον ελληνικό τίτλο *Ο επαναστάτης του Αλκατραζ*), το *Bonny and Clyde* (Arthur Penn, 1967) και το *The Killers* (Πέντε δολοφόνοι, Don Seagel 1964), χωρίς καμία αναφορά σε συγκεκριμένο είδος, και χρήση του όρου νουάρ, πόσο μάλλον νεο-νουαρ (1970: 19). Ένας σύγχρονος αρθρογράφος ή κριτικός θα ήταν μάλλον αδύνατον να μιλήσει για όλες τις παραπάνω ταινίες χωρίς να αναφερθεί σε κάποια στιγμή στο σύνολο των χαρακτηριστικών αυτών που σήμερα κατηγοριοποιούμε ως φιλμ νουάρ, είτε το θεωρούμε είδος, ύφος ή συγκεκριμένη περίοδο του αμερικάνικου κινηματογράφου. Τέλος, διαβάζουμε στο τεύχος του 1971 έναν απολογισμό για τη λειτουργία της

κινηματογραφικής λέσχης τα κυριακάτικα πρωινά στο Στούντιο και στην Αλκυονίδα μαζί με έναν κατάλογο των ταινιών που παίχτηκαν. Ανάμεσά τους οι ταινίες *Το γεράκι της Μάλτας* (John Huston), *Πανικός στους δρόμους* (Elia Kazan), *Ο νόμος των γκάγκστερ* (Force of Evil), *Odd Man Out* (Carol Reed), *The Criminal* και *Accident*, (Joseph Losey), *Ο Θάνατος ενός ποδηλάτη* (Juan Antonio Bardem) και πάλι χωρις κανέναν χαρακτηρισμό σε είδος.

Ο όρος φιλμ νουάρ αρχίζει να γίνεται συχνότερος, να προφέρεται με αυτοπεποίθηση και με τη σιγουριά ότι γίνεται απολύτως κατανοητός από το σινεφίλ κοινό χωρίς επεξηγήσεις και εισαγωγικά από το 1975 και μετά. Πρώτη αναφορά εντοπίζω το 'φιλμ νουάρ' ως ουσιαστικό (και όχι ως εξελληνισμένο επίθετο 'μαύρο' κλπ) σε μεταφρασμένο κείμενο του Mike Willminghton για την ταινία *Chinatown* του Roman Polanski (1976: 30-35). Στο κείμενο ο συγγραφέας συγκρίνει την ταινία του Polanski με άλλες ταινίες που επαναθέτουν σε λειτουργία το είδος του νουάρ και «το κάνουν να εκραγεί από μέσα», όπως η ταινία *The Long Goodbye*α του Robert Altman γράφει για σκηνοθέτες, όπως ο Coppola και ο Bertolucci που επανέρχονται στη γκακγκστερική ταινία και κάνει εκτενείς αναφορές στις συμβάσεις του κλασσικού φιλμ νουάρ. Από κει και πέρα ο όρος εμφανίζεται με μεγαλύτερη συχνότητα: τον επόμενο χρόνο τον ξανασυναντάμε για παράδειγμα στο κείμενο του Νίκου Σαββάτη για τον κλασσικό αφηγηματικό κινηματογράφο με εκτενείς αναφορές στο φιλμ νουάρ και στην λειτουργία του ήρωα σε αυτό (9/10, 1976:149-160), και στο ίδιο τεύχος ανάλυση του *Shanghai Gesture* από τον Νίκο Λυγγούρη (9/10, 1976:161-168) και με συχνότητα σε κείμενα του Χρήστου Βακαλόπουλου. Το 1983, στο τεύχος που είναι αφιερωμένο στον κινηματογράφο επιστημονικής φαντασίας, ο όρος φαίνεται να έχει πια κανονικοποιηθεί πλήρως και αναφέρεται κυρίως σε σχέση με το *Blade Runner* άλλα και άλλα παραδείγματα[15]. Συμπερασματικά διαπιστώνει κανείς ότι η πρώτη γενιά του Σύγχρονου κινηματογράφου – Ραφαηλίδης, Δημόπουλος, Αγγελόπουλος, Κόρρας,

15 Να σημειώσουμε ακόμα ότι το 1985 εκδίδεται η πρωτη μονογραφία στα ελληνικά για αυτό το είδος, των Βαλούκου και Σπηλιόπουλου με τίτλο Το φιλμ νουάρ. Στο τέλος του βιβλίου αφιερώνουν και ένα σύντομο κεφάλαιο για τις ελληνικές ταινίες, χωρίς να δέχονται την ύπαρξη ενός 'ελληνικού φιλμ νουάρ' αλλά καταγράφοντας κάποιες ταινίες που συνομιλούν με το είδος και στις οποίες αναγνωρίζουν επιδράσεις αλλα τις θεωρούν ως απόπειρες και μιμήσεις.

δεν χρησιμοποιεί τον όρο 'φιλμ νουάρ' αλλά χρησιμοποιεί με φειδώ χαρακτηρισμούς όπως γκανγκστερική ταινία ή αστυνομικό φιλμ, και γενικώς αποφεύγει ειδολογικές ταμπέλες, παρά τη βαθιά εκτίμηση και γνώση γύρω από το κλασσική περίοδο του αμερικάνικου νουάρ. Αντιθέτως η παγίωση και εξοικείωση με τον όρο 'φιλμ νουάρ' θα γίνει από την επόμενη γενιά – Σαββάτη, Βακαλόπουλο, Λυγγούρη, Βαλούκο, και κυρίως μέσα από τη ανάγκη επιστροφής στο κλασσικό νουάρ μέσα από σύγχρονες ταινίες νέο-νουάρ της δεκαετίας του 1970 και 1980 (John Boorman, Roman Polanski, Anthony Mann, Stanley Kubrick, Francis Ford Coppola, Martin Scorcese, Mike Hodges, Brian De Palma, Melville, Ridely Scott κ.α.) που αναφέρονται σε αυτές του 1940. Η πορεία αυτή στην ουσία δεν διαφέρει πολύ και από την αγγλοσαξωνική χρήση του όρου film noir: πέρα από τα γνωστά ιστορικά κείμενα που εισάγουν τον όρο το 1946 (Nino Franc) και αργότερα το 1955 (Borde & Chaumeton), ο όρος καθιερώνεται στη δημοσιογραφία και κινηματογραφική κριτική μόνο στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Ιδιαίτερα από το 1972 και μετά παρατηρεί κανείς μια πύκνωση χωρίς προηγούμενο σχετικά με το κλασσικό φιλμ νουάρ σε περιοδικά όπως το *Sight and Sound*, *Wide Angle*, *Film Comment*, *Velvet Trap Light*, *Wide Angle* και άλλα, που κορυφώνεται με τον συλλογικό τόμο σε επιμέλεια της Ann Kaplan *Women in Film Noir* από το BFI (1978). Υπό αυτή την έννοια οι έλληνες κριτικοί φαίνονται απολύτως συντονισμένοι με τον εκτός Ελλάδος κινηματογραφικό λόγο, ενώ μέσα από τα παραπάνω ενισχύεται ακόμα περισσότερο το ότι η 'κατασκευή' του φιλμ νουάρ και ο θεωρητικός λόγος που παράγεται για αυτό οφείλεται κυρίως στην επαναενεργοποίησή του είδους από τη γενιά του 1960 – όχι μόνο από τους γάλλους και τη Νουβέλ Βάγκ αλλά κυρίως από τους αμερικάνους σκηνοθετες του Νέου Χόλιγουντ.

Μια πρόταση περιοδολόγησης: τέσσερις περίοδοι

Θα επιχειρήσω μια πρώτη πρόταση περιοδολόγησης της ιστορίας του ελληνικού φιλμ νουάρ που περιλαμβάνει τέσσερις φάσεις. Η πρώτη και πρώιμη περίοδος από το 1946 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1950 θα μπορούσε να ονομαστεί η περίοδος της ανίχνευσης. Χαρακτηρίζεται από μεμονωμένες περιπτώσεις χωρίς συνέχεια, σποραδικούς πειραματισμούς με

τα είδη εγκλήματος και μυστηρίου, και από ένα ευρύ φάσμα επιδράσεων που δεν περιορίζεται στο αμερικάνικο αστυνομικό θρίλερ. Η πρώτη ταινία αυτού του είδους κυκλοφορεί το 1946 και είναι *Πρόσωπα Λησμονημένα* του Γιώργου Τζαβέλλα, μια ταινία που ο σκηνοθέτης είχε αποκηρύξει και που είχε σημειώσει εμπορική αποτυχία: σε μαρτυρίες της εποχής διαβάζουμε ότι στις προβολές τις τον Απρίλιο του 1946, μέσα σε ένα έκρυθμο πολιτικό κλίμα αμέσως μετά τις εκλογές, είχαν σημειωθεί επεισόδια, λόγω του ότι συμμετείχαν αριστεροί ηθοποιοί, ωστόσο όπως γράφει και ο ίδιος ο σκηνοθέτης σε ένα σύντομο σημείωμα που δημοσιεύεται στα Φιλολογικά χρονικά την ίδια χρονιά, η αποτυχία της ταινία δεν οφείλεται στο ότι ήταν αριστερή αλλά στο ότι ήταν «αδέξια» (Τζαβέλλας 1946). Οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν ότι η αποτυχία της ταινίας οφείλεται στην μη-αληθοφανή υπόθεση εκβιασμού και στην παρουσίαση μιας ομάδας γκάγκστερ, οι οποίοι θα ταίριαζαν ίσως σε ένα πλαίσιο υποκόσμου στο Σικάγο, αλλά όχι στην Αθήνα, όπως σημειώνει σε κριτική του ο Αλέκος Σακελλάριος (1946). Βλέποντας σήμερα την ταινία, και παραβλέποντας κάποια σεναριακά ελαττώματά της, εκπλήσσεται κανείς τις σκηνοθετικούς πειραματισμούς του Τζαβέλλα και την επιρροή τόσο των μαύρων γαλλικών μελοδραμάτων, όσο και του Χιτσκοκικού θρίλερ. Η πρώτη σεκάνς της ταινίας, που δείχνει την επιστροφή του παραβατικού ήρωα από τις Ηνωμένες Πολιτείες, δεκαπέντε χρόνια μετά από την εξαφάνισή του από την χώρα, και την άφιξή του στην Αθήνα σε μια διαδρομή με τον Ηλεκτρικό δείχνει την εξοικίωση των αισθητικών συμβάσεων του είδους, σε σχέση με τον φωτισμό, το κοντράστ αλλά και τους ρυθμούς του φιλμ νουάρ από την πλευρά του σκηνοθέτη. Δεν είναι απίθανο ο Γιώργος Τζαβέλλας ένας από τους λόγους για τους οποίους αποκήρυξε την ταινία, μέσα στο πλαίσιο της αναζωπύρωσης του εμφυλίου πολέμου, να ήταν και αυτός ο συσχετισμός της αρνητικής κριτικής με ένα αμερικάνικο είδος. Ωστόσο, κάτι σαν απωθημένο διαφαίνεται στις επόμενες ταινίες του Τζαβέλλα, όπου ορισμένες συμβάσεις του νουάρ, μεταμφιεσμένες και μεταλλαγμένες, αναδύονται με παρωδιακό στις ταινίες του: η ταινία *Κάλπικη Λίρα* (1955) για παράδειγμα ξεκινάει με έναν κάπως κοροϊδευτικό αφορισμό, σύμφωνα με τον οποίο δεν υπάρχουν στην Ελλάδα 'τέτοια πράγματα', συμμορίες, ληστείες, πυροβολισμοί και υπόκοσμος: στην μεταπολεμική οθόνη, η βία της προηγούμενης περιόδου έπρεπε να περάσει στη λήθη, και είδη με περιθωριακούς, αντισυμβατικούς ήρωες και βίαιες

συμμορίες που θα μπορούσαν να ιδωθούν ως σκοτεινές αλληγορίες για τον εμφύλιο ήταν ανεπιθύμητα. Το πεδίο της ανατροπής των έμφυλων δυναμικών που εισάγει το φιλμ νουάρ δείχνει να γοητεύει και να επηρεάζει τον Τζαβέλα: μοιραίες γυναίκες όπως η Φιφή στην *Κάλπικη Λίρα* και η Μπιμπή στο *Μια ζωή την έχουμε* (1958) θα έχουν καταστροφική επίδραση στους ευάλωτους και αδύναμους ήρωες του Τζαβέλλα, όπως ο στερημένος και ευγενικός Ανάργυρος ή ο φοβισμένος και παραγκωνισμένος Κλέων, μορφές που εκφράζουν την αμηχανία για την επιτέλεση της ανδρικής τους ταυτότητας ως μοναχικοί εργένηδες, χωρίς οικογένεια και χωρίς προοπτικές κοινωνικής ανόδου, μέσα σε μια περίοδο 'οικονομικού θαύματος' και ανάπτυξης.[16] Το *Μια ζωή την έχουμε,* ακολουθεί κάποιες από τις βασικές συμβάσεις της νουάρ αφήγησης, όπως για παράδειγμα την αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο σε flashback από τον ήρωα, πίσω από τα κάγκελα της φυλακής.

Θα ακολουθήσει η ταινία *Το Ποντικάκι* (1953) η οποία διαφημίζεται στις αφίσες ως η πρώτη ελληνική αστυνομική ταινία, και η οποία θα κάνει εμφανείς τις επιρροές της από το γαλλικό film policier, και λιγότερο από το αμερικάνικο νουάρ, με έμφαση στους χώρους της λαϊκότητας, τις φτωχές συνοικίες του Πειραιά, και κυρίως έναν ήρωα αστυνομικό ο οποίος θα σταθεί δίπλα στους νεαρούς μικροκακοποιούς και θα προσπαθήσει να τους σώσει, με μια ευαισθησία και ενσυναίσθηση που θυμίζει τον επιθεωρητή Μαιγκρέ του Σιμενόν. Την επόμενη χρονιά προβάλλονται ο *Τζό ο Τρομερός* του Ντίνου Δημόπουλου, μια παρωδία γκαγκστερικής ταινίας και η Μαγική Πόλη του Νίκου Κούνδουρου, η οποία θα παρουσιάσει ένα πλαίσιο λαθρεμπόρων και κακοποιών, ένα μεμονωμένο στοιχείο που θα εισπράξει και πάλι πολύ αρνητικά σχόλια παρά τη γενικότερη καλή υποδοχή της ταινίας από κοινό και κριτική. Η επόμενη ταινία του Κούνδουρου *Ο Δράκος* θα επιβεβαιώσει πλέον την εντελώς συνειδητή αναφορά του σκηνοθέτη τόσο στο αμερικάνικο φιλμ νουάρ, όσο και στις γερμανικές τους ρίζες, καθώς η ταινία έχει εμφανείς αναφορές όχι μόνο στο *Δράκο του Ντύσελντορφ* του Fritz Lang, αλλά και στο μεταγενέστερο *M* του Joseph Losey. Η ταινία διαθέτει όλα τα χαρακτηριστικά του φιλμ νουάρ σε επίπεδο θεματικής (πλαίσιο υποκόσμου, αναζήτηση ενός κατά συρροή δολοφόνου, πλαστοπροσωπία, αστυνομική διερεύνηση) και αισθητικής (νυχτερινή φωτογραφία, έντονο κοντράστ,

16 Βλέπε επίσης και την πρωτότυπη ανάγνωση του Θανάση Τσακίρη της ταινίας *Μια ζωή την έχουμε* ως φιλμ νούαρ (Τσακίρης 2010: 313-365).

μεγάλο βάθος πεδίου, χρήση μονοπλάνου, αργό μοντάζ), αποδίδοντας με κυνισμό και απαισιοδοξία μια κατάσταση ασφυκτικού κοινωνικού ελέγχου, αστικής αλλοτρίωσης και ακραίας βίας των μετεμφυλιακών χρόνων, που σπάνια συναντάμε στον ελληνικό κινηματογράφο αυτής της περιόδου. Αν και ο Ντίνος Ηλιόπουλος αποτελεί μια αναπάντεχη φιγούρα νουάρ ήρωα που μάλλον ειρωνεύεται τη στερεότυπη εικονογραφία του αμερικάνικου προτύπου, δεν είναι μακριά από τους αποτυχημένους ήρωες του νουάρ που αναζητούν την επιβεβαίωση ή την αναδιαπραγμάτευση της ανδρικής τους ταυτότητας, ένα ζήτημα που κατά τον Frank Krutnik και πολλούς άλλους θεωρητικούς βρίσκεται στο επίκεντρο των ταινιών αυτού του είδους.

Η περίοδος κλείνει με την ταινία *Ο άνθρωπος του τρένου* του 1958 ίσως την καλύτερη ταινία του Ντίνου Δημόπουλου, ένα φιλμ νουάρ που συνομιλεί με το ψυχολογικό γοτθικό θρίλερ και δείχνει την επιδεξιότητα του σκηνοθέτη σε ότι αφορά τη χρήση των νουάρ στρατηγικών, όπως τα εκτενή φλασμπάκ, το γυναικείο voice over, το απροσδόκητο τέλος της ταινίας, ενώ μεταφέρει τις χωρικές συμβάσεις του θρίλερ σε ένα ελληνικό τοπίο που δημιουργεί δέος. Θίγοντας την προβληματική της λήθης, της απωθημένης ανάμνησης, της απόκρυψη παλιών ταυτοτήτων και της επιβεβλημένης συναίνεσής, η ταινία έχει θεωρηθεί από πολλούς μελετητές μια από τις καλύτερες αλληγορίες για το τραύμα και τη αποσιώπηση του εμφυλίου. Αυτή η προβληματική της λήθης τοποθετείται αντιστικτικά απέναντι σε αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε το κινηματογραφικό πλεόνασμα της ταινίας: η ταινία σχεδόν ξεχειλίζει από εικόνες μιας ευημερούσας μεσαίας τάξης στο απόγειο της περιόδου της ανοικοδόμησης, από αστραφτερά μοντέρνα αυτοκίνητα, από αυτή την κομψή και καλοντυμένη παρέα μεσοαστών που απολαμβάνουν την προσιτή πολυτέλεια των εκδρομών, τις τουριστικές υποδομές, τις επισκέψεις στα μνημεία και στο υψηλού πολιτιστικού κύρους και πρόσφατα εγκαινιασμένο φεστιβάλ Επιδαύρου. Αν στον τίτλο της ταινίας βλέπουμε τη φιγούρα του τρένου – μια φιγούρα που συμβολίζει το παρελθόν, αλλά και τον βίαιο τρόπο με τον οποίο επανέρχεται η απωθημένη ανάμνηση, η εικόνα των πολυτελών αυτοκινήτων, στην Κακιά Σκάλα, στο Ναύπλιο, στο πάρκινγκ της Επιδαύρου, είναι το εικονογραφικό μοτίβο που επανέρχεται πιο συχνά στην ταινία ως εικόνα της υλικής ευημερίας και του καταναλωτισμού, που μοιάζει να λέει στην ηρωίδα «αν θέλεις αυτό, τότε πρέπει να ξεχάσεις εκείνο».

Η δεύτερη περίοδος εγκαινιάζεται το 1959 με την ταινία *Έγκλημα στο Κολωνάκι* που βασίζεται στο επιτυχημένο αστυνομικό μυθιστόρημα του Γιάννη Μαρή και θα διαρκέσει όλη τη δεκαετία του 1960. Σε αντίθεση με μια παλαιότερη αντίληψη που θεωρούσε είδος αυτό μετρά λίγα παραδείγματα, στη δεκαετία του 1960 εντοπίζουμε πάνω από τριάντα ταινίες, με καλύτερα παραδείγματα το *Έγκλημα στα παρασκήνια*, του Ντίνου Κατσουρίδη και τον *Εφιάλτη* του Ερρίκου Ανδρέου ενώ ως σεναριογράφοι καθιερώνονται ο Γιάννης Μαρής και ο Νίκος Φώσκολος. Σε αυτή την περίοδο αποκρυσταλλώνονται με μεγαλύτερη σαφήνεια τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά μιας αστυνομικής υπόθεσης γύρω από τη διαλεύκανση ενός εγκλήματος, αφομοιώνονται όλα τα αισθητικά στοιχεία της νουάρ εικονογραφίας, ενώ καθιερώνονται και οι κυρίαρχες θεματικές του ελληνικού νουάρ: η υπόθεση τοποθετείται συνήθως στο πλαίσιο της μεσοαστικής τάξης της Αθήνας, η δράση κινείται φυγόκεντρα από το κέντρο της πόλης και το Κολωνάκι προς τα προάστια και τις λαϊκές συνοικίες δίνοντας έμφαση στη λεπτομερή κοινωνική παρατήρηση, στην ταξική διαστρωμάτωση και στην περιγραφή της ανθρωπογεωγραφίας της Αθήνας. Μια από τις ιδιαιτερότητες του ελληνικού φιλμ νουάρ είναι το ότι δεν εντοπίζουμε στον πυρήνα της θεματικής τους μια φοβία που αφορά τις έμφυλες σχέσεις, την κρίση του ανδρισμού και τη σεξουαλικότητα, όπως συμβαίνει στο αμερικάνικο παράδειγμα, αλλά κυρίως ένα άγχος που αφορά τους ραγδαίους ρυθμούς αλλαγής της πόλης και την κοινωνική κινητικότητα και που συμβαδίζει με τη γοητεία του δυτικού τρόπου ζωής ή το δέος απέναντι σε νέες μορφές της μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής. Η παραγωγή της εγκληματικής και ανήθικης ετερότητας γίνεται με βάση την τάξη, την τοπικότητα και την καταγωγή, με χαρακτήρες από την επαρχία, οι οποίοι εκφράζουν βίαιες συμπεριφορές, και νεοφερμένους κατοίκους της περιφέρειας της Αθήνας με ύποπτο πολιτικό παρελθόν. Για τον αστυνόμο Μπέκα, που έχει ζήσει όλη του τη ζωή στην Αθήνα, η πρωτεύουσα γίνεται ένας επικίνδυνος χώρος ανωνυμίας και απόκρυψης κρυφών ταυτοτήτων, φέρνοντας έτσι στην επιφάνεια εντάσεις, φόβους και άγχη απέναντι στην αφομοίωση των εσωτερικών μεταναστών και στην εντατική αστικοποίηση που κορυφώνεται στη δεκαετία του 1960. (Πούπου 2018: 167-188).Τέλος, η λύση του αινίγματος συνήθως προέρχεται από το πρόσφατο παρελθόν, από την κατοχή, τον εμφύλιο και το Ολοκάυτωμα με θεματικές όπως την προδοσία,

την εκδίκηση, την παράτυπη κοινωνική άνοδο και την πλαστοπροσωπία. Πρώην μαυραγορίτες, δοσίλογοι, προδότες ή εξαφανισμένοι ήρωες βρίσκονται πολύ συχνά στην άκρη του νήματος εγκλημάτων που συμβαίνουν μέσα στο πλαίσιο της νεωτερικότητας της δεκαετίας του 1960, δηλώνοντας ότι πίσω από μια αστραφτερή επιφάνεια ευημερίας και καταναλωτισμού υπάρχει μια απωθημένη ιστορική μνήμη που ωθεί στο έγκλημα.

Η τρίτη περίοδος χαρακτηρίζεται από την ανάδυση μιας νέας γενιάς σκηνοθετών, οι οποίοι αν και εργάζονται μέσα στο σύστημα των στούντιο δεν κρύβουν τις επιδράσεις τους από την νουβέλ βάγκ η οποία ανακαλύπτει τη νουάρ παράδοση, την απόδομεί και την ξαναγράφει μέσα από στρατηγικές του μοντερνιστικού κινηματογράφου. Σε αυτή την περίοδο μπορούμε να διακρίνουμε δύο φάσεις: αφενός έχουμε ταινίες σκηνοθετών που απευθύνονται στο ευρύ κοινό και παραμένουν στα όρια του εμπορικού αφηγηματικού κινηματογράφου, όπως οι ταινίες της περιόδου της συνεργασίας του Στάυρου Τσιώλη με τη Finos Films όπως *Ο Πανικός* και η *Κατάχρηση Εξουσίας* που ανανεώνουν το είδος της αστυνομική περιπέτειας με γαλλικές επιρροές, χωρίς να φτάνουν όμως στην κατάργηση της κλασσικής αφήγησης. Ταινίες όπως η *Ληστεία στην Αθήνα* του Βαγγέλη Σερντάρη που φαίνεται εμφανώς επηρεασμένη από το *Ριφιφί* του Jules Dassin και το *Ασανσέρ για δολοφόνους* του Louis Malle, και παίζει με τα όρια του ρυθμού της κλασσικής αφήγησης με τις μεγάλες σιωπηλές και επιμήκεις σκηνές προετοιμασίας της ληστείας αλλά και με την διάθεση παρατήρησης της αθηναϊκής ζωής των λαϊκών κεντρικών συνοικιών. Στο ίδιο πλαίσιο μπορεί να τοποθετηθεί και η ταινία *Ζεστός Μήνας Αύγουστος* του Σωκράτη Καψάσκη, μια ταινία που αναδεικνύει την κατασκευή της αφήγησης μέσα από τις διακειμενικές και αυτοαναφορικές αναφορές στο παλιό πια, για εκείνη την εποχή, Χόλιγουντ, μέσα από μια 'τεχνητή' αναφορά σε ταινίες όπως *Η κυρία από την Σαγκάη* του Orson Welles (1947).

Η δεύτερη και πιο κριτική φάση του μοντερνιστικής ταινίας εγκλήματος εδραιώνεται στα χρόνια της δικτατορίας: μπορούμε να μιλάμε πια με σιγουριά για ένα ελληνικό νεο-νουάρ, το οποίο χρησιμοποιεί αυτό το ιδίωμα ως εργαλείο και ως όπλο για έναν ριζοσπαστικό και πολιτικό κινηματογράφο ενώ ώθηση σε αυτό το ρεύμα θα παίξει η διεθνής επιτυχία της γαλλικής ταινίας *Z* του Κώστα Γαβρά (1969), σε διασκευή

του μυθιστορήματος του Βασίλη Βασιλικού με θέμα τη δολοφονία του Γρηγόρη Λαμπράκη. Έτσι, καθαρά πολιτικές και απαγορευμένες ταινίες όπως το *Κιέριον* του Δήμου Θέου (1967-1974), χρησιμοποιούν το λεξιλόγιο του κατασκοπικού θρίλερ για να μιλήσουν για τα παρακρατικά κυκλώματα και τη διαφθορά του συστήματος σε εθνικό και διεθνικό επίπεδο. Πέραν από το *Κιέριον* το οποίο ενδύεται όλα τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του νεο νουάρ, έχουμε ταινίες οι οποίες κρατάνε την ουσία της νουάρ ευαισθησίας και φτάνουν στα άκρα τον αφηγηματικό του παροξυσμό και τη διάσπαση της ενότητας του ευθύγραμμου χρόνου (κάτι που αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της κλασσικής νουάρ αφήγησης) αλλά απομακρύνονται από όλο το εικονογραφικό οπλοστάσιο του κλασσικού νουάρ: έτσι στην *Αναπαράσταση* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου (1970) η δολοφονία τοποθετείται στο σκληρό, πέτρινο, χωριάτικο τοπίο της Τυμφαίας και η femme fatale Τούλα Σταθοπούλου φοράει μαντήλι στο κεφάλι και φυτεύει κρεμμυδάκια πάνω από το θαμμένο πτώμα του συζύγου τον οποίο δολοφόνησε μαζί με τον εραστή. Η *Αναπαράσταση* αποτελεί άλλη μια από τις πολλές εκδοχές του *Ο Ταχυδρόμος χτυπάει πάντα δυο φορές* του James Caine, και συνομιλεί με το *Ossessione* του Luchino Visconti που επίσης μεταφέρει αυτή την καταγωγική ερωτική ιστορία εγκλήματος στον χώρο της επαρχίας, σε μια άλλη κρίσιμη ιστορική στιγμή, το 1943. Με παρόμοιο τροπο το *Δι'ασήμαντον αφορμή* του Τάσου Ψαρρά (1974) επίσης διασπά τη χρονική αλληλουχία και τοποθετείται σε χωριό, για να μιλήσει για μια δολοφονία που γίνεται με αφορμή την οικονομική εκμετάλλευση των καπνοπαραγωγών και την αντίδραση μέσω του συνεταιρισμού και του συνδικαλισμού. Αντίστοιχα και στην ταινία *Ιωάννης ο βίαιος* η Τόνια Μαρκετάκη μέσα από την σκιαγράφηση της διαταραγμένης προσωπικότητας ενός 'Δράκου' (ή κάποιου που υποδύεται τον 'Δράκο') παίρνει τους προβολείς από το θύμα και τον δολοφόνο και τους ρίχνει στον κοινωνικό περίγυρο των ηρώων και τις σχέσεις έμφυλης βίας και καταπίεσης που οδηγεί στο έγκλημα. Η ασπρόμαυρη φωτογραφία με τραχιά υφή θυμίζει ντοκιμαντέρ, με συχνή χρήση κάμερας στο χέρι, η δομή είναι κατακερματισμένη όπως και ο τρόπος που παρουσιάζονται οι χαρακτήρες, το βοις όβερ περιπλέκει ακόμα περισσότερο την πληθώρα των λόγων πάνω στο έγκλημα, και έτσι διαρρηγνύοντας από μέσα τη φόρμα του κλασσικού νουάρ η Μαρκετάκη φτάνει στην ουσία του νοήματος του πολιτικού νεο-νουάρ.

Ενώ στα χρόνια της δικτατορίας και λίγο αργότερα το μοντερνιστικό νεο-νουάρ αποφεύγει την εικονογραφία της καμπαρντίνας, των βροχερών δρόμων της πόλης, των αστραφτερών αυτοκινήτων και των μοιραίων γυναικών που μοιάζουν με σταρ του σινεμά, η γενιά της μεταπολίτευσης θα επιστρέψει με πάθος και ορμή σε αυτές τις μορφές του παρελθόντος. Η τέταρτη περίοδος ταυτίζεται με το μετα-κλασσικό νουάρ το οποίο χαρακτηρίζεται από μια ρετρό αισθητική όσο και την παιγνιώδη και αυτοαναφορική διάθεση των δημιουργών. 'Διακοσμητικά' στοιχεία της νουάρ αισθητικής και αναφορές στο μυθικό Χόλιγουντ εισχωρούν σε ταινίες που δεν ανήκουν στο είδος της ταινίας εγκλήματος, όπως για παράδειγμα στη *Ρεβάνς* (1983) του Νίκου Βεργίτση ή στο *Οι δρόμοι της αγάπης* είναι νυχτερινοί (1981) της Φρίντας Λιάπα. Άλλοτε οι αναφορές σε έναν μυθοποιημένο μεταπολεμικό κινηματογράφο περιλαμβάνουν και ελληνικές αυτοαναφορές, όπως στο *Επικίνδυνο Παιχνίδι* (1982) του Καρυπίδη με πρωταγωνίστρια τη Ζωή Λάσκαρη. Πολλές από τις ταινίες του Νίκου Νικολαΐδη αποτελούν υβρίδια ανάμεσα στα είδη του νουάρ, της επιστημονικής φαντασίας και της ταινίας τρόμου, όπως η *Γλυκιά συμμορία* (1983) που αναφέρεται στην παράδοση της γκανγκστερικής ταινίας με πληθώρα αναφορών σε ταινίες όπως την *Άγρια συμμορία* του Sam Pekinpah (1969), το Μπόνυ και Κλάυντ του Arthur Penn (1967) ή το παλαιότερο *Ξημερώνει* του Marcel Carné (1949). Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με την *Πρωινή περίπολο* (1987) που αποτελεί την ελληνική εκδοχή μιας μετακαταστροφικής ταινίας, κάπου ανάμεσα στο *Στάλκερ* του Αντρέι Ταρκόφσκι (1979) και το *Mad Max* του George Miller (1979). Στα όρια της ειδολογικής υβριδικότητας φτάνει το εντελώς σινεφιλικό *Singapore Sling* (1990), όπου η σινεφιλία γίνεται αντιληπτή ως μια διαστροφή όπως η νεκροφιλία, κάτι που γίνεται εμφανές από τον υπότιτλο 'Ο άνθρωπος που αγάπησε ένα πτώμα', με μια νεκρή πρωταγωνίστρια που ανήκει σε άλλη ταινία, την εμβληματική *Laura* του Otto Preminger (1944). Την ίδια περίοδο σκηνοθέτες όπως ο Παναγιωτόπουλος, ο Ζερβός και ο Τριανταφυλλίδης θα στραφούν προς μετα-κλασσικές νουάρ ιστορίες με ρετρό στοιχεία, αφιέρωματα στο κλασσικό νουάρ μέσα από την εμπειρία του μεταμοντερνισμού, με δεσπόζουσες την νοσταλγία και την διακειμενικότητα.

Στη δεκαετία του 1990 και του 2000 πληθαίνουν οι τηλεοπτικές σειρές με νουάρ αναφορές, που συχνά βασίζονται σε αστυνομικά μυθιστορήματα του Γιάννη Μαρή ή του Πέτρου Μάρκαρη. Σημαντική στιγμή στη συγκρότηση ενός σώματος ελληνικών φιλμ νουάρ υπήρξε ο κύκλος προβολών του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης με τίτλο *Το φίλμ νουάρ στην Ελλάδα*, και συμπεριλάμβανε δεκατρείς ταινίες από το 1958 έως το 2002 (Δερμετζόγλου 2007). Το αφιέρωμα γίνεται το 2007, λίγο πριν ξεσπάσει η παγκόσμια οικονομική ύφεση και η ελληνική κρίση, σε μια εποχή ωστόσο που στην μετα-ολυμπιακή Ελλάδα γίνονται ολοένα και πιο έντονες οι εκφράσεις μιας αυξανόμενης κοινωνικοπολιτικής αβεβαιότητας και αναταραχής. Η ανάγκη ανάδειξης των θεματικών της απαισιοδοξίας και της δυσαρέσκειας που εκφράζει το φιλμ νουάρ τροφοδοτείται από μια κατάσταση ακραίου κοινωνικού ελέγχου, οικονομικής και εργασιακής επισφάλειας, ακριβώς τη στιγμή που η κρίση δεν έχει ακόμα ξεσπάσει φανερά και με επίσημο τρόπο, διαγράφεται όμως έντονα κάτω από την επιφάνεια του lifestyle της περιόδου των Ολυμπιακών Αγώνων και εξαπλώνεται ραγδαία, καθώς την νιώθουν ήδη τα λιγότερο ευνοημένα κοινωνικά στρώματα στη χώρα – και την βλέπουμε να αντανακλάται σε ταινίες όπως το *Ο χαμένος τα παίρνει όλα* (2002) του Νίκου Νικολαΐδη και άλλες. Από το 2008 και μετά μπορούμε να μιλάμε ξεκάθαρα για μια επικαιροποιημένη και πιο πολιτικοποιημένη εκδοχή του ελληνικού θρίλερ, όπως την περιέγραψα στο πρώτο μέρος αυτού του κειμένου.

Κλείνοντας, να σημειώσω ότι η μελέτη του ελληνικού φιλμ νουάρ μας δίνει την ευκαιρία να εξετάσουμε τις επιδράσεις του χολιγουντιανού και ευρωπαϊκού κινηματογράφου στον ελληνικό, όσο και να αναθεωρήσουμε το παγιωμένο δίπολο ανάμεσα στον ΠΕΚ και τον ΝΕΚ, το οποίο εξουδετερώνει την πιθανότητα ύπαρξης ενός ενδιάμεσου χώρου, δηλαδή ενός κινηματογράφου με ήπιες μοντερνιστικές προθέσεις, μέσα σε ένα πλαίσιο που άλλοτε υποχωρεί στις συμβάσεις του συστήματος των στούντιο της εποχής, άλλοτε καταφέρνει να δημιουργήσει μικρές ρωγμές μέσα σε αυτό, και άλλοτε επιτυγχάνει να τις υπερβεί. Οι ταινίες που σήμερα μπορούμε να ονομάσουμε έλληνικό φιλμ νουάρ αποτελούν ως επι το πλείστον την απόπειρα σκηνοθετών να δημιουργήσουν μοντερνίστηκες ταινίες με καλλιτεχνικές αξιώσεις και κριτικό κοινωνικό βλέμμα, παραμένοντας την ίδια στιγμή μέσα σε ένα πλαίσιο αφηγηματικού κινηματογράφου του παραγωγού. Η

ιστορία του ελληνικού φιλμ νουάρ ως σκοτεινός καθρέφτης της κοινωνικής πραγματικότητας που τροφοδοτείται από περιόδους κρίσης μπορεί να ρίξει φως ακριβώς σε αυτά τα κοινά σημεία επαφής ανάμεσα στη ταινία τέχνης και τον εμπορικό κινηματογράφο και να εδραιώσει αυτόν τον ενδιάμεσο χώρο ως έκφραση ενός ήπιου μοντερνισμού στην Ελλάδα με πρόθεση απεύθυνσης σε ένα ευρύ κοινό – αυτό δηλαδή που λίγο έως πολύ υπήρξε το φιλμ νουάρ της κλασσικής περιόδου τόσο στο Χόλιγουντ όσο και στην Ευρώπη.

Βιβλιογραφία

Altman Rick, *Film/Genre*, London: British Film Institute, Palgrave Macmillan, (1999) 2010

Borde Raymond & Chaumeton Etienne 'Towards a Definition of Film Noir' in Alain Silver & James Ursini, (eds.) *Film Noir Reader*, New Jersey: Limelight Editions, (1955) 1996: 17-26

Bould Mark, Glitre Kathrina & Tuck Greg (eds.), *Neo-noir*. London, UK & New York, NY: Wallflower Press, 2009

Broe Dennis, *Class, crime and international film noir. Globalizing Americas dark art*. London, UK: Palgrave Macmillan, 2014

Davis Ann, «Spanish neo-noir», in Andrew Spicer (ed.) *European film noir*, Manchester: Manchester University Press, 2007:209-235

Dimendberg Edward. *Film noir and the spaces of modernity*, Cambridge, MA & London UK: Harvard University Press, 2004

Frank Nino, "Un nouveau genre 'policier': L'aventure criminelle', *L'Ecran* Français, 1946, N° 61:8-9

Hanson Helen, *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film,* London and New York: I.B. Tauris, 2007

Hirsch Foster, *Detours and lost highways. A map of neo-noir*. New York, NY: Limelight Editions, 1999

Hirsch Foster, *Film Noir: The Dark Side of the Screen,* Cambridge MA, Da Capo, 1981

Kaplan Ann, (ed.) *Women in Film Noir*, London: BFI - Palgrave MacMillan, 1978 (1998)

Keesey Douglas, *Neo-Noir: Contemporary Film Noir from Chinatown to The Dark Knight.* Essex: Kamera Books, 2010

Krutnik Frank. *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, Masculinity.* London: Routledge. 1991

Lee Hyangjin, 'The shadow of outlaws in Asian noir: Hiroshima, Hong Kong and Seoul'. In M. Bould, K. Glitre, & G. Tuck (Eds.), *Neo-noir.* London, UK & New York, NY: Wallflower Press, 2009: 118-151

Mitropoulos Aglaé, *La découverte du cinéma grec*, Paris : Seghers, 1968

Nikolaidou Afroditi, Anna Poupou, Maria Chalkou (eds.) *Old Games, New Rules: Rethinking genre in Greek cinema, from the 1970s to the present*, thematic issue No4, Filmicon Journal of Greek Film Studies, December 2017

Naremore James, *More than night: Film noir in its contexts*. Berkeley & California: University of California Press, (1998) 2008

Neale Steve, *Genre and Hollywood*, London & New York: Routledge, 2000

Page Joanna, *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema,* Durham & London: Duke University Press, 2009

Park Willian, *What is Film Noir?* Lewisburg: Bucknell University Press, 2013

Powrie Phil, 'French neo-noir to hyper noir' in Andrew Spicer (ed.) *European film noir*, Manchester: Manchester University Press, 2007: 55-83

Stone Rob, 'Spanish film noir', in Andrew Spicer (ed.) *European film noir,* Manchester: Manchester University Press, 2007: 185-209

Spicer Andrew. *Film noir.* London, UK & New York, NY: Routledge, 2002

Spicer Andrew and Helen Hanson, (eds.) *A Companion to Film Noir*, Oxford: Willey Blackwell, 2013

Vincendeau, Ginette, 'French film noir', in Andrew Spicer (ed), *European film noir*, Manchester, Manchester University Press, 2007: 22-54

Vincendeau, Ginette, 'The new lower depths: Paris in French neo-noir cinema', in M. Bould, K. Glitre, & G. Tuck (eds.), *Neo-noir*. London, UK & New York, NY: Wallflower Press, 2009: 103-117

Αγάθος Θανάσης, «Έγκλημα στο Κολωνάκι: το «αθηναϊκό αστυνομικό μυθιστόρημα» του Γιάννη Μαρή στις ελληνικές οθόνες του 1960» στο θεματικό τεύχος *Pages on Greek Cinema,* (Vrasidas Karalis, Panayiota Nazou, Betty Kaklamanidou, eds.) J*ournal of Greek Modern Studies* (Australia and New Zealand), τ. 19, Δεκέμβρης 2018, σ. 105-120

Αγγελόπουλος Θεόδωρος, «Κριτικές ταινιών μεγάλου μήκους», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* τ. 3, Νοέμβριος 1969 :6-8

Βάκας Κώστας, «Συνέντευξη με το Δήμο Θέο», *Φιλμ 1974*, τεύχος 3: 372-377.

Βαλούκος Στάθης και Σπηλιόπουλος Βασίλης. *Το φιλμ νουάρ*. Αθήνα: Νέα σύνορα – Λιβάνη, 1985

Γουιλμιγκτον Μάικ, «Τσαϊνάταουν. Μια ταινία του Ρομάν Πολάνσκι», *Σύγχρονος Κινηματογράφος* τ. 4 (δεύτερη περίοδος), Ιανουάριος Φεβρουάριος 1976, σ. 30-35.

Δερμετζόγλου, Αλέξης (επιμ.), *Σε σκοτεινούς δρόμους. Το φιλμ νουάρ στον ελληνικό κινηματογράφο*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, Ερωδιός, 2007

Κολώνιας Μπάμπης, Λιάπα Φρίντα και Νικολακοπούλου Μαρία. «Συζήτηση με το Δήμο Θέο». *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, Οκτώβρης – Δεκέμβρης 1974, τεύχος 2-3: 34-41

Κόρρας Γιώργος, «Από το έπος στο λυρισμό». *Σύγχρονος Κινηματογράφος,* τ. 6, Απρίλιος Μάιου 1970, σελ. 19.

Λυγγούρης Νίκος «Από που έρχονται τα παιδιά; *Shanghai Gesture* του Γ.φον Στέρνμπεργκ», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, τ. 9/10, Απρίλιος – Αύγουστος 1976, σελ. 161-168.

Μητροπούλου Αγλαΐα, *Ελληνικός κινηματογράφος*, Αθήνα: Παπαζήσης, 2006

Πούπου Άννα, «Η περίπτωση του ελληνικού φιλμ νουάρ τη δεκαετία του 1960», στο θεματικό τεύχος *Pages on Greek Cinema,* (Vrasidas Karalis, Panayiota Nazou, Betty Kaklamanidou, eds.) *Journal of Greek Modern Studies* (Australia and New Zealand), τεύχος 19, Δεκέμβρης 2018, σ.167-188

Ραφαηλίδης Βασίλης , «Η Αμερική του Καζάν», Σ*ύγχρονος Κινηματογράφος,* τ. 6, Απρίλιος Μάιος 1970:6-9

Σαββατης Νίκος, «Τα μάτια δεν θέλουν πάντα να ξεγελιώνται. Σκέψεις πάνω στον κλασσικό αμερικάνικο κινηματογράφο», *Σύγχρονος Κινηματογράφος*,

τ. 9/10, Απρίλιος – Αύγουστος 1976, σελ.149-160 και

Σακελλάριος Αλέκος, «Μια καινούργια ελληνική ταινία», εφημερίδα *Η Μάχη*, 7 Απριλίου 1946

Σολδάτος Γιάννης, *Ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Τόμος Α΄ (1900-1965), Αθήνα: Αιγόκερως, 1999

Τζαβέλλας Γιώργος, «Μια μεγαλοπρεπής αποτυχία», *Φιλολογικά Χρονικά,* τχ.6-7, 1 Ιουνίου 1946

Τσακίρης, Θανάσης. «Υπόγεια διαδρομή από τον Δράκο στη Λόλα: Πώς το αμερικάνικο φιλμ νουάρ επηρέασε τον ελληνικό κινηματογράφο», στο, Ε. Μαραγκού, Θ. Τσιμπούκη (επιμ.), *Η δική μας Αμερική. Η αμερικανική κουλτούρα στην Ελλάδα*, Αθήνα: Μεταίχμιο, 2010: 331-365

Abstract

The paper focuses on the less explored cinematic genre of crime films in Greece and takes as a starting point the flourishing of neo-noir conventions in contemporary Greek film production in the last decade, during the years of the crisis. This development coincides with a global tendency of actualization of crime films and television series that after the 2008 recession offer a critical view on contemporary social and political issues. Explaining why I chose in this study the elusive and problematic term ‘film noir’, I start with an exploration of the reception and usages of the term ‘gangster film’, ‘police film’ and ‘film noir’ by Greek film critics and film historians. Furthermore, the paper continues with the proposal of a periodization of Greek film noir history: a primitive period of exploration and experimentation with the US and the France model of crime film, (1946-1958), the period of consolidation of the convention of the Greek crime film and procedural police drama in the context of the commercial studio system (1959-1967), the period of the political neo-noir from the young generation of the New Greek Cinema (1967-1980) and finally the post classical noir (1980 to the present) that concludes in hybrid and intertextual versions of contemporary film noir.

Λέξεις κλειδιά: Φιλμ νουάρ, αστυνομική ταινία, θρίλερ, ελληνικός κινηματογράφος, κινηματογραφικά είδη

«ΠΛΑΘΟΝΤΑΣ ΕΝΑΝ ΡΟΛΟ»: ΔΡΑΜΑΤΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ

Κατερίνα Καρρά*

Η ανακοίνωσή μου μελετά τη θεατρική εκπαίδευση σε μια εποχή κρίσιμη για τη νεοελληνική ιστορία, την εποχή της Κατοχής. Η θεατρική εκπαίδευση στην Ελλάδα είναι ένα κεφάλαιο της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου ακόμα αδιερεύνητο. Ακόμα και όταν κάποιοι μελετητές έχουν ασχοληθεί με κάποιες σχολές, αυτό έχει γίνει στο πλαίσιο της μελέτης άλλων θεμάτων. Οι μελέτες που έχουν γίνει αποκλειστικά για δραματικές σχολές είναι ελάχιστες (για τον Εθνικό Δραματικό Σύλλογο του 19ου αιώνα, τη Δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών κατά τον 19ο αιώνα, για τη δραματική σχολή του Βασιλικού Θεάτρου των αρχών του 20ου αιώνα, τη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου και τη Δραματική σχολή του Καραντινού),[1] και η ιστορική έρευνα έχει προσεγγίσει μόνο τμηματικά το κεφάλαιο της ιστορίας της θεατρικής εκπαίδευσης. Άρα, μόνο κατά προσέγγιση μπορούμε να συγκρίνουμε τις δραματικές σχολές της Κατοχής με τις σχολές της προηγούμενης περιόδου, γιατί οι πηγές μας είναι λιγοστές: οι ελάχιστες μελέτες και τα λιγοστά αρχεία δραματικών σχολών που σώζονται, οι σποραδικές αναφορές που αντλούνται μετά από αποδελτίωση των θεατρικών νέων στις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής, οι αναμνήσεις ηθοποιών και σκηνοθετών. Αυτές οι δυσκολίες οδήγησαν την έρευνα, ώστε να αποτελέσει αυτή η

---

* Η Κατερίνα Καρρά είναι διδάκτωρ Θεατρολογίας του τμήματος Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η διατριβή της εκπονήθηκε με υποτροφία ΙΚΥ και κρίθηκε το 2010 με βαθμό «Άριστα» παμψηφεί. Είναι πτυχιούχος Θεάτρου και Ελληνικής Φιλολογίας του ίδιου πανεπιστημίου και αριστούχος απόφοιτος της Εθνικής Σχολής Δημόσιας Διοίκησης. Έχει επίσης παρακολουθήσει μαθήματα θεατρολογίας και νεοελληνικής φιλολογίας στο Ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου. Στο επαγγελματικό θέατρο έχει συνεργαστεί με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και τη *νέα Σκηνή* του Λευτέρη Βογιατζή. Εργάζεται από το 2000 ως φιλόλογος και θεατρολόγος στη Μέση Εκπαίδευση. Από το 2016 διδάσκει ως συμβασιούχος στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών. katkarra@gmail.com, katkarra@upatras.gr, https://independent.academia.edu/KaterinaKarra

1 Τα αντίστοιχα μελετήματα: Ριτσάτου (2011), Κουρμπανά (2017), Σαπουνάκη-Δρακάκη/Τζόγια-Μοάτσου/Πετρίτης (2011), Σαπουνάκη-Δρακάκη/Τζόγια-Μοάτσου (2011), Ευκλείδης (2010).

ανακοίνωση μια πρώτη προσέγγιση των δραματικών σχολών στην Αθήνα στη διάρκεια της Κατοχής (ποιες ήταν, ποιοι δίδασκαν, ποιο νομικό πλαίσιο τις καθόριζε, περιεχόμενο σπουδών και σπουδαστές).

Αν, ως κρίση, ονομάζουμε μεταξύ άλλων μια περίοδο κατά την οποία παρατηρείται μια απότομη στροφή σε κάτι, όχι απαραίτητα αρνητικό, τότε αυτήν την περίοδο της Κατοχής παρατηρείται μια μεταβολή στη θεατρική εκπαίδευση, καταρχάς με την κατακόρυφη αύξηση των δραματικών σχολών σε οκτώ:[2] α) Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου, β) Δραματική Σχολή των Ωδείου Αθηνών, γ) Δραματική Σχολή του Γιαννούλη Σαραντίδη, δ) Δραματική Σχολή του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη, ε) Δραματική Σχολή του Δημήτρη Ροντήρη στ) Δραματική Σχολή του Θεάτρου Τέχνης ζ) Δραματική Σχολή του «Θεάτρου Αθηνών» του Κωστή Μπαστιά, η) Θεατρικό Σπουδαστήριο του Βασίλη Ρώτα.

Είναι τέτοιος ο «πληθωρισμός»[3] των δραματικών σχολών που πέρα από τα γλαφυρά σχόλια των εφημερίδων όπως εκείνο του Ασημάκη Γιαλαμά πως μάλλον χρειάζεται «μια σχολή να βγάζει …θεατάς» (Γιαλαμάς: 31.12.1942), η πολιτεία σπεύδει να καθορίσει τον τρόπο λειτουργίας τους με το νομοθετικό διάταγμα 1715 «Περί των εν τω κράτει ιδιωτικών δραματικών και μελοδραματικών σχολών» (ΦΕΚ 221/4-9-1942), νόμο που ισχύει μέχρι το 1981 με την ψήφιση του Νόμου 1158 (ΦΕΚ 127/13-5-1981). Την ίδια εποχή ψηφίζεται και ο Νόμος 1647 (ΦΕΚ209/18-8-1942) που συμπλήρωνε τον νόμο 5736 (ΦΕΚ 42/Α/16.2.1933) και τον Αναγκαστικό Νόμο 329 (ΦΕΚ 498/10-11-1936) «Περί ασκήσεως του επαγγέλματος του ηθοποιού».[4]

2 Είναι συχνές οι αναφορές σε απομνημονεύματα σπουδαστών των δραματικών σχολών της Κατοχής πως οι μόνες δραματικές σχολές που υπήρχαν την εποχή πριν από τον πόλεμο ήταν του Εθνικού Θεάτρου και του Ωδείου Αθηνών. Όλες οι άλλες προσπάθειες φαίνεται ότι είτε ήταν βραχύβιες ή δεν είχαν το ανάλογο κύρος (Σολομός, 1980:20 και Δημόπουλος, 1998:57).

3 Η φράση ανήκει στον Σολομό ο οποίος λέει ότι το ελληνικό θέατρο περνούσε τότε μια «φάση μεγάλης δραστηριότητας ή πιο σωστά νευρικότητας» (1980:25).

4 Για τον νόμο του 1933 που κατοχύρωσε το επάγγελμα του ηθοποιού βλ. και Σαπουνάκη-Δρακάκη/Τζόγια-Μοάτσου (2011:196-197). Η Ιωάννα Ρεμεδιάκη (1998 Β΄:377) εκ παραδρομής δίνει εσφαλμένη παραπομπή σε λάθος ΦΕΚ για τον νόμο 5736/1933 (1998 Β΄:375) και γράφει 326 αντί 329 για τον Αναγκαστικό Νόμο του 1936. Αλλά και για την εποχή της Κατοχής δίνει παραπλανητικές πληροφορίες και αναφέρεται στο Ν.Δ. 361/1941 για τη σύσταση Δευτεροβάθμιας Επιτροπής Αδείας Ασκήσεως Επαγγέλματος για την επίλυση των πειθαρχικών θεμάτων, ενώ αυτό μιλά για το Εθνικό Θέατρο και τη διεύθυνση Γραμμάτων, Θεάτρου, Κινηματογράφου και Καλών

Ο νόμος για τις Δραματικές Σχολές

Ο νέος νόμος του 1942 καθόριζε τα σχετικά με την ίδρυση των δραματικών σχολών και παρουσιάζεται αναλυτικά από τη Ρεμεδιάκη (1998 Γ΄: 390-391). Αξίζει να σταθεί κανείς στο άρθρο 3 που όριζε ότι για να αποκτήσει κανείς το δικαίωμα ίδρυσης μιας σχολής έπρεπε να έχει τα αστικά και πολιτικά δικαιώματα του Έλληνα πολίτη, εκτός αν αυτό δεν ήταν εφικτό λόγω των πολεμικών συνθηκών, οπότε αφηνόταν ένα περιθώριο μέχρι το 1944, ώστε να αποκτηθεί η σχετική άδεια.[5] Παράλληλα υπήρχε διάταξη που απαιτούσε να μην υπάρχει «δυσμενής έκθεσις του Υπουργείου Δημοσίας Ασφάλειας» για τον φέρελπι ιδρυτή μιας σχολής (άρθρο 5). Ενδεχομένως το άρθρο αυτό να έφερε εμπόδια στη νόμιμη λειτουργία του Θεατρικού Σπουδαστηρίου. Οι ποινές και τα πρόστιμα που αναφέρονται (άρθρο 11 και 12) στην περίπτωση της παράνομης λειτουργίας ή της απείθαρχης στάσης απέναντι στον Υπουργό Παιδείας είναι τόσο υψηλά (πρόστιμο, μέχρι και τρία χρόνια φυλάκιση, ακύρωση των τίτλων σπουδών) που κανείς δεν θα τολμούσε να λειτουργήσει μια σχολή χωρίς την απαιτούμενη άδεια. Η διάρκεια των σπουδών ορίζεται τριετής. Στο άρθρο 16 ορίζεται ότι πρέπει να υποβάλλεται λεπτομερής οικονομικός έλεγχος των πεπραγμένων της σχολής καθώς και αναλυτικός κατάλογος των εγγεγραμμένων μαθητών, και στο τέλος της κάθε χρονιάς κατάλογος των προαχθέντων, των απολυθέντων, των απορριφθέντων, καθώς και έκθεση της διδαχθείσας ύλης.[6]

Θα λέγαμε ότι με αυτούς τους δύο νόμους του 1942 υπάρχει η πρόθεση της πολιτείας εν μέσω Κατοχής να περιορίσει το επάγγελμα του ηθοποιού και να ελέγξει ποιος εργάζεται στο θέατρο. Ιδιαίτερα κατατοπιστική προς αυτή την κατεύθυνση είναι η συνέντευξη του διευθυντή Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, Μιχαήλ Μαντούδη, που δημοσιεύεται

Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας. Παράλληλα δεν αξιοποιεί και δεν αναφέρεται καν στον Νόμο 1647 του 1942 (1998:375-379), παρόλο που στον κατάλογο του τέλους της συλλογικής έκδοσης, στην οποία συμμετέχει, ο νόμος συμπεριλαμβάνεται.

5 Η πρώτη επίσημη νομική μορφή της Δραματικής Σχολής του Θεάτρου Τέχνης καταγράφεται στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως της 18ης Μαρτίου 1944, με την υπ' αριθ. 9663 της 10.3.1944 πράξη. Ο Κυριακός αναφέρεται στην από την κήρυξη του ελληνοιταλικού πολέμου απόκτηση ελληνικής ιθαγένειας από μέρους του Κουν (2012: 18, υποσ. 6), άρα δεν είναι πιθανόν η καθυστέρηση να έγινε για να πάρει τα δικαιώματα του Έλληνα πολίτη.

6 Παράδειγμα ενός τέτοιου καταλόγου σώζεται στο αρχείο του Ωδείου Αθηνών.

στην εφημερίδα *Βραδυνή* (Ο θεατρικός:16.9.1942), ο οποίος αιτιολογεί τον νόμο με την ρήση ότι «τακτοποιεί μιαν ακαταστασίαν εις το θέατρον» δεδομένου ότι «ηυξήθη τελευταίως ο αριθμός των Δραματικών Σχολών κατά τρόπον ανησυχητικόν»[7]. Έπρεπε λοιπόν να λάβουν «τα ενδεικνυόμενα μέτρα, […] ώστε και το κύρος των σχολών τούτων να εξυψωθεί και οι απόφοιτοι αυτών να αποκτώσι πραγματικά εφόδια και προσόντα διά την άσκησιν του επαγγέλματός των». Στην ουσία ο Νόμος ψηφίστηκε για να απαγορεύσει την είσοδο στο επάγγελμα του ηθοποιού προσώπων που -κατά την κρίση του νομοθέτη- καμία σχέση δεν είχαν με το θέατρο. Στη συνέχεια ο εκπρόσωπος του υπουργείου διαχωρίζει τις ιδιωτικές Σχολές, όντας φιλικά διακείμενος σε κάποιες, ιδίως απέναντι στη δραματική σχολή του Θεάτρου Αθηνών. Αυτές οι δραματικές σχολές «και μάλιστα του Θεάτρου Αθηνών», τονίζει «και μέθοδον συγχρονισμένην εφαρμόζουν και τον απαιτούμενον χρόνον διδασκαλίας εκ του νόμου, είχον προγενεστέρως καθορίσει, ώστε ο νέος νόμος να μην έχει τίποτε απολύτως να προσθέσει εις τον τρόπον λειτουργίας των». Εδώ προφανώς αναφέρεται στον Κουν που το καλοκαίρι του 1942 ιδρύει θίασο με τη συμμετοχή των αποφοίτων της σχολής του, μετά από μονοετή μόλις διάρκεια φοίτησης. «Υπήρχε όμως [συνεχίζει] ο κίνδυνος να ιδρυθούν άλλαι ιδιωτικαί Δραματικαί Σχολαί, αι οποίαι να μην ετήρουν ουδέν το νόμιμον, εφόσον δεν υπήρχε νόμος, πράγμα το οποίον σήμερον καθίσταται αδύνατον». Ο νόμος λοιπόν επέλυε κατά την άποψή του ένα θέμα ανισότητας μεταξύ αποφοίτων των δραματικών σχολών, οι οποίοι ακόμα και με μονοετή φοίτηση σε μια σχολή «απέκτων τα αυτά δικαιώματα» με τους αποφοίτους της Σχολής του Εθνικού Θεάτρου». Ο νόμος ψηφίστηκε τον Σεπτέμβριο του 1942, όταν οι δραματικές σχολές ήδη λειτουργούσαν. Την επόμενη διετία της Κατοχής, καμία νέα δραματική σχολή δεν ιδρύθηκε. Αν σκοπός του νόμου λοιπόν ήταν να περιορίσει όπως λέει χαρακτηριστικά ο εκπρόσωπος του Υπουργείου το χάος που υπήρχε στις δραματικές σχολές, κατάφερε σίγουρα να αναστείλει την έντονη κινητικότητα που υπήρχε την πρώτη διετία 1940-1942, κινητικότητα που αποτυπώνεται στο ενδιαφέρον των υποψήφιων σπουδαστών για τις εισαγωγικές εξετάσεις των δραματικών σχολών.[8]

7 Αναφέρεται σε όλες τις δραματικές σχολές, εκτός από εκείνη του Θεατρικού Σπουδαστηρίου, γεγονός που ενδεχομένως να οφείλεται στο ότι η σχολή αυτή δεν είχε ακόμα αρχίσει να λειτουργεί.

8 Ενδεικτικά στις εισαγωγικές εξετάσεις του 1943 για τη δραματική σχολή του Εθνικού

Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου

Για τη Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου της εποχής της Κατοχής έχουν μιλήσει αναλυτικά οι Σαπουνάκη-Δρακάκη/Τζόγια -Μοάτσου (2011: 201-212). Αν και αρχικά η δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου είχε αναστείλει λόγω του πολέμου τη λειτουργία της, από τον Μάιο του 1941 επαναλειτουργεί στην οδό Μενάνδρου 59. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής δίδασκαν: οι Νίκος Παπαγεωργίου, Πέλος Κατσέλης και Αιμίλιος Βεάκης (από το 1943) υποκριτική, ο Άγγελος Γριμάνης χορό και ρυθμική, οι Θεόδωρος Συναδινός και Κ. Καρθαίος δραματολογία, ο Νικόλαος Λάσκαρης Ιστορία του Θεάτρου, ο Κ.Θ. Δημαράς[9] Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, η Μονταίν (Άννα Συναδινού) σκηνική συμπεριφορά και ο Σωκράτης Καραντινός ορθοφωνία (*Καλλιτεχνικά Νέα*: 25.9.1943). Υπήρχε πρόβλεψη και για διδασκαλία του μαθήματος της μουσικής από τη Σοφία Σπανούδη, αλλά μάλλον το σχέδιο αυτό δεν υλοποιήθηκε (Σαπουνάκη-Δρακάκη/Τζόγια-Μοάτσου, 2011:203). Οι καθηγητές διδάσκανε αμισθί και η φοίτηση των σπουδαστών ήταν δωρεάν.[10] Η δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου τροφοδοτούσε το Εθνικό Θέατρο αλλά και άλλους ιδιωτικούς θιάσους : «Τα 9/10 του θιάσου της Ανδρεάδη, τα 3/5 του θιάσου του Εθνικού Θεάτρου, καθώς και οι μισοί ηθοποιοί του θιάσου της Κοτοπούλη ήταν απόφοιτοι της σχολής του Εθνικού» λέει χαρακτηριστικά ο Συναδινός[11] για να αντικρούσει πιθανό κλείσιμο της σχολής λόγω της έναρξης του Πολέμου σε συνεδρίαση του διοικητικού της συμβουλίου. Το Εθνικό ανέκαθεν χρησιμοποιούσε τους

προσήλθαν 80 υποψήφιοι για λιγότερες από 20 θέσεις. (*Καλλιτεχνικά νέα*:2.10.1943). Στις εισαγωγικές εξετάσεις της σχολής Σαραντίδη παρουσιάστηκαν τον Ιούλιο του 1940, 118 μαθητές και αφού δοκιμάστηκαν επί ένα ολόκληρο τρίμηνο, προκρίθηκαν οι 12 που αποτέλεσαν τον α΄ όμιλο της σχολής (*Βραδυνή*, 16.8.1942).

9 Αντικατέστησε τον Ηλία Βουτιερίδη.

10 Στα *Παρασκήνια*: 15.6.1940 δημοσιεύονται τα αποτελέσματα των εξετάσεων της Δραματικής του Εθνικού από όπου μαθαίνουμε τα ονόματα των σπουδαστών του β΄ έτους που προάγεται στην γ΄ τάξη την επόμενη χρονιά του πολέμου (Μελίνα Μερκούρη, Θάλεια Κουρή, Ναΐς Χατζούδη, Αθανάσιος Κεδράκας, Ανδρέας Φιλιππίδης, Όλγα Καβαντζά, Γεώργιος Μουμουτζής, Αλέξης Δαμιανός και Αλέκα Παΐζη) και του α΄ έτους που προάγεται σε β΄ (Ευριδίκη Μαράτου, Μαρία Παπανδρέου, Καψόπουλος Εμμανουήλ, Ιωάννης Μαυρογένης, Αλέξης Σολομός, Μαρία Συνεσίου, Σπεράντζα Τούλα, Ν. Δημητρακόπουλος, Στ. Μποζοτόπουλος και Δέσπω Διαμαντίδου).

11 Συνεδρία 208/4.11.1940 (Σαπουνάκη-Δρακάκη/Τζόγια-Μοάτσου 2011:201).

αποφοίτους του για τις παραστάσεις του.[12] Την χρονιά όμως 1943-1944 προσλαμβάνει όλους τους αποφοίτους του αξιοποιώντας μια διάταξη του νέου νόμου που όριζε ότι υποχρεωτικά προσλαμβάνονταν όλοι οι αριστούχοι απόφοιτοι της σχολής του Εθνικού στο Εθνικό θέατρο.[13]

Δραματικές σχολές των Ωδείων (Ωδείο Αθηνών, Ελληνικό Ωδείο, Εθνικό Ωδείο)

Την εποχή της Κατοχής στην Αθήνα λειτουργεί μόνο μία σχολή που συνδέεται με Ωδείο: η δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών. Στις εγκαταστάσεις του Ελληνικού Ωδείου στην οδό Φειδίου 9, στο υπόγειο του κτιρίου, κάνει πρόβες και μαθήματα από το 1942 το Θέατρο Τέχνης και η σχολή του Θεάτρου Τέχνης, γεγονός που οδηγεί στην εικασία πως κατά τη διάρκεια της Κατοχής η δραματική σχολή του Ελληνικού Ωδείου δεν λειτουργεί.[14] Ωστόσο σύμφωνα με δημοσιεύματα της εποχής υπάρχουν απόφοιτοι της σχολής που παίρνουν δίπλωμα δραματικής σχολής (*Αθηναϊκά Νέα*: 7.8.1943). Μάλλον λοιπόν πρέπει να θεωρήσουμε ότι η δραματική σχολή του Ελληνικού Ωδείου, υπολειτουργεί και είναι η μόνη σχολή για την οποία δυστυχώς δεν έχουμε καθόλου επιπλέον πληροφορίες. Αντίθετα σε όλη τη διάρκεια της Κατοχής λειτουργεί η σχολή του Ωδείου Αθηνών, όπως φαίνεται και από τα αρχεία της Σχολής αλλά και από σχετικά δημοσιεύματα και μάλιστα με το ίδιο καθηγητικό προσωπικό (Δημήτρης Ροντήρης, Αιμίλιος Βεάκης ως καθηγητές της υποκριτικής) με την προηγούμενη περίοδο. Οι φοιτητές σε κάθε χρονική περίοδο είναι αρκετοί αλλά λόγω των συνθηκών της Κατοχής πολλοί από τους εισαχθέντες δεν

12 Ενδεικτικά βλ. αξιοποίηση της Αλέκας Παΐζη στη *Βεντάλια* του Κάρλο Γκολντόνι και τα ευμενέστατα σχόλια του κριτικού της παράστασης που δεν μπορεί να πιστέψει ότι πρόκειται για νεαρή απόφοιτη του Εθνικού κι όχι για έμπειρη πρωταγωνίστρια (Μαμάκης: 20.12.1941).

13 Το γεγονός ότι υπήρξαν εννέα αριστούχοι στο Εθνικό κατά την περίοδο 1942-1943 αποτέλεσε φλέγον ζήτημα. Τη σχετική συζήτηση κόβει ορθά κοφτά ο Κατσέλης σε συνέντευξή του που ισχυρίζεται πως «λόγοι εθνικοκοινωνικοί και εσωτερικοί του θεάτρου το επέβαλαν» (*Καλλιτεχνικά Νέα*: 11.9.1943). Χαρακτηριστικό είναι ότι λ.χ. το 1940 ο Δημήτρης Χορν κρίθηκε άξιος διπλώματος με βαθμό 8 (τον ίδιο βαθμό πήρε και η Ασπασία Παπαθανασίου (*Παρασκήνια*: 15.6.1940).

14 Ο θίασος του Κάρολου Κουν συνεχίζει τις εργασίες του «στο Ελληνικόν Ωδείον διά την εξόρμησιν, την οποία θα πραγματοποιήσει τον προσεχή χειμώνα εις το θέατρον Αλίκης». (*Βραδυνή*: 29.7.1942).

ολοκληρώνουν τη φοίτησή τους. Το αρχείο της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών αποκαλύπτει μεγάλη απόκλιση μεταξύ του αριθμού των εγγεγραμμένων σπουδαστών και των απολυθέντων. Ελάχιστοι καταφέρνουν να πάρουν δίπλωμα θεάτρου και ακόμα πιο λίγοι να πάρουν την άδεια άσκησης επαγγέλματος, που θα τους επιστρέψει να εργαστούν στο θέατρο. Ανάμεσα στους μαθητές της σχολής που εγκαταλείπουν τη φοίτηση είναι και ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, ο οποίος εγγράφεται στο προκαταρκτικό έτος της φοίτησης κατά τη χρονιά 1941-1942 αλλά διακόπτει τη φοίτησή του μετά από ένα τετράμηνο σπουδών.[15] Η δραματική σχολή του Εθνικού Ωδείου πάλι φαίνεται να σταμάτησε τη λειτουργία της. Έτσι ίσως να ερμηνεύεται η ίδρυση της σχολής της Μαρίκας Κοτοπούλη, από την ίδια, δεδομένου ότι η Κοτοπούλη ήταν διευθύντρια της σχολής του Εθνικού Ωδείου, από την έναρξή του, το 1926 έως το θάνατό της. Άλλωστε την ίδια περίοδο εντοπίζονται δημοσιεύματα σύμφωνα με τα οποία ο Μανώλης Καλομοίρης, ιδρυτής του Εθνικού Ωδείου εκτός από μέλος του διοικητικού συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου έκανε και σειρά εκτάκτων μαθημάτων στη δραματική σχολή του Εθνικού θεάτρου, μαθημάτων ανοιχτών σε όλους τους μαθητές δραματικών σχολών,[16] γεγονός που ενισχύει το επιχείρημα ότι το Εθνικό Ωδείο είχε αναστείλει τη λειτουργία του και ότι το καθηγητικό προσωπικό του ασκούσε τη διδασκαλία σε άλλες σχολές.

15 Η φοίτησή του, βέβαια, έχει διπλό ενδιαφέρον: από τη μια αποτελεί παράδειγμα διακοπής σπουδών εν μέσω Κατοχής, από την άλλη είναι ενδιαφέρουσα για τις πρώιμες προσπάθειες του Καμπανέλλη να εμπλακεί στο θέατρο σε πολύ νεαρότερη ηλικία, απ' ό,τι και ο ίδιος θυμόταν και είναι γνωστή από άλλες πηγές. Η εγγραφή του στη σχολή δεν αναφέρθηκε ποτέ από τον ίδιο και δεν παρουσιάζεται σε καμία από τις υπάρχουσες μελέτες για τη ζωή και το έργο του. Αυτό που είναι γνωστό από τα σχετικά βιογραφικά σημειώματα είναι ότι ο Ιάκωβος Καμπανέλλης έδωσε εξετάσεις στη δραματική σχολή του Εθνικού και ότι απορρίφθηκε.

16 *Αθηναϊκά Νέα*: 10.4.1943.

Δραματική Σχολή του Γιαννούλη Σαραντίδη[17]

Η σχολή του Γιαννούλη Σαραντίδη ιδρύθηκε το καλοκαίρι του 1940, αναγνωρίστηκε με αρ. πρωτ. 86603/1531, στεγάστηκε καταρχάς στο θέατρο Ούφα και η διάρκεια των σπουδών της ήταν τρία 8μηνα. Οι μαθητές της παρακολουθούσαν πλήρες πρόγραμμα σπουδών τόσο θεωρητικών όσο και πρακτικών μαθημάτων από τους Αντώνη Γιαννίδη, Γιώργο Βακαλό, Μ. Καραγάτση, Ποθούλα Κανούτα,[18] και από τον ίδιο τον Σαραντίδη. Ο Ντίνος Δημόπουλος αναφέρεται σε όλους τους παραπάνω εκτός από την Κανούτα, αλλά και στους Γιώργο Θεοτοκά, Ροζέ και Τατιάνα Μιλιέξ, Σπύρο Βασιλείου, Γιάννη Τσαρούχη, Θράσο Καστανάκη, Οδυσσέα Ελύτη και Νίκο Καββαδία ως διδάσκοντες της Σχολής, με τον καθένα να κάνει ένα είδος σεμιναρίου στην ειδικότητά του (Δημόπουλος, 1998:60). Επίσης παρουσιάζει ως μόνιμο συνεργάτη και στενό φίλο του Σαραντίδη τον Θράσο Καστανάκη, στο σπίτι του οποίου κάθε Σαββατοκύριακο μαζευόταν όλη η Σχολή (Δημόπουλος, 1998:60 και 72-73). Κατατοπιστική όσον αφορά τον προσανατολισμό της Σχολής του Σαραντίδη είναι μια σχετική συνέντευξή του σκηνοθέτη (*Παρασκήνια*: 13.7.1940), όπου με τον εύγλωττο τίτλο «Ο σκηνοθέτης Γ. Σαραντίδης και τα μαθήματα του αυτοσχεδιασμού», διατυπώνει τη θεωρία του για τη διδασκαλία των ηθοποιών, δίνοντας έμφαση στην αξία του αυτοσχεδιασμού.[19] Αναφέρεται στους Ντυλέν και Κοπώ ως άμεσους δασκάλους του αλλά και στις σημειώσεις του από τον χώρο της παράδοσης, «από τα δικά μας ήθη κι έθιμα στο θέατρο» από τις Απόκριες και τη χρήση της μάσκας. Ο Σαραντίδης προτείνει μια μέθοδο, όπου αντί

17 Ο Σαραντίδης από τους πρώτους σπουδαγμένους Έλληνες σκηνοθέτες, πέρασε μεγάλο μέρος της ζωής του στο Παρίσι, όπου φοίτησε στο ατελιέ του Ντυλέν, (με τον οποίο συνεργάστηκε στη συνέχεια ως σκηνοθέτης), και στη σχολή του Κοπώ. Από το 1936 ως το 1945 έζησε στην Αθήνα και σκηνοθέτησε εξήντα περίπου παραγωγές αρχικά για τον θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη και στη συνέχεια για τους θιάσους Κατερίνας Ανδρεάδη και Μαίρης Αρώνη-Δημήτρη Χορν. Δραστηριοποιημένος στον χώρο του ΕΑΜ, ήταν ο πρώτος σκηνοθέτης του θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών. Τον Δεκέμβρη του 45 επιστρέφει στο Παρίσι όπου κι έμεινε μέχρι το τέλος της σύντομης ζωής του (Σταματογιαννάκη, 2009: 12).

18 Ο ρόλος της πρέπει να περιοριζόταν στη διδασκαλία του χορού, γιατί πριν την Κατοχή διατηρούσε σχολή χορού αλλά και κατά τη διάρκειά της συμμετείχε σε παραστάσεις της Λυρικής ως χορεύτρια (Κανούτα-Καψάμπελη, 2010:182-183). Η ίδια στο αυτοβιογραφικό βιβλίο της δεν αναφέρεται καθόλου στη συμμετοχή της στη σχολή του Σαραντίδη.

19 Η σχολή συχνά συναντάται με την επωνυμία «Σχολή ποιητικής και αυτοσχεδιασμού» (Αμπρακιώτης, *Αργώ*: 1.2.1943)

για τους μονολόγους των μεγάλων κλασικών οι σπουδαστές θα εργάζονταν καταρχάς πάνω σε αυτοσχεδιαστικές σκηνές της καθημερινότητάς τους[20] και «κομίζει στο ελληνικό θέατρο τα επιτεύγματα της γαλλικής πρωτοπορίας του Μεσοπολέμου» (Σπάθης, 2010:312). Στο ίδιο φύλλο των *Παρασκηνίων* υπάρχει ρεπορτάζ από το πρώτο μάθημα των σπουδαστών και τις εξετάσεις της σχολής (Ν.Β-ς, *Παρασκήνια*:13.7.1940), όπου ακριβώς από την περιγραφή των αυτοσχεδιασμών που προτάσσονταν στις εξετάσεις, καταλαβαίνουμε ότι για τον Σαραντίδη είχε σημασία η διαθεσιμότητα των σπουδαστών και η ελευθερία στη κίνησή τους. Η πρώτη περίοδος των μαθημάτων διαρκούσε 2-3 μήνες με το σύνολο των υποψήφιων σπουδαστών, μια καινοτομία που δείχνει επίσης την αξία που προσέδιδε όχι στο έτοιμο ταλέντο, αλλά στη μελέτη και την παρατηρητικότητα[21] αλλά και την ενασχόληση με «περιφρονημένα» είδη, όπως η κωμωδία (Ηλιόπουλος: 1.3.1943). Στη συνέχεια διάλεξε 12 σπουδαστές από 118 υποψηφίους με τους οποίους δούλεψε για δύο χρόνια. Η φοίτηση των σπουδαστών, παρόλο που το διάστημα σπουδών τους συνέπιπτε ημερολογιακά με τον Πόλεμο δεν διακόπηκε γιατί κανείς από τους σπουδαστές δεν πήγε στρατό λόγω του νεαρού της ηλικίας τους.[22] Όταν οι πρώτοι σπουδαστές μετά δύο χρόνια αποφοίτησαν, ο Σαραντίδης επιχείρησε να κάνει μαζί τους έναν θίασο εφαρμογής.[23] Ο θίασος εξαγγέλλεται με την επωνυμία «Θεατρική Σχολή»[24] ή «Θέατρον Πρωτοπορίας», εξαγγέλεται

20 Η διατύπωση δανεισμένη από αντίστοιχες παρατηρήσεις που κάνει ο Ευκλείδης (2010:332) για τη μέθοδο διδασκαλίας στη σχολή Καραντινού.

21 Ωστόσο και αυτό το προκαταρκτικό διάστημα φοίτησης δεν ακύρωνε την πιθανότητα εσφαλμένης εκτίμησης των δυνατοτήτων των σπουδαστών, δεδομένου για παράδειγμα ότι ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, που καταρχάς επίσης παρακολούθησε την τρίμηνη προετοιμασία, στη συνέχεια απορρίφθηκε. Η απόρριψη βέβαια αυτή ευτυχώς αν και τον πίκρανε, δεν τον απέλπισε, ώστε να εγκαταλείψει οριστικά την υποκριτική, γιατί αμέσως μετά και με την προτροπή του φίλου και παλαιού συμμαθητή του Δημόπουλου γράφεται στη σχολή του Κουν (Δημόπουλος 1998: 59) και κάνει μάλιστα λαμπρό ξεκίνημα με την *Αγριόπαπια* του Ίψεν.

22 Μόνο ο Ηλιόπουλος υπηρέτησε, αλλά ήταν μεγαλύτερος από όλους τους υπόλοιπους σπουδαστές, γεννημένος το 1913 (ενώ λ.χ. ο Δημόπουλος ήταν γεννημένος το 1921) (Δημόπουλος, 1998:64).

23 Ο πρώτος όμιλος απαρτιζόταν από δώδεκα απόφοιτους της σχολής, τους Γ. Γεωργιλά, Ντίνο Δημόπουλο, Ντίνο Ηλιόπουλο, Λάμπρο Κοτσίρη, Ν. Συμεωνίδη, και τις Β. Βασβάκη, Φ. Ιακωβίδου, Άννα Κουκουδάμη, Κ. Μαραγκού, Ρ. Ροδοκανάκη, Μ. Στρουμπούλη, Μ. Τσόπελα. (*Η Βραδυνή*: 16.8.1942).

24 *Αθηναϊκά Νέα*, 20.8.1942

επίσης το πρόγραμμά του και αρχίζει πρόβες, ωστόσο δεν παίζει ποτέ προφανώς λόγω των γνωστών δυσκολιών της Κατοχής.[25] Η εξαγγελία μας βοηθά όμως να ανιχνεύσουμε τι σηματοδοτούν τα κείμενα που επιλέγονται για παράσταση[26] και μας προδίδουν τη διαρκή σχέση του Σαραντίδη με τον Κοπώ και τις γαλλικές καταβολές του, σχέση που φαίνεται ήδη από την έναρξη λειτουργίας της σχολής και την επιλογή του να συνδέσει τη σχολή με έναν θίασο. Στόχος του είναι «να ξεφύγει απ' το νατουραλιστικό και ρεαλιστικό θέατρο».[27] Στη συνέχεια, όταν η προσπάθεια του Σαραντίδη για αυτόνομο θίασο ναυαγεί, συνεργάζεται ως σκηνοθέτης με διάφορους θιάσους, ενώ η σχολή του φαίνεται να λειτουργεί με διαλείμματα μέχρι και λίγο μετά την Απελευθέρωση.[28] Ωστόσο η κατάστρωση σχεδίων ίδρυσης ενός θιάσου με αποκλειστικά νέους σπουδαστές με κοινή καλλιτεχνική

25 Σύμφωνα με εξαγγελίες τον Σεπτέμβρη του 1942 ο θίασος Σαραντίδη θα στεγαζόταν στο θέατρο Βρετάνια όπου για τρεις φορές την εβδομάδα θα παρουσίαζε από τον Νοέμβριο του ίδιου χρόνου με τη συμμετοχή νεών καλλιτεχνών αλλά και του Αντώνη Γιαννίδη που ήταν ένας από τους καθηγητές της σχολής παραστάσεις. (*Αθηναϊκά Νέα*: 9.9.1942). Ο Δημόπουλος αναφέρει πως μια δεύτερη προσπάθεια συγκρότησης θιάσου από τους σπουδαστές της σχολής έγινε λίγο πριν τα Δεκεμβριανά στο θέατρο Πάνθεον, «θα έκανε το ντεμπούτο του στην Αθήνα στις 5 του Δεκέμβρη» (Δημόπουλος, 1998:94), αλλά πάλι λόγω των γνωστών γεγονότων, η απόπειρα ακυρώθηκε. Αυτή η προσπάθεια πρέπει να συνέπεσε και με το τέλος της λειτουργίας της Σχολής.

26 Εξαγγέλονται εκτός από δύο πρωτότυπα ελληνικά έργα που δεν λέγεται ο τίτλος τους τα έργα: *Οι κλέφτες χορεύουν* του Ζαν Ανούιγ, *Ο βιασμός της Λουκρητίας* του Αντρέ Ομπέ, *Τα κοράκια* του Ερρίκου Μπεκ, *Απόψε αυτοσχεδιάζουμε* του Λουίτζι Πιραντέλλο, ο *Πυγμαλίων* του Υακίνθου Γράου (=Τζωρτζ Μπέρναρ Σω;) και ο *Φαντάζιο* του Αλφρέντ ντε Μυσσέ (*Η Βραδυνή*:20.8.1942). Το 1930 ο Σαραντίδης ως σκηνοθέτης της Companie des Quinze, και με το όνομα Jean Saran παρουσίασε το έργο *Ο βιασμός της Λουκρητίας*.

27 Γερ. Σταυρολέμης, «Το θέατρο του Γιαννούλη Σαραντίδη», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 4, 3.7.1943, σ. 5-6. Στο ίδιο άρθρο αναφέρονται και οι αντίστοιχες προσπάθειες του Κουν, ο οποίος σύμφωνα με το άρθρο «έσπασε την αδιαφορία των συντηρητικών», αλλά και του Ροντήρη, συνδέοντας τους δύο σκηνοθέτες παρόλο «ο κύκλος του Ροντήρη λογάριαζε τον Κουν ερασιτέχνη και τσαρλατάνο. Κι ο κύκλος του Κουν καταλόγιζε στον Ροντήρη ψυχρόν ακαδημαϊσμό κι απαρχαιωμένο στόμφο» (Σολομός, 1980:22). Αυτή βέβαια η ρήση του Σολομού, εφόσον λέγεται εκ των υστέρων πιθανόν να μην αντιπροσώπευε το κλίμα εκείνης της εποχής. Αν και η περίεργη συνύπαρξη των δύο σκηνοθετών στο ίδιο άρθρο, ίσως να οφείλεται στο γεγονός ότι ο Σταυρολέμης ήταν μαθητής της σχολής Ροντήρη, δείχνει ωστόσο πως εκείνη την εποχή ο κύκλος των σκηνοθετών επιβαλλόταν στη συνείδηση των νέων ως η νέα πρόταση και πως αντιμετωπιζόταν ενιαία.

28 Πρώτη συνεργασία του με τον θίασο της Κατερίνας Ανδρεάδη στο *Παράξενο Ιντερμέτζο* του Ευγένιου Ο' Νηλ. Στη συνέχεια, ο Σαραντίδης συνεργάστηκε με ιδιωτικούς θιάσους. Τα Δεκεμβριανά και η αναχώρηση του Σαραντίδη για την Κοζάνη διέκοψαν τη λειτουργία της δραματικής σχολής του αλλά και τη σκηνοθετική του εργασία στην Αθήνα (Σπάθης, 2010: 305-316).

γλώσσα μοιάζει πολύ με την κίνηση Κουν και δηλώνει την καλλιτεχνική τους συγγένεια. Παράλληλα αποτελεί κύριο χαρακτηριστικό της ομάδας των δασκάλων του, Κοπώ και Ντυλέν. (Σπάθης, 2010: 313)

Η σχολή της Μαρίκας Κοτοπούλη

Η βραχύβια σχολή της Κοτοπούλη συνδέεται στενά με τον ομώνυμο θίασο Κοτοπούλη και στεγαζόταν στο θέατρο Ρεξ. Σε αυτή δίδασκε η ίδια η Κοτοπούλη με τη βοήθεια της Ελένης Χαλκούση υποκριτική και σκηνική αγωγή, (Σκούρα, 2008: 78) ο Φάνης Μιχαλόπουλος νεοελληνική φιλολογία, ο Σπύρος Μελάς Ιστορία του Θεάτρου και ο Γιώργος Ανεμογιάννης Ιστορία των ρυθμών (Ω.:5.6.1942). Ορισμένοι γνωστοί απόφοιτοί της ήδη από το στάδιο της μαθητείας τους παίζουν σε παραστάσεις του θιάσου.[29] Το πιο γνωστό παράδειγμα είναι αυτό της Έλλης Λαμπέτη που υποδύθηκε τον πρωταγωνιστικό ρόλο στο ομώνυμο έργο του Χάουπτμαν *Η Χάνελε πάει στον παράδεισο* τον Νοέμβριο του 1942, ως νεαρή μαθήτρια της σχολής, παράσταση με την οποία έγινε γνωστή.[30] Στη συνέχεια και σε άλλες παραστάσεις του θιάσου, αξιοποιούνται απόφοιτοι της Σχολής, οι οποίοι παίζουν σε παραστάσεις του θιάσου, λ.χ. στην παράσταση του έργου *Βουβές Αγάπες* του Μελά, επτά απόφοιτοι της σχολής μοιράστηκαν ισάριθμους ρόλους.[31] Η σχολή λειτούργησε μόνο για μια σειρά αποφοίτων και σταμάτησε να λειτουργεί το 1943.

Η δραματική σχολή Ροντήρη

Η «Σχολή ηθοποιίας και σκηνοθεσίας» του Δημήτρη Ροντήρη άρχισε

29 Απόφοιτοι της Σχολής ήταν εκτός από την Λαμπέτη οι Δάφνη Σκούρα, Τσούτης, Ηλιάδης, Καρέτας, Ολυμπία Παπαδούκα, Μπότασης, Νικολαΐδου (*Αθηναϊκά Νέα*: 26.8.1943 & 3.9.1943).

30 Αξίζει να παραθέσει κανείς το απόσπασμα από ένα ενθουσιώδες άρθρο του Μελά για τη νεαρή μαθήτρια της σχολής αλλά και δικιά του, εφόσον ήταν καθηγητής: « Αν και μόλις δεκαέξι χρόνων, αν κι ακόμη, μαθήτρια έπαιξε το δύσκολο και πολύπλοκο, σε μεταπτώσεις, ρόλο της δυστυχισμένης, μα πάγκαλης κι αγνής Χάνελε, με μια τέτοια εσωτερικότητα κατά τις διαδοχικές μεταλλαγές των οραματισμών της ώστε μπορούμε να πούμε αδίστακτα, πως υπήρξε το χαρακτηριστικότερο κι ενδιαφερότερο πρόσωπο της παραστάσεως. Προσήλωσε απάνω της όλα τα μάτια των θεατών. Ηθοποιία, χειρονομίες και φωνή έδειχναν πως η Λαμπέτη είχε κατανοήσει το ρόλο της και πως τον κράτησε σαν εκλεκτή και πειραματισμένη ηθοποιός» (Μ.[ελάς], *Καθημερινή*: 17.11.1942 και Σ. Μελάς, *Βραδυνή*: 20.11.1942).

31 *Καλλιτεχνικά Νέα*: 30.10.1943.

να λειτουργεί το 1942 όπως μαρτυρούν διαφημιστικές εξαγγελίες (*Πρωία*: 27.9.1942), ενώ ο Ροντήρης παράλληλα ήταν καθηγητής της υποκριτικής στη δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών. Η σχολή στεγαζόταν στο σπίτι του σκηνοθέτη και απ' ότι φαίνεται το μοναδικό μάθημα ήταν η υποκριτική.[32] Πληροφορίες που θέλουν τον Ροντήρη να κάνει το καλοκαίρι το 1943 τον δικό του θίασο με την επωνυμία «Θέατρον Ροντήρη» με μαθητές του της Σχολής του Εθνικού, όπου δίδασκε πριν την Κατοχή, της προσωπικής του Σχολής και του Ωδείου Αθηνών μένουν στα χαρτιά (*Αθηναϊκά Νέα*, 24.7.1943).

Η δραματική σχολή του Θεάτρου Τέχνης

Η σχολή του Κουν συνδέεται από την έναρξή της με έναν θίασο επαγγελματικό, όμως όχι με το Θέατρο Τέχνης, σύνδεση που γίνεται στο δεύτερο χρόνο λειτουργίας της σχολής. Η εναρκτήρια αγγελία της ίδρυσης της σχολής γίνεται στο πλαίσιο του Καλλιτεχνικού Οργανισμού του θιάσου της Ανδρεάδη, ο Κουν καλεί με την ιδιότητα του σκηνοθέτη αυτού του θιάσου νέους ταλαντούχους ηθοποιούς να μαθητεύσουν κοντά του και η σχολή είχε αρχικά έδρα το θέατρο της Κατερίνας.[33] Η σύνδεση της δραματικής σχολής με το Θέατρο Τέχνης γίνεται την επόμενη χρονιά, όταν ο Κουν φεύγει από τον θίασο της Κατερίνας[34] κι αφού υπάρχουν οι πρώτοι απόφοιτοι της σχολής του, στους οποίους εμπιστεύεται αμέσως πρωταγωνιστικούς ρόλους στον θίασο, πλαισιώνοντάς τους όμως με ηθοποιούς, οι οποίοι είχαν μεγαλύτερη σκηνική εμπειρία. Στην εναρκτήρια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης στην *Αγριόπαπια* συμμετέχουν δύο μόνο απόφοιτοι της χρονιάς 1941-1942 οι Βασίλης Διαμαντόπουλος και Καίτη Λαμπροπούλου ως Γιάλμαρ Έκνταλ και Έντβιγκ [ο Διαμαντόπουλος έπαιξε τον ρόλο του Έκνταλ και η Λαμπροπούλου τον ρόλο της Έντβιγκ], ενώ τους υπόλοιπους ρόλους θα υποδυθούν παλαιοί συνερ-

32 Ωστόσο οι εισαγωγικές εξετάσεις δόθηκαν στο πρότυπο Λύκειο Αθηνών στην οδό Μαυρομματαίων 15.

33 Ο Σιδέρης εντοπίζει τη σχετική αγγελία στη *Βραδυνή* (*Βραδυνή*, 10.7.1941), αλλά ενδεχομένως θέλοντας να συνδέσει τη σχολή με το Θέατρο Τέχνης που ιδρύθηκε τον επόμενο χρόνο και όχι με τον θίασο μιας πρωταγωνίστριας, αποσιωπά τις λεπτομέρειες της αγγελίας.

34 Στον θίασο της Κατερίνας ο Κουν σκηνοθετεί την περίοδο 1941-1942 για τελευταία φορά το έργο *Νόρα* του Ίψεν με εναρκτήρια ημερομηνία παραστάσεων την 17η Μαρτίου 1942 και καταληκτική την 29η Απριλίου 1942 (Κυριακός, 2012: 45).

γάτες του,[35] ενώ στην επόμενη παράσταση του θιάσου, την *Σουάνεβιτ* του Στρίντμπεργκ προστίθενται στον νέο θίασο οι απόφοιτοι της σχολής Μάρκελλος Νομικός και η Ελένη Χατζηαργύρη, οπότε τέσσερις συνολικά από τους οκτώ ρόλους της *Σουανεβίτ* παίζονται από νέους απόφοιτους της σχολής του. Στον θίασο με λίγα λόγια η συμμετοχή των νέων φαίνεται ισοδύναμη με εκείνη των παλαιών ηθοποιών που στην πλειοψηφία τους ήταν παλαιοί συνεργάτες του Κουν.[36] Η διδασκαλία περιλάμβανε αποσπάσματα από έργα του Στανισλάφσκι ενώ το *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* σε μετάφραση του Γιώργου Σεβαστίκογλου αποτελούσε βασικό διδακτικό εγχειρίδιο (Κυριακός, 2012:20).Η ατμόσφαιρα που επικρατούσε στη σχολή και ο τρόπος «ενσάρκωσης» των ρόλων περιγράφεται στις πολλαπλές μαρτυρίες των νέων που παρακολουθούσαν τα μαθήματα της Σχολής, ή συμμετείχαν στις πρώτες παραστάσεις του Κουν.[37] Η Σχολή έμελλε να είναι η μακροβιότερη από τις υπόλοιπες ιδιωτικές Δραματικές Σχολές της Κατοχής και λειτουργεί μέχρι και σήμερα.

35 Τον εργοστασιάρχη Βέρλε θα υποδυθεί ο Γιώργος Γιολάσης, την κ. Σέρμπυ η Σμάρω Στεφανίδου το γέρο Έκνταλ ο Παντελής Ζερβός, την Γκίνα η Βάσω Μεταξά και τον γιατρό Ρέλλιγκ ο Λυκούργος Καλλέργης. Η διανομή από τη *Βραδυνή*, 27.8.1942. Βλ. και Μαυρομούστακος, 2008: 98.

36 Σύμφωνα με δημοσίευμα (*Αθηναϊκά Νέα*: 19.8.1942) η σύνθεση του θεάτρου Τέχνης είχε ως εξής. Από τους παλαιούς συνεργάτες τέσσερις γυναίκες (Σμάρω Στεφανίδου, Κούλα Μεταξά, Θάλεια Κουρή, Μαίρη Γιαννακοπούλου) και τέσσερις άνδρες (Λυκούργος Καλλέργης, Παντελής Ζερβός, Γιώργος Γιολάσης, Γιάννης Φύριος) από τους νέους απόφοιτους της σχολής, επτά άτομα: οι Καίτη Λαμπροπούλου, Ελένη Χατζηαργύρη, Βασίλης Διαμαντόπουλος, Μάρκελος Νομικός, Γιάννης Αλεξάκης, Μάριος Πλωρίτης και Νίκος Βασταρδής. Χρέη σκηνογράφου θα εκτελούσαν οι Γιάννης Στεφανέλης και Ανδρέας Νομικός, μουσικοί οι Κυριαζής Χαρατσάρης και Μάρκελος Νομικός και μεταφραστές οι Γιώργος Σεβαστίκογλου, Λυκούργος Καλλέργης και Μάριος Πλωρίτης. Αργότερα στους ηθοποιούς του θιάσου προστίθεται και η Αλέκα Μαζαράκη (μετέπειτα Κατσέλη) που στο έργο του Σω *Το πρώτο έργο της Φάννυ* υποδύεται έναν ρόλο μετά από ολιγόμηνη φοίτηση στη σχολή (*Αθηναϊκά Νέα*: 23.3.1943). Οι υπόλοιποι απόφοιτοι της σχολής κατά τη δεύτερη περίοδο της Κατοχής ήταν σύμφωνα με την ιστοσελίδα του θιάσου οι: Ανδρέας Βεντουράτος, Γιάννης Γκιωνάκης, Τώνια Καράλη. Ηλίας Λεβέντης, Ισμήνη Λεονταρίδου, Μιχάλης Μπούχλης, Δημήτρης Νικολαΐδης, Σταύρος Ξενίδης, Αριάννα Παντελίδου και Μαρία Φωκά.

37 Χαρακτηριστικές είναι οι σχετικές μαρτυρίες των Καλλέργη, Γιατρά-Λεμού και Λεμού (Κυριακός: 2012, 24).

Η δραματική Σχολή του Θεάτρου Αθηνών

Η δραματική σχολή του Κωστή Μπαστιά άρχισε να λειτουργεί παράλληλα με το «Θέατρο Αθηνών», θίασο στο οποίο ηγούνταν ο Κ. Μπαστιάς από τη θεατρική σεζόν 1942-1943. Η είδηση για την ίδρυση της σχολής[38] τη συνδέει άμα τη γενέσει της με τον θίασο, το ίδιο συμβαίνει και στις καταχωρήσεις του Τύπου όπου σχολή και θίασος διαφημίζονται παράλληλα. Η σχολή ξεκίνησε να λειτουργεί στις 10.7.1942 και στεγαζόταν αρχικά στο θέατρο Κυβέλης στο Σύνταγμα, όπου παρουσίαζε ο θίασος πρόζας του Θεάτρου Αθηνών τα έργα του και οι σπουδές διαρθρώνονταν σε τρία στάδια (τάξη προκαταρκτική, πρώτο σπουδαστήριο, δεύτερο σπουδαστήριο) (*Αθηναϊκά Νέα*: 27.6.1942). Ο Μπαστιάς διαφήμιζε ένα πλήρες πρόγραμμα σπουδών θεωρητικών και πρακτικών μαθημάτων. Διευθυντής της Σχολής ήταν ο Πέλος Κατσέλης, ενώ ο Μπαστιάς θα δίδασκε γενική θεωρία, ιστορία θεάτρου, δραματολογία και υποκριτική, ο Κατσέλης υποκριτική, ο Καραντινός Αγωγή του Λόγου, ο Θάνος Κωτσόπουλος υποκριτική[39] ο Κωνσταντίνος Δοξιάδης Ιστορία των ρυθμών και του σκηνικού διακόσμου, ο Αντώνης Φωκάς ενδυματολογία[40], και η Λουκία Κωτσοπούλου ρυθμική.[41] Οι περισσότεροι από τους συνεργάτες του ανήκαν στο δυναμικό του Εθνικού Θεάτρου ως νυν ή τέως μέλη του. Ενδιαφέρον έχει η ανάθεση του μαθήματος της ιστορίας της σκηνογραφίας στον Δοξιάδη, μια προσθήκη στα μαθήματα, που αποδεικνύεται και από προγενέστερο ενδιαφέρον του Μπαστιά για τον τομέα αυτό (Σαπουνάκη-Δρακάκη/Τζόγια -Μοάτσου, 2011:193). Αυτή βέβαια η εξαγγελία των μαθημάτων έμεινε στα χαρτιά,

38 Βραδυνή, 5.6.1942.

39 Ο Κωτσόπουλος ήταν απόφοιτος της δραματικής σχολής του Εθνικού Θεάτρου και από το 1946 διορίζεται καθηγητής της, ενώ στη διάρκεια της Κατοχής συμμετείχε σε παραγωγές στο Εθνικό.

40 Ο Φωκάς συνέχιζε να εργάζεται σε παραστάσεις του Εθνικού.

41 Στις πρώτες εξαγγελίες για τη σχολή στους καθηγητές συμπεριλαμβανόταν και ο Αλέξης Σολομός. (*Αθηναϊκά Νέα*: 27.6.1942). Ο Σολομός εργαζόταν στον θίασο ως ενδυματολόγος. Επίσης όπως λέει και ο ίδιος χρησιμοποιήθηκε και ως «ηθοποιός, μεταφραστής και βοηθός σκηνοθέτης» (Σολομός, 1980:22). Ο ίδιος χαρακτηρίζει τον θίασο ως «το μοναδικό αξιόλογο συγκρότημα -πλάι στο κατευθυνόμενο Εθνικό- του καιρού εκείνου», αλλά σπεύδει να επικρίνει τον Μπαστιά ως αποδέκτη χρημάτων μαυραγοριτών (Σολομός, 1980: ό.π.). Στο αρχείο του Αλέξη Σολομού στο ΕΛΙΑ /ΜΙΕΤ δεν βρέθηκε τίποτα σχετικό για τη συμμετοχή του ως καθηγητή σε αυτή τη σχολή, ενδεχομένως γιατί τελικά η σχολή με τον θίασο είχαν αδιαίρετη και κοινή πορεία και τα μαθήματα ενδυματολογίας, όπως κι όλα τα υπόλοιπα πρακτικά μαθήματα, όταν διδάσκονταν, διδάσκονταν αποκλειστικά μέσω της θεατρικής πράξης.

γιατί στην πραγματικότητα κανένα από τα μαθήματα αυτά δεν διδάχτηκε ποτέ στη σχολή, παρά μόνο το μάθημα της υποκριτικής. Ο Μπαστιάς μέχρι τον Ιανουάριο του 1943, δηλαδή λίγο πριν διαλυθεί ο θίασος του, δεν πρόσθεσε ούτε ένα θεωρητικό μάθημα από αυτά που είχε προεξαγγείλει, γεγονός που εξόργισε τον διευθυντή της σχολής Κατσέλη, ο οποίος σε επιστολή του προς τον Μπαστιά, στηλίτευε την αδιαφορία του για την οργάνωση μιας σχολής με πλήρες πρόγραμμα σπουδών, και απειλούσε με παραίτηση.[42] Στόχος της σχολής φαίνεται ότι ήταν καταρχάς οι σπουδαστές της σχολής να τροφοδοτήσουν τις πολυπρόσωπες παραγωγές του θιάσου, αναλαμβάνοντας όμως μόνο μικρούς ρόλους, κομπάρσου. Αντίθετα για τους πρωταγωνιστικούς ρόλους ο Μπαστιάς επέλεγε επαγγελματίες ηθοποιούς, δοκιμασμένους επί χρόνια όπως ο Μάνος Κατράκης και η Μαρία Αλκαίου,[43] ή πρωταγωνιστές του Εθνικού, όπως η Ελένη Παπαδάκη και ο Γιώργος Παππάς.[44] Η μη αυτόνομη πορεία της σχολής φαίνεται από το γεγονός ότι μετά τη διάλυση του «Θεάτρου Αθηνών», (*Αθηναϊκά Νέα*: 12.1.1943) προβληματισμός υπήρχε για την τύχη της δραματικής σχολής του θιάσου. Απ' ό,τι φαίνεται η δραματική σχολή συνέχισε να λειτουργεί τουλάχιστον μέχρι την αποφοίτηση της πρώτης σειράς σπουδαστών[45] και ο Μπαστιάς τη συνέχισε για λίγο ακόμα ως προσωπική,[46] ενώ φήμες ότι θα δημιουργούσε εκ νέου θίασο με τους σπουδαστές του το καλοκαίρι του 1943, έμειναν φήμες (*Αθηναϊκά Νέα*: 18.6.1943).

---

42 Αρχείο Πέλου Κατσέλη, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ, Φάκελος 2.5. αλληλογραφία

43 Στον θίασο του Θεάτρου Αθηνών (*Βραδυνή*, 5.6.1942) θα συμμετείχαν οι Κρινιώ Παππά, Λέλα Ησαία, Θάνος Κωτσόπουλος, Μάνος Κατράκης, Χρήστος Ευθυμίου, Μαρία Αλκαίου, Μιχάλης Καλογιάννης, Γιώργος Ταλάνος, Γιώργος Ολύμπιος, Ναΐς Χατζούδη.

44 Εκείνη την εποχή οι δύο ηθοποιοί δυσαρεστημένοι από τις συνθήκες μισθοδοσίας και γενικότερα διοίκησης στο Εθνικό Θέατρο και μετά τη γνωστή σύγκρουση Παπαδάκη – Μουζενίδη υπογράφουν με τον Μπαστιά συμβόλαιο αποκλειστικής συνεργασίας, που έμελλε βέβαια να είναι ολιγόμηνο λόγω της χρεωκοπίας του θιάσου τον Ιανουάριο του 1943.

45 Όπως φαίνεται από δημοσιεύματα της *Βραδυνής* (2.10.1943, Α.Ν.), καθηγητής της νεολληνικής φιλολογίας στη σχολή θα γινόταν ο Φάνης Μιχαλόπουλος ο οποίος προγενέστερα ήταν καθηγητής της σχολής Κοτοπούλη.

46 Ζητά την άδεια ως σκηνοθέτης να συνεχίσει τη λειτουργία της. Ωστόσο η δραματική σχολή ανήκε στην εταιρεία «Καλές Τέχνες».

Το Θεατρικό Σπουδαστήριο

Το Θεατρικό Σπουδαστήριο άρχισε να λειτουργεί το 1942 (*Αθηναϊκά Νέα*: 9.9.1942) με δωρεάν φοίτηση για τους σπουδαστές (*Καλλιτεχνικά Νέα*: 11.9.1943) και αποτελούσε συνέχεια της ανάλογης προσπάθειας που είχε ξεκινήσει το 1930 ο Βασίλης Ρώτας (Ρώτας, 1966: 306 και Καλαϊτζή, 2001:65). Στη σχολή δίδασκαν οι Βασίλης Ρώτας (υποκριτική, δραματουργική, γενική θεωρία της τέχνης και μορφολογική ψυχολογία) ο Γιαννούλης Σαραντίδης (σκηνοθεσία και υποκριτική),[47] ο Χαράλαμπος Σακελλαρίου (ελληνικούς χορούς), ο Μάρκος Αυγέρης (Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας), η Σοφία Μαυροειδή – Παπαδάκη (Δραματολογία), ο Αντώνης Φωκάς (ενδυματολογία), ο Γιάννης Τσαρούχης (Ιστορία της Τέχνης και Σκηνογραφία), ο Θανάσης Απάρτης (γλυπτική και Αισθητική), ο Μέμος Μακρής (σχέδιο), ο Σίμων Καράς (Μουσική και δημοτικό τραγούδι) και η Μιράντα Βούλγαρη (χορό).[48] Το Θεατρικό Σπουδαστήριο στεγαζόταν στην οδό Λέκκα 26, στο κτίριο του Συλλόγου Βυζαντινής Μουσικής αρχικά και στη συνέχεια στην οδό Σόλωνος 100 στη Στέγη «Εργαζόμενου Κοριτσιού», ενώ η έλλειψη στέγης ήταν κατά τον Ρώτα (*Η λέξη,* Ιούλιος-Αύγουστος 1993: 421) ένας από τους λόγους που σταμάτησε να λειτουργεί τον Ιανουάριο του 1944. Τη γενική διεύθυνση την είχε ο Ρώτας σε συνεργασία με τον Μέμο Μακρή και τον Κώστα Ζαΐμη. Η φοίτηση σε αυτή τη σχολή συνδεόταν στενά με το αντιστασιακό κίνημα: «Είχε γίνει κατά κάποιο τρόπο νόμιμο καταφύγιο για πλήθος οργανωμένους νέους, ήταν κυριολεκτικά ένα φυτώριο της ΕΠΟΝ» φτάνοντας να έχει 500 σπουδαστές σύμφωνα με τον Βασίλη Ρώτα.[49] Η φοίτηση ήταν δωρεάν. Οι σπουδαστές, μέλη οι περισσότεροι της

47 Από αυτήν την περίοδο ο Σαραντίδης έχει ενεργό συμμετοχή στο εαμικό κίνημα (Σπάθης, 2010:314).

48 Ανυπόγραφο, «Το Θεατρικό Σπουδαστήριο», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 14, 11.9.1943, σ. 7. Ανυπόγραφο σημείωμα για τη σχολή (*Καλλιτεχνικά Νέα*: 30.10.1943) προσθέτει και τον Πάνο Τζελέπη ως διδάσκοντα χωρίς όμως να προσδιορίζεται το αντικείμενο της διδασκαλίας του, ενώ οι τρεις τελευταίοι διδάσκοντες (Μακρής, Καράς και Βούλγαρη) δεν αναφέρονται.

49 Ονόματα μαθητών διασώζονται. Σπουδαστές είναι οι Καίτη Κοσκινά, ο Δημήτρης Δημητριάδης, η Ρωζίτα Σώκου, ο Μάνος Ζαχαρίας, η Αντιγόνη Βαλάκου, η Μαίρη Λαλοπούλου, ο Νότης Περγιάλης, ο Γιαννίσης, ο Ν. Γιαννίπουλος, ο Γιάννης Νασελαρίδης, ο Π. Τζερμιάς (Ρώτας, 1982:46), ενώ αλλού (*Η λέξη,* Ιούλιος-Αύγουστος 1993:420) αναφέρεται και στους Μπάτση, Μπελογιάννη.

ΕΠΟΝ[50] παρακολουθούν τα μαθήματα αλλά παράλληλα παίρνουν μέρος σε παραστάσεις σε διάφορες συνοικιακές αίθουσες.[51]

Σύντομες γενικές παρατηρήσεις

Κάθε σχολή παρουσιάζει ένα πρόγραμμα σπουδών και πολλούς συνεργάτες που φωτίζουν τον προσανατολισμό της, λχ. αν οι καθηγητές της είναι από την παλαιά γενιά ή όχι, αν η σχολή συνέδεσε τη θεωρία με τη θεατρική πράξη. Ενδιαφέρον είναι ότι σε αρκετές από τις σχολές πλην των Ωδείων, που περιορίζονται στο μάθημα υποκριτικής, υπάρχει διάκριση ανάμεσα σε θεωρητικά και πρακτικά μαθήματα και δηλώνεται τουλάχιστον προγραμματικά η διάθεση για να ενταχθούν τέτοια αντικείμενα στο πρόγραμμα σπουδών.

Ένα άλλο ενδιαφέρον στοιχείο είναι ο αριθμός και η κοινωνική προέλευσή και η περαιτέρω πορεία των σπουδαστών των σχολών. Όταν ο ανώνυμος συντάκτης των *Καλλιτεχνικών Νέων* υποστηρίζει το 1943 ότι οι δραματικές σχολές έχουν γίνει μονοπώλιο «της σνομπαρίας και των μημουαπτικών τύπων του Κολωνακίου», και καταγράφει ως κίνητρό τους την επιθυμία τους «να περνούνε την ώρα τους… πόλεμος βλέπεις» (*Καλλιτεχνικά Νέα*: 10.7.1943), καταγράφει μία μόνο πλευρά της πραγματικότητας, δεδομένου ότι την ίδια ακριβώς χρονιά επιτροπή σπουδαστών δραματικών σχολών προβάλλει αίτημα για ατέλεια, για τους «φτωχούς, το περισσότερο, σπουδαστές» (*Καλλιτεχνικά Νέα*: 17.7.1943) και διεκδικεί οικονομική βοήθεια σε όσους σπουδαστές δεν έχουν τα απαραίτητα χρήματα (*Καλλιτεχνικά Νέα*: 14.8.1943) καθώς και στέγη για να στεγάσει πολιτιστική λέσχη (*Καλλιτεχνικά Νέα*: 25.9.1943).

Μερικές από αυτές τις σχολές κήρυτταν το αίσθημα ευθύνης απέναντι στην κοινωνία, πώς το θέατρο δεν είναι αυτοσκοπός, πως μέσω αισθητικών μέσων μπορεί να επιτευχθεί ο κοινωνικός στόχος και έθεταν την κοινωνική λειτουργία του θεάτρου στο επίκεντρο. Πολλοί από τους μαθητές των Δραματικών Σχολών είχαν αναπτύξει αντιστασιακή δράση (ενδεικτικά: Σκούρα, 2008: 75-76) και θεωρούν τη θεατρική εκπαίδευση όχι μόνο

50 Μαρτυρία του Μάνου Ζαχαρία (Καγγελάρη, 2006:201)

51 Περίφημες είναι οι παραστάσεις των έργων του Ρώτα, *Πιάνο* και *Γραμματιζούμενοι*, κείμενα που σχολιάζαν τον μαυραγοριτισμό και εμψυχώνανε την Αντίσταση. Οι εισπράξεις, όταν οι παραστάσεις δεν γίνονταν δωρεάν στο Πανεπιστήμιο και σε σχολεία, πήγαιναν στο ταμείο του Αγώνα (Milliex, 1962: 430)

θέμα απλής ψυχαγωγίας ή μαθητείας αλλά προφανώς και μια ξεκάθαρη πολιτική δήλωση/ τοποθέτηση.

Φαίνεται ότι για τις χρονιές 1941-1942 και 1942-1943 συνυπάρχουν οι διάφορες σχολές αν και ετερόμορφες αλλά εκείνη που αποτελεί τον κανόνα για τη μία ομάδα σχολών είναι αυτή του Θεάτρου Τέχνης. Οι σχολές βαφτίζονται με κανόνα εκείνη ως «σχολές σκηνοθετών» από τη μια (Κουν, Σαραντίδη, Ροντήρη, Ρώτα), και του Εθνικού Θεάτρου με τις περιφερειακές της από την άλλη (Εθνικό, Μπαστιά, Κοτοπούλη, Ωδείων).[52]

Τη στιγμή που οι πολιτικές και κοινωνικές μεταμορφώσεις διαδέχονται η μία την άλλη, η παλιά υποκριτική και θεατρική διδασκαλία παύει να υπηρετεί το κοινό. Ο Μπαστιάς επιχειρεί να δημιουργήσει ένα ensemble ηθοποιών, και μια δραματική σχολή παράλληλα μιμούμενος τη σχολή του Κουν, αλλά υπηρετεί παρωχημένα πρότυπα. Δεν είναι τυχαίο ότι όταν διαλύεται πλέον ο θίασός του, συνεργάζεται με τον ηθοποιό της προηγούμενης γενιάς Βασίλη Αργυρόπουλο.[53] Ακόμα και αν επιχειρεί στη σχολή του να συνεργαστεί με καθηγητές όπως ο Δοξιάδης δεν φαίνεται η πρόθεσή του να αποτελεί διάθεση για ανανέωση. Γενικά δεν μπορεί να αντισταθεί στη σταθερή στάση του να αντιμετωπίζει το θέατρο και άρα και τη σχολή του με εμπορικούς όρους.

Η σχολή του Κουν αντίθετα προετοιμάζει τους σπουδαστές για έναν θίασο συνόλου στους αντίποδες του εμπορικού θεάτρου, πέρα από τους βεντετισμούς. Ίδια φαίνεται να είναι και η πρόθεση της σχολής Σαραντίδη ο οποίος μάλιστα επρόκειτο να συνεργαστεί με τον Κουν,[54] αλλά και του Ροντήρη, ιδιαίτερα την εποχή μετά την απομάκρυσή του από το Εθνικό θέατρο. «Οι σκηνοθέτες μας, ανεξάρτητα με τη δυναμικότητά τους είδανε πως η δουλειά τους κανονίζεται από τα καπρίτσια της θιασάρχαινας ή του θεατρώνη και στραφήκανε την κατάλληλη ευτυχώς στιγμή, στους νέους. Διαγράφουνε το παρελθόν τους και ξεκινούν με λεύτερα χέρια. Υπάρχει έτσι όχι μόνο ελπίδα, μα βεβαιότητα να θεμελιώσουνε το νεοελληνικό θέατρο σε γερές βάσεις». (Σταυρολέμης: 3.7.1943).[55]

52 *Καλλιτεχνικά νέα*: 28-8-1943.

53 Ανεβάζει το έργο *Ο εχθρός του λαού* του Ίψεν και μάλιστα στις σκηνές πλήθους χρησιμοποιεί «δεκάδες δε μαθητών» της σχολής του (*Αθηναϊκά Νέα*: 12.10.1943).

54 *Καλλιτεχνικά νέα*, αρ. 12, 28.8.1943, σ. 8.

55 Ο Μίμης Σταυρολέμης ήταν τότε μαθητής του Ροντήρη και στη συνέχεια ήταν ο οικονομικός υπεύθυνος του Πειραϊκού Θεάτρου.

Η ίδρυση των διαφορετικών σχολών, η ανάγκη να εκπαιδευτεί και να μορφωθεί ο ηθοποιός για το μέλλον φαίνεται ότι αποτελεί απάντηση και στην αλλαγή του θεατρικού κοινού, του «καινούργιου κοινού» που «διψάει για θεατρική και γενικά για καλλιτεχνική μόρφωση», για έργα «με προβλήματα που τον αφορούν» και που καμμιά σχέση δεν έχει με το «παλιό σνόμπικο κοινό που έπαιρνε τα συνθήματά του από τις ξένες πρωτεύουσες».(Παπ.:7.8.1943). Η ίδια επιθυμία για μια μορφή νέου θεάτρου που να απαντά στη λαχτάρα του λαού και όχι στο «διανοουμενίστικο κοινό» επανέρχεται σταθερά σε πολλά δημοσιεύματα (*Καλλιτεχνικά Νέα*: 3.7.1943), ενώ ο Κουν, τουλάχιστον, φαίνεται ότι έχει συνείδηση της καμπής της ιστορίας αλλά και της καμπής στην ιστορία θεάτρου στην οποία πρωταγωνιστεί, όπως σημειώνει ο Γλυτζουρής (2016:59). Ακόμα και αν το «κάθε γωνιά και μια σχολή θεάτρου» (Μ.Β.:24.7.1943) λέγεται για να εκφραστεί η γκρίνια για την πληθώρα των δραματικών σχολών, η θεατρική εκπαίδευση έχαιρε εκτίμησης από τους αποδέκτες της, οι οποίοι υπερασπίζονται τόσο τους καθηγητές τους, όσο και το πρόγραμμα σπουδών των σχολών τους. Είναι χαρακτηριστικό ότι μετά τα δύο άρθρα του περ. *Καλλιτεχνικά Νέα* για τις Δραματικές Σχολές, όπου ο Συντάκτης την πρώτη φορά και εκείνος με τα αρχικά Μ.Β. τη δεύτερη κατηγορούσαν συλλήβδην τη θεατρική εκπαίδευση της Κατοχής, οι ίδιοι οι σπουδαστές των δραματικών σχολών έσπευσαν να υποστηρίξουν τους μέντορές τους και απαντούν ένα προς ένα στα όσα καταμαρτυρούν τα δύο κατά την γνώμη τους παραπληροφορημένα άρθρα των *Καλλιτεχνικών Νέων* που προηγήθηκαν.[56] Οι σχολές λειτουργούσαν στη διάρκεια της Κατοχής σαν ένα καταφύγιο για τους σπουδαστές (Δημόπουλος, 1998:70) χωρίς αντιπαλότητες και διακρίσεις με απόλυτο σεβασμό και πίστη στους δασκάλους τους.

56 Τη συγκεκριμένη επιστολή την υπογράφουν σπουδαστές από τέσσερις δραματικές σχολές (Εθνικού, Σαραντίδη, Ρώτα και Ροντήρη): οι Γιάννα Βασάλου, Γιόλα Χριστοπούλου, Μπέλλα Μουρτζανού, Πίτσα Γενναίου, Ντίνος Ηλιόπουλος, Νίκος Καραγεωργιάδης, Μάνος Ζαχαρίας, και Νίκος Βόκοβιτς.

Βιβλιογραφία - Αρθρογραφία

Αρχεία

Αρχείο Δραματικής Σχολής Ωδείου Αθηνών (για την περίοδο 1941-1944)

Αρχείο Έλλης Λαμπέτη, ΕΛΙΑ /ΜΙΕΤ

Αρχείο Πέλου και Αλέκας Κατσέλη, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ

Αρχείο Αλέξη Σολομού, ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ

Αμπρακιώτης Κωστής, «Ο αυτοσχεδιασμός και ο ρόλος του στην κατάρτιση του ηθοποιού», *Αργώ*, Πειραιάς, αρ.3, 1.2.1943.

Ανυπόγραφο, «Τα αποτελέσματα της δραματικής σχολής του Βασιλικού Θεάτρου», *Παρασκήνια*, 15.6.1940, σ.2.

————, «Τα θεατρικά μας», *Βραδυνή*, 29.7.1942.

————, «Τα θεατρικά μας», *Βραδυνή*, 16.8.1942.

————, «Τα μαθήματα της Δραματικής Σχολής», *Αθηναϊκά Νέα*, 10.4.1943.

————, «Οι εξετάσεις της σχολής Εθνικού Θεάτρου», *Καλλιτεχνικά Νέα,* 2.6.1943.

«Δραματικές Σχολές», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 8, 31.7.1943, σ. 8 [επιστολή σπουδαστών]

Ανυπόγραφο, [άτιτλο], *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 6, 17.7.1943, σ.1.

————, «Θεατρικά νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 7.8.1943.

————, «Θεατρικά νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 10, 14.8.1943, σ. 8.

————, «Θεατρικά νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 26.8.1943.

————, «Θεατρικά νέα», *Καλλιτεχνικά νέα*, αρ. 12, 28.8.1943, σ. 8.

————, «Θεατρικά νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 3.9.1943.

————, «Το Θεατρικό Σπουδαστήριο», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 14, 11.9.1943, σ. 7.

————, «Θεατρικά νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 16, 25.9.1943, σ. 5.

————, «Θεατρικά νέα», *Καλλιτεχνικά νέα*, αρ. 17, 2.10.1943, σ. 8.

————, «Θεατρικά νέα», *Αθηναϊκά Νέα*, 12.10.1943.

————, «Θεατρικά Νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ.21, 30.10.1943, σ. 5.

«Αφιέρωμα στην Αλέκα Κατσέλη», *Προσεχώς* (περιοδική έκδοση της κινηματογραφικής έκδοσης Ηλιούπολης), καλοκαίρι 1994 [από το αρχείο της Αλέκας Κατσέλη στο ΕΛΙΑ/ΜΙΕΤ].

Δημόπουλος Ντίνος, *Ένας σκηνοθέτης θυμάται*…, Προσκήνιο & Ντίνος Δημόπουλος, Αθήνα, 1998.

Ευκλείδης Αλέξανδρος, «Η σκηνοθεσία πέραν της σκηνής. Το παράδειγμα της σχολής και του περιοδικού του Σωκράτη Καραντινού», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ώς τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 327-337.

Ηλιόπουλος Ντίνος, *Ένας Ηλιόπουλος ονόματι Ντίνος*, Άγκυρα, Αθήνα 1999.

————, «Το σύγχρονο κωμικό στοιχείο στο θέατρο», *Αργώ*, Πειραιάς, αρ.4, 1.3.1943.

Καγγελάρη Δηώ, «Ελληνική σκηνή και θέατρο της Ιστορίας 1936-1944. Οι θεσμοί και οι μορφές», διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ / Τμήμα Φιλολογίας, 2006.

Καλαϊτζή Γλυκερία, «Ελληνικό Θέατρο και Ιστορία. Από την Κατοχή στον Εμφύλιο» διδακτορική διατριβή, ΑΠΘ / Τμήμα Φιλολογίας, 2001.

Κανούτα-Καψάμπελη Ποθούλα, *Flashback. Αναδρομή σε χώρους και χρόνους*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα 2010.

Κουρμπανά Στέλλα, «Η δραματική σχολή του Ωδείου Αθηνών κατά τον 19ο αιώνα», στα Πρακτικά του επετειακού συνεδρίου για τα 20 χρόνια των Μεταπτυχιακών Σπουδών του ΕΚΠΑ «Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη θεατρολογία», σσ. 3-9.

Κυριακός Κωνσταντίνος, «Ο νεαρός σκηνοθέτης κ. Κάρολος Κουν», περ. *σκηνή*, 4 (2012), σ. 16-56.

Μαμάκης Αχ., «Η χθεσινή πρώτη. *Η Βεντάλια*», *Αθηναϊκά Νέα*, 20.12.1941.

Μ. Β., «Δραματικές σχολές», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 7, 24.7.1943, σ. 8.

Μ.[ελάς], «Θεατρικά. *Η Χάνελε πάει στον Παράδεισο* του Χάουπτμαν. Θέατρον Κοτοπούλη», *Καθημερινή*, 17.11.1942.

Μελάς Σ., «Από το παράθυρό μου. Το Λαμπετάκι», *Βραδυνή*, 20.11.1942.

Milliex Roger, «Οι διανοούμενοι της Ελλάδας στην υπηρεσία της Αντίστασης», μτφρ., Κώστας Κουλουφάκος, *Επιθεώρηση Τέχνης, τχ.* 87-88, Απρίλιος 1966, σσ. 306-309.

Ν.Β_ς, «Τα μαθήματα αυτοσχεδιασμού του σκηνοθέτη κ. Γιαν. Σαραντίδη», *Παρασκήνια*, 13.7.1940, σ.2.

Μπαστιάς Γ., *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*, τ. Α΄ & Β΄, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997.

Ο Θεατρικός, «Πνευματική ζωή. Αι δραματικαί σχολαί», *Βραδυνή*, 16.9.1942.

Παπ. Κων., «Λίγες στιγμές με τον κ. Γιαν. Σαραντίδη», *Καλλιτεχνικά Νέα,* αρ.9, 7.8.1943, σ. 8.

Παπ. Κωσ. «Λίγες στιγμές με τον Π. Κατσέλη», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 14, 11.9.1943, σ. 8

Παπαδούκα Ολυμπία, *Το θέατρο της Αθήνας. Κατοχή-Αντίσταση-Διωγμοί*, Σμπίλιας, Αθήνα [2001].

Ρεμεδιάκη Ιωάννα, «Β΄ Άδεια Ασκήσεως επαγγέλματος» και «Γ΄ Νομοθεσία για τις δραματικές σχολές» στο *80 χρόνια Σ.Ε.Η 1917-1997*, Σμπίλιας, Αθήνα 1999, σ. 375-389 και σ. 390-409.

Ριτσάτου Κωνσταντίνα, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος: Μια προσπάθεια σύστασης σχολής υποκριτικής στην Ελλάδα του 19ου αιώνα»., Π*αράβασις* 7 (2006), σσ. 345-368.

Ροντήρης Δημήτρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, επιμέλεια-σχόλια Δηώ Καγγελάρη, πρόλογος Δημήτρης Σπάθης, Καστανιώτης, Αθήνα 1999.

Ρώτας Βασίλης, «Το θεατρικό σπουδαστήριο», *Επιθεώρηση Τέχνης, τχ.* 87-88, Απρίλιος 1966, σσ. 306-309.

————, *Ο αγώνας στα ελληνικά βουνά (Ο Β. Ρώτας στη δεκαετία 1940-1950)*, χ.ε., Αθήνα 1982.

————, «Το Θέατρο στο Βουνό – Ιστορία και αναμνήσεις», εισαγωγή-

σημειώσεις Πλάτων Μαυρομούστακος, *Η λέξη* 116 (Ιούλιος-Αύγουστος 1993), σσ. 419-424.

Σαπουνάκη-Δρακάκη Λυδία / Τζόγια-Μοάτσου Μαρία Λουίζα, *Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2011.

Σαπουνάκη-Δρακάκη, Λυδία / Τζόγια-Μοάτσου Μαρία-Λουίζα / Πετρίτης, Σπύρος: «"Ηθοποιοί του Βασιλέως": Η βραχύβια λειτουργία της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου την αυγή του 20ού αιώνα. Ένας προπομπός». Στο: Γρηγόρης Ιωαννίδης (επιμ.), *Ο ηθοποιός και η τέχνη της υποκριτικής. Θεωρία και Πράξη, Ιστορία και Παρόν*: Πρακτικά Επιστημονικής Διημερίδας. Αθήνα: Ergo, 2011, σσ. 151-163.

Σκούρα Δάφνη, *Βαθειές είναι οι ρίζες…*, Προσκήνιο, Αθήνα 2008.

Σολομός Αλέξης, *Βίος και παίγνιον. Σκηνή, προσκήνιο, παρασκήνια*, Δωδώνη, Αθήνα 1980.

Σπάθης Δημήτρης, «Ο σκηνοθέτης Γιαννούλης Σαραντίδης. Μια διαδρομή από το "χθες" στο "αύριο" της νεοελληνικής σκηνής», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής / Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμέλεια), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Από τις απαρχές ώς τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Ρέθυμνο 23-26.10.2008, Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 305-316.

Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, *Μίνως Βολανάκης. Το προνόμιο της παρουσίας*, Ergo, Αθήνα 2009.

Σταυρολέμης Γερ., «Το θέατρο του Γιαννούλη Σαραντίδη», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 4, 3.7.1943, σ. 5-6.

Συντάκτης, «Οι Δραματικές σχολές. Τα ταλέντα και τα παράσιτα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, αρ. 5, 10.7.1943, σ. 8

Ω.[=Σ. Μελάς), «Θεατρικά. Δραματική Σχολή Θεάτρου Μαρίκας Κοτοπούλη», *Καθημερινή*, 5.6.1942.

Abstract

This paper focuses on theatrical activity in Greece during WWII and more specifically on theatre education in Athens during the German Occupation of the country (1941-1944). As theatre is a form of human expression, shaped by social, economic, personal and artistic factors, the experience of the Occupation forced theatre people to seek new ways to teach the art of acting. As a result, new dramatic approaches were proposed and new Drama Schools were founded (Drama School of Art Theatre, Giannoulis Sarantidis' School of Drama, Vasilis Rotas' Theatre Laboratory, Marika Kotopouli's Drama School, Kostas Bastias and the Theatre of Athens' Drama School. The demand for "the new" in acting and drama teaching was steady. Drawing on a detailed survey of the daily and periodical press of the time, the paper traces the development of theatre education by shedding light on the establishment, operation and achievements of these drama schools.

Λέξεις-κλειδιά: θέατρο, δραματικές σχολές, Κατοχή, εκπαίδευση

ΙΧΝΗ ΑΠΟ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΥ ΓΚΑΤΣΟΥ: *Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ*

Maria Caracausi*

Εδώ και χρόνια ασχολούμαι με τα κατάλοιπα του Νίκου Γκάτσου, που το αρχείο του στεγάζεται πλέον στη βιβλιοθήκη Χότον του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ[1]. Παραπέμπω, λοιπόν, στις προηγούμενες μελέτες μου[2] και θα δώσω εδώ μόνο μερικές πληροφορίες, οι οποίες αφορούν τα χαρακτηριστικά στοιχεία των κειμένων του Γκάτσου που αποτελούν το αρχείο του. Πρώτα απ'όλα, να επισημάνω ότι τα χαρτιά του ποιητή δε βρέθηκαν τακτοποιημένα με κάποια θεματική ή χρονολογική σειρά. Ο Γκάτσος δεν ενδιαφερόταν να δημιουργήσει κάποιο αρχείο, απλώς κρατούσε ορισμένα ημιτελή κείμενα μήπως τα ολοκλήρωνε κάποτε και σημείωνε κάποιες ιδέες μήπως του χρησίμευαν στο μέλλον. Ίσως συνέπεια αυτού να είναι το γεγονός ότι σε κανένα κείμενο δεν αναγράφεται χρονολογία ή ημερομηνία συγγραφής. Για κάποιο χρονικό προσδιορισμό πρέπει να βασιστεί κανείς όχι μόνο σε ενδοκειμενικά στοιχεία, αλλά και σε εξωκειμενικά, όπως είναι η ορθογραφία κάθε εποχής, η διαφοροποίηση του γραφικού χαρακτήρα, η αλλαγή της γραφίδας − από μολύβι σε στυλό ή και μαρκαδόρο −, οι διαφορές του χαρτιού που είναι καμιά φορά ξαναχρησιμοποιημένο και μας επιτρέπει έτσι να βγάλουμε κάποιο συμπέρασμα από τα χρονολογικά στοιχεία που υπάρχουν στην άλλη όψη.

Τα κατάλοιπα του Γκάτσου παρουσιάζουν, όμως, μια χαρακτηριστική αξία, αφού αποκαλύπτουν τα θεματικά και γλωσσικά ενδιαφέροντά του και δείχνουν τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούσε η δημιουργική του πορεία.

---

* Πανεπιστήμιο του Παλέρμο, Ιταλίας.

1 Houghton Library at Harvard University (https://library.harvard.edu/libraries/houghton). Για άμεση πρόσβαση στο αρχείο (https://hollisarchives.lib.harvard.edu/repositories/24/archival_objects/2593536). Η μετακόμιση έγινε κατόπιν συμφωνίας των κυριών Ρέας Λεσάζ, βιβλιοθηκονόμου του τμήματος Ελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Χάρβαρντ, και Αγαθής Δημητρούκα, ποιήτριας, μεταφράστριας και πνευματικού κληρονόμου του Νίκου Γκάτσου, με σκοπό τη συντήρηση και ψηφιοποίηση του αρχείου και τη διεύκολυνση της έρευνας και μελέτης του έργου του Έλληνα ποιητή. Προσωπικά, σκοπεύω να εκδώσω σύντομα βιβλίο με θέμα τα κατάλοιπα του Γκάτσου.

2 Βλ. σχετικά Caracausi 2015 και Caracausi 2012.

Παρόλο που ο Γκάτσος ενδιαφερόταν για το θέατρο, όπως μαρτυρούν και οι αρκετές θεατρικές μεταφράσεις που πραγματοποίησε[3], τα τεκμήρια του προσωπικού του ενδιαφέροντος ως δημιουργού είναι λιγοστά, θα έλεγα 'φαντασματικά'. Της προσπάθειάς του να βρει καινούριους εκφραστικούς τρόπους μέσω της θεατρικής γραφής[4] διαθέτουμε δύο μοναδικά ατελή παραδείγματα, τα οποία ανάγονται μάλλον στην ίδια εποχή. Το πρώτο και πιο σημαντικό είναι *Η εποχή των δολοφόνων,* που αποτελεί το αντικείμενο της παρούσας μελέτης.

Το δεύτερο θεατρικό πείραμα του Γκάτσου, με τίτλο Τ*ο κάστρο της Κίρκης*, βρέθηκε στον τρίτο υποφάκελο (Μνήμη θανάτου) του Ντοσιέ Α΄ του αρχείου του ποιητή. Αποτελείται από δύο πολύ μικρές αποσπασματικές παραλλαγές, ενώ η μία από αυτές μοιάζει μάλλον σαν να είναι σε μορφή σημειώσεων. Το πιο εκτεταμένο απόσμασμα, σχετικό με την αρχή της πρώτης πράξης του έργου, περιέχει μία λίστα με πέντε ονόματα − τα πρόσωπα του δράματος −, μία περιγραφή του σκηνικού −ένα «μεγάλο δωμάτιο με χοντρούς τοίχους» με καγκελωτό παράθυρο «που θυμίζει παλιό βενετσιάνικο φρούριο», ή μάλλον φυλακή −, και λίγες ατάκες των προσώπων, τα οποία αποτελούνται από νέα παιδιά καθισμένα χάμω. Δεν είναι δυνατόν να καταλάβει κανείς πώς θα εκτυλισσόταν η πλοκή.

Ας πάμε λοιπόν στην *Εποχή των δολοφόνων*. Όσον αφορά τη χρονολογία της συγγραφής, ο ίδιος ο Γκάτσος αναφέρεται στο έργο αυτό σ'ένα, αδημοσίευτο προς το παρόν, γράμμα[5] του στον Ελύτη που βρισκόταν τότε στο Παρίσι. Γι'αυτό, παρόλο που το γράμμα δεν έχει ημερομηνία, μπορούμε να το χρονολογήσουμε στο φθινόπωρο του 1949:

> «Τώρα γράφω τήν "Ἐ Εποχή τῶν Δολοφόνων", ἕνα έργο γιά τό θέατρο, πού ἄν τό τελειώσω κάποια στιγμή καί εἶναι κάπως καλό, ὅπως ἐλπίζω, θά τό παίξει τό "Θέατρο Τέχνης" στό τέλος τῆς φετινῆς περιόδου. Τό κακό μέ τό θέατρο, δηλαδή μέ τό εἶδος αὐτό τῆς τέχνης, εἶναι ὅτι γιά νά πεῖς ἕνα πράγμα πού θέ-

3 Βλ. σχετικά Caracausi 2010.

4 Είναι σημαντικό ότι, στο πρόγραμμα της πρεμιέρας του έργου του Ιρλανδού Sean O'Casey, *Η Ήρα και το παγόνι*, ο Γκάτσος, που ήταν και ο μεταφραστής του έργου, εκφράζει την ανάγκη − αλλά και τη δυσκολία − να δημιουργηθεί στη θεατρική μετάφραση μια ελληνική γλώσσα αντίστοιχη με εκείνη του πρωτότυπου (βλ. Caracausi 2010, σ. 443).

5 Την αλληλογραφία του Γκάτσου, προς το παρόν αδημοσίευτη, την επεξεργάζεται προς έκδοση η κ. Ελένα Κουτριάνου του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου.

λεις, χρειάζεται, γιά λόγους τεχνικῆς, νά πεῖς καί ἄλλα δέκα ἤ ἑκατό πού δέν τά θέλεις. Μπορεῖ καί στήν ποίηση νά συμβαίνει αὐτό, ἀλλά σέ πολύ μικρότερο βαθμό [...]»

Επρόκειτο για μια δύσκολη εποχή για την Ελλάδα, που υπέφερε ακόμα τα γνωστά δεινά του εμφυλίου. Το βαρύ κλίμα των χρόνων εκείνων αντικατοπτρίζεται σαφώς σ'αυτό το έργο του Γκάτσου, που το χαρακτηρίζει η έντονη παρουσία του θανάτου, της βίας, της εκδίκησης, όπως και του πένθους για τους σκοτωμένους. Εκτός από τον οδυνηρό αντίκτυπο της επικαιρότητας, μπορούμε να εντοπίσουμε και άλλα μοτίβα, όπως το ερωτικό στοιχείο και την αναφορά στο γνήσιο κλίμα του νεοελληνικού μοιρολογιού, το οποίο εκφράζεται στα τραγούδια των γυναικών. Πρόκειται για ένα ποίημα στη μετρική του μανιάτικου μοιρολογιού[6], με περισσότερες στροφές από το τραγούδι που κατόπιν, το 1961, θα γινόταν γνωστό με τον τίτλο *Σε πότισα ροδόσταμο* σε μουσική του Μίκη Θεοδωράκη[7].

Ο τίτλος του δράματος, *Η εποχή των δολοφόνων*, παραπέμπει στον στίχο «Voici le temps des Assassins»[8] του Αρθούρου Ρεμπώ, Γάλλου 'καταραμένου ποιητή', τον οποίο ο Γκάτσος αγαπούσε ιδιαίτερα[9] και, πιθανόν από προσωπικό ενδιαφέρον, μετέφραζε κάποια ποιήματα από την Εποχή στην κόλαση[10]. Σημειωτέον, ωστόσο, ότι η γαλλική λέξη 'temps' μετα-

6 Αυτό το θέμα απαντά και στο ανολοκλήρωτο ποίημα του Γκάτσου "Μανιάτικος εσπερινός". Βλ. Γκάτσος 2018, σσ. 685-688.

7 Βλ. Γκάτσος 2018, σσ. 27, 691.

8 Στο ποίημα *Matinée d'ivresse* (*Illuminations*): βλ. Rimbaud 2013. Ο Γκάτσος αναφέρει τον Ρεμπώ και αυτό το ποίημά του σε άλλο γράμμα στον Ελύτη του πρηγούμενου έτους (5 Σεπτεμβρίου 1948): «Σκεφτόμουν πώς ἡ ποίηση τοῦ καιροῦ μας πρέπει περισσότερο ἀπό κάθε ἄλλη φορά νά εἶναι διδακτική μέ τήν ἔννοια πού θεωρῶ διδακτικό τόν Αἰσχύλο ἤ τόν Πίνδαρο. Βρίσκω πώς κουράστηκε ἀρκετά ἀπό τήν "'Εποχή των Δολοφόνων" πού ζητοῦσε ἄλλοτε ὁ Ρεμπώ ἤ ἀπό τούς "Δαιμονισμένους" τοῦ Ντοστογιέβκι, πού στόν καιρό μας τούς εἴδαμε καί τούς γνωρίσαμε τόσο καλά, ὥστε σήμερα τό μόνο πού ἔχουμε σάν ποιητές νά κάνουμε εἶναι νά κρίνουμε καί νά δικαιώσουμε, καταδικάζοντας ἤ συγχωρώντας. Γι'αὐτό ἡ ἀποστολή μας εἶναι μεγάλη καί δέν ξέρω ἄν θά μπορέσουμε νά τήν πραγματοποιήσουμε χωρίς νά λογαριάσω τίς δυσκολίες τεχνικῆς καί δυσκολίες ὕφους πού ἡ σημερινή Ἑλληνική γλώσσα τίς κάνει μεγαλύτερες».

9 Ο Γκάτσος άρχισε να ενδιαφέρεται για τον Ρεμπώ ήδη από το 1947, όταν σ' ένα άρθρο του («Αγγλοελληνική Επιθεώρηση», ΙΙΙ, 2, σ. 59) τον χαρακτήρισε ως «έναν έφηβο που μια πρώιμη και πικρή εμπειρία ζωής είχε προικίσει τη γλώσσα του με σπάνια δύναμη έκφρασης». Πιθανόν την ίδια περίπου εποχή γεννήθηκε μέσα του η ιδέα να γράψει την *Εποχή των δολοφόνων*.

10 Είναι πολύ πιθανόν όλα αυτά να έγιναν στα ίδια χρόνια, όταν ο Γκάτσος συνεργαζόταν με την "Αγγλοελληνική Επιθεώρηση". Βλ. σχετικά Caracausi 2011, σσ. 763-765.

φράζεται εδώ όχι με την αντίστοιχη λέξη ‘καιρός’, αλλά με το συνώνυμο ‘εποχή’, και αυτή η επιλογή παραπέμπει −λίγο πολύ συνειδητά εκ μέρους του Έλληνα ποιητή− στον τίτλο της συλλογής του Ρεμπώ.

Το έργο, το οποίο δείχνει να είναι πολυπρόσωπο, εκτυλίσσεται μάλλον σε μανιάτικο τοπίο. Ο έρωτας κι ο θάνατος, *παντοτινοί συντρόφοι*, όπως λέει ο ποιητής, χαρακτηρίζουν με την παρουσία τους όλο το κλίμα, όπως συμβαίνει σε όλο το έμμετρο έργο του Γκάτσου, είτε ποιημάτων είτε τραγουδιών.

Στο αρχείο βρέθηκαν δύο ατελή επεισόδια του έργου· δεν αποκλείεται όμως ο ποιητής να είχε γράψει και άλλα που να τα κατέστρεψε, ή απλώς να χάθηκαν με τον καιρό.

Αρκετά ολοκληρωμένο είναι το πρώτο επεισόδιο −δημοσιεύεται παρακάτω−, το οποίο αποτελείται από δώδεκα καθαρογραμμένες και αριθμημένες σελίδες.

Από το δεύτερο επεισόδιο, αντίθετα, σώζονται μόνο λίγες σελίδες σε μορφή πρόχειρων αποσπασμάτων, που παρουσιάζουν κενά, διορθώσεις και μουντζούρες. Η κατάστασή του, με τις ως επί το πλείστον ασαφείς διορθώσεις πάνω από τις γραμμές του κειμένου, μ’εμποδίζει να το δημοσιεύσω εδώ.

Το πρώτο επεισόδιο ξεκινά σ’ένα χωριό, με την κηδεία δύο νέων αδελφών, του Πανουργιά και του Πέτρακα, οι οποίοι σκοτώθηκαν υπό μυστηριώδεις συνθήκες μια μέρα που πήγαιναν για κυνήγι. Με αφορμή την κηδεία, οι γείτονες, που μαζεύονται στο σπίτι όπου οι δύο νέοι ζούσαν με την αδελφή τους, τη Μηλιά, θυμούνται άλλες οδυνηρές δολοφονίες που έγιναν στο παρελθόν χωρίς να βρεθούν οι ένοχοι. Εκφράζουν επίσης τις υποψίες τους για τον πιθανό δολοφόνο, ένα νεαρό που ονομάζεται Σπήλιος – θα εμφανιστεί στο δεύτερο αποσπασματικό επεισόδιο –, ο οποίος μένει σε άλλο χωριό. Οι χωριανοί μιλούν με απλή, συγκινημένη − κι ωστόσο συγκρατημένη – γλώσσα, για τα μεγάλα θέματα της ζωής και του θανάτου. Προσπαθούν συζητώντας μεταξύ τους να βρουν μια εξήγηση, ένα πιθανό νόημα στην έχθρα που ξέσπασε ξαφνικά και προκάλεσε τις δολοφονίες, αλλά δεν καταλήγουν σε καμιά λύση. Το κακό παραμένει ανεξήγητο − και αναπόφευκτο μαζί.

Το δεύτερο επεισόδιο που συμπεριλαμβάνεται στο αρχείο αποτελείται από τρεις αποσπασματικές παραλλαγές των επτά, τεσσάρων και οκτώ σελίδων αντίστοιχα. Και οι τρεις παρουσιάζουν μουτζούρες και διορθώσεις, οπότε είναι δύσκολο να παρακολουθήσουμε την πράξη. Προκύπτει πάντως

από τα λιγοστά αποσπάσματα, ότι και αυτό το επεισόδιο –όπως το προηγούμενο– έχει έντονο δραματικό χαρακτήρα. Βασίζεται σε διάφορες συναντήσεις και συζητήσεις που γίνονται στο άλλο χωριό, στο σπίτι του Σπήλιου, τον οποίο οι περισσότεροι τον υποψιάζονται ως δολοφόνο, συναντήσεις και συζητήσεις μεταξύ του ίδιου, της μάνας του και της πρώην αρραβωνιαστικιάς του, της νεαρής Κανέλας. Τα λόγια τους είναι δραματικά φορτισμένα. Ιδού ένα παράδειγμα από το εκτενέστερο απόσπασμα:

ΜΑΝΑ
Ποιός σκότωσε τόν Πανουργιά καί τόν Πέτρακα; (Μικρή σιωπή).

ΣΠΗΛΙΟΣ
Δέν ξέρω.

ΜΑΝΑ
᾽Εσύ δέν τὄκανες – τό ξέρω καλά. Μά εἶσαι σίγουρος γιά τούς δικούς σου;

ΣΠΗΛΙΟΣ (ἀγριεμένος)
Δέν ξέρω, σοῦ εἶπα! Τράβα στή δουλειά σου, καί μή ρωτᾶς.
[...]

ΜΑΝΑ
Σπήλιο, πρίν ἀπό ἕνα χρόνο δέν εἴσουν ἔτσι; Από τότε πού μπῆκε ἀνάμεσά σας ὁ δαίμονας ἀλλάξατε ὅλοι σας. Τά μάτια σου ἔχουν πάρει τό χρῶμα τῆς καταχνιᾶς. Πέρσι πού εἴσουν ἀρραβωνιασμένος μέ τήν Κανέλα, πήγαινες κάθε μέρα στήν Πάνω-Παναγιά καβάλα στ᾽ἄλογο καί χαίρονταν οἱ κάμποι κι οἱ πλαγιές νά σέ βλέπουν. Τώρα καί σύ καί τ᾽ἄλλα παλληκάρια[11] τοῦ χωριοῦ ζῆτε μονάχα τή νύχτα, καί τήν ἡμέρα τά πρόσωπά σας εἶναι χαλκοπράσινα σά νά ντρέπεται νά τά ἰδεῖ ὁ ἥλιος....

ΣΠΗΛΙΟΣ
Πάψε.

ΜΑΝΑ
Κι ἐγώ εἶμαι μεγαλύτερη – εἶμαι γριά. Καί τόν καιρό πού σέ γέννησα εἴμουνα μεγαλύτερη ἀπό ὅσο εἶσαι ἐσύ τώρα. Μά τήν αὐγή πού ξημέρωνε ὁ Θεός, ἔβλεπα τόν ἥλιο καί τραγουδοῦσα, ἔβλεπα τ᾽ἄστρα νά σβύνουν στόν οὐρανό σά φλογισμένο ἀσήμι πού σβύνει στή θάλασσα (στά ποτάμια) κι ἔλεγα δοξασμένο

11 Μόνο σ᾽αυτήν την περίπτωση και σε άλλη μια (πρώτο επεισόδιο, όταν λέει η Μηλιά «Μήν κλαῖτε, γυναίκες! Καλλίτερα πού πεθάνανε σάν ἀληθινά παλληκάρια») ο Γκάτσος γράφει τη λέξη με δύο 'λ'.

τ'ὄνομά του, ἄς περάσει και τούτη ἡ μέρα χαρούμενη, κι ἔχει ὁ Θεός για τήν ἄλλη.

ΣΠΗΛΙΟΣ

Ἄς τό Θεό κεῖ πού βρίσκεται!

[...]

Τίποτα άλλο δε μας δόθηκε να μάθουμε για αυτό το έργο. Δεν ξέρουμε για ποιο λόγο το δράμα παρέμεινε ατελές, μπορούμε μόνο να εκφράσουμε εικασίες.

Ίσως ο Γκάτσος το διέκοψε επειδή του φάνηκε να είναι πάρα πολύ κοντά, γλωσσικά και δραματουργικά, στο θέατρο του García Lorca – του οποίου είχε μεταφράσει στα Έλληνικά, ήδη από το 1943, το έργο *Bodas de sangre*, που εκδόθηκε το 1945 με τον τίτλο "Ο ματωμένος γάμος"[12]. Υπάρχουν βέβαια μερικές εύκολα αντιληπτές αναλογίες μεταξύ των δύο δραμάτων. Πρώτα απ'όλα η αντιπαράθεση των δύο ομάδων, το θέμα της βεντέτας, το ερωτικό στοιχείο που – με τις συνέπειες της ζήλιας και της εκδίκησης – μπορεί να έχει γίνει αρχή της έχθρας μεταξύ των δυο χωριών· υπάρχουν επίσης μερικές ποιητικές εικόνες και φράσεις που θυμίζουν τους στίχους του Λόρκα. Η συναίσθηση ότι η ανθρώπινη μοίρα επηρεάζεται βαριά από σκοτεινές δυνάμεις – δυνάμεις που υπάρχουν μεν στην ψυχή των ανθρώπων, αλλά και στην εξωτερική πραγματικότητα, και συχνά οδηγούν στην καταστροφή – είναι, επίσης, ένα θέμα κοινό στούς δύο ποιητές[13].

Μήπως απλώς ναυάγησε το σχέδιο της συνεργασίας του Γκάτσου με το "Θέατρο Τέχνης" και σιγά σιγά ο ποιητής έχασε το ενδιαφέρον του για τη θεατρική συγγραφή για να περάσει σε άλλο είδος; Όπως μου είπε σε προφορική μας επικοινωνία η Αγαθή Δημητρούκα, ο ποιητής έλεγε ότι εγκατέλειψε το σχέδιό του μόλις κυκλοφόρησε μια γαλλική ταινία αντλώντας τον τίτλο[14] της από τον ίδιο στίχο του Ρεμπώ. Αν αυτό συνέβη, τότε αφορμή

12 Βλ. Γκάτσος 2000, σσ. 15-110. Ο τόμος αυτός, που περιέχει τις μεταφράσεις του Έλληνα ποιητή από θεατρικά έργα και ποιήματα του Ισπανού, αποτελεί επανέκδοση του προηγούμενου (Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Θέατρο και ποίηση,* Ίκαρος, Αθήνα 1990). Στον πρόλογό του (*Η πηγή των δακρύων*, σσ. 9-14), ο Γκάτσος παρουσιάζει το έργο του Λόρκα στο ελληνικό κοινό.

13 Ο Γκάτσος αγαπούσε ιδιαίτερα τον Λόρκα, που τον θεωρούσε 'αδερφό στην τέχνη' και ακριβώς γι'αυτόν τον λόγο είχε αρχίσει να μαθαίνει τα Ισπανικά όταν ήταν ακόμη φοιτητής. Βλ. σχετικά Maria Caracausi 2007, σσ. 91-93..

14 Η εν λόγω ταινία είναι η *Voici le temps des assassins* του Γάλλου Julien Duvivier (1956): ένα φιλμ νουάρ που δεν έχει να κάνει με τον Ρεμπώ (βλ. λ. στον τόμο: Il Mereghetti

για το έργο μάλλον θα ήταν ο συγκεκριμένος στίχος ως τίτλος.

Όλοι αυτοί οι λόγοι είναι, όμως, ανερπακείς για να καταλήξουμε σε πιθανά συμπεράσματα και δεν πρόκειται να μάθουμε ποτέ την πραγματική αλήθεια. Το μόνο βέβαιο είναι ότι στερηθήκαμε δυστυχώς ένα έργο, που θα συμπλήρωνε πιθανότατα με περαιτέρω στοιχεία τη γενική εικόνα του ποιητή, εκείνου του *βλοσυρού τύπου που τόνε λέγαν Γκάτσο*[15].

Βιβλιογραφία

Γκάτσος 2000: Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, *Θέατρο και ποίηση,* απόδοση Νίκος Γκάτσος, Πατάκης, Αθήνα 2000.

Γκάτσος 2018. *Όλα τα τραγούδια, νέα, αναθεωρημένη έκδοση*, επιμ. Αγαθής Δημητρούκα, Πατάκης, Αθήνα 2018.

Caracausi 2007: Maria Caracausi, *Gatsos e García Lorca, Studi sull'Europa orientale, Omaggio a A. Bongo - G. Carageani, C. Nicas - A. Wilkon*, Dipartimento di Studi dell'Europa orientale, Napoli 2007, σσ. 91-107.

———— 2010. «Gatsos traduttore di teatro, Γλώσσα ψυχής άγγελος», *Αφιέρωμα στην Ελευθερία Γιακουμάκη*, επιμ. Ε. Παπαδοπούλου - Ι. Ρεμεδιάκη, Σήμα, Αθήνα 2010, σσ. 439-453.

———— 2011. «Nikos Gatsos traduttore di Arthur Rimbaud», *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο από το 1204 έως σήμερα, Πρακτικά του Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα 9-12* Σεπτεμβρίου 2010, *Ευρωπαϊκή* Εταιρία *Νεοελληνικών Σπουδών*, Αθήνα 2011, τομ. Α΄, σσ. 763-773 (www.eens.org).

———— 2012. «Nikos Gatsos e i suoi "materiali in movimento", Poeti greci del 900». *Giornate di studio in onore di V. Rotolo*, Palermo, 9/10-11-2005, Lussografica, Caltanissetta 2012, σσ.121-137.

———— 2015. «Σχέδια για την έκδοση των καταλοίπων του Γκάτσου», *Πρακτικά Συνεδρίου "Ένας χαμένος ελέφαντας" Νίκος Γκάτσος: εκατό χρό-*

2018). Το 1956 αποτελεί, λοιπόν, *terminus ante quem* για το έργο του Γκάτσου.

15 Έτσι αναφέρεται στον εαυτό του ο ίδιος ο Γκάτσος στην *Χατζιδακιάδα*, ένα πνευματώδες ποίημα αφιερωμένο στον Μάνο Χατζιδάκι (βλ. Γκάτσος 2018, σ. 511).

νια από τη γέννησή του, Αθήνα 23-25.9.2011, Αθήνα 2015, σσ. 143-153.

Il Mereghetti 2018: Il Mereghetti, Dizionario dei film 2019, Baldini & Castoldi, Μιλάνο 2018.

Rimbaud 2013: Arthur Rimbaud 2013, *Oeuvres complètes et annexes,* Arvensa, Paris 2013.

Ακολουθεί η μεταγραφή του πρώτου επεισοδίου, που δημοσιεύω εδώ με την άδεια της κληρονόμου του Γκάτσου, κας Αγαθής Δημητρούκα, την οποία και ευχαριστώ θερμά για την προθυμία της και προπαντός για τη φιλία της. Έχω κρατήσει την ορθογραφία του χειρογράφου του Γκάτσου, αλλά, για οικονομία χώρου, ακολουθώ σε γενικές γραμμές το στήσιμο της προαναφερθείσας έκδοσης (βλ. σημ. 12).

Η ΕΠΟΧΗ ΤΩΝ ΔΟΛΟΦΟΝΩΝ

ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΠΡΩΤΟ

Τό σπίτι τῆς Μηλιᾶς. Μεγάλη ἀνοιχτόχρωμη κάμαρη χωριάτικου σπιτιοῦ, μ᾽ ἕνα μακρόστενο τραπέζι στή μέση, ἕναν ξύλινο καναπέ σέ μιάν ἄκρη, καί μερικά σκαμνιά σκορπισμένα ἐδῶ κι ἐκεῖ. Ψηλά στόν τοῖχο κρέμονται δυό μαραμένα ρόδια πλάϊ σ᾽ἕνα γυμνό ἀσημοκαπνισμένο μαχαίρι. Ἀπό τήν ὀρθάνοιχτη πόρτα καί τό παράθυρο τοῦ βάθους φαίνεται ὁ οὐρανός μιᾶς ζεστῆς καλοκαιρινῆς ἡμέρας τήν ὥρα πού ὁ ἥλιος γέρνει στή δύση του. Μέ τό ἄνοιγμα τῆς αὐλαίας ἀρχίζει τό ἀργό καί μονότονο χτύπημα μιᾶς μακρινῆς καμπάνας σέ ἦχο πένθιμο. Τό Κοριτσάκι, ἀκίνητο, στέκεται στό παράθυρο κυττάζοντας πρός τά ἔξω.

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (μπαίνει ἀπό ἀριστερά φέρνοντας ἕνα δίσκο μέ πήλινα χρωματιστά ποτήρια)

Ἔλα νά μέ βοηθήσεις καί σύ, πού μαρμάρωσες! (Τό Κοριτσάκι, ἀμίλητο, πηγαίνει κοντά της. Η Γειτόνισα ἀρχίζει νά τοποθετεῖ τά ποτήρια στό τραπέζι). Ἄκουσες τ᾽εἶπε ἡ Μηλιά; Θέλει τό σπίτι χαρούμενο σά νἄτανε τ᾽ἀδέρφια της νἀρθοῦν ἀπ᾽τό κυνήγι. Ἀλλά τ᾽ἀδέρφια της τώρα, σάν τό δικό μου τό γιό, ἁρματωθῆκαν τά βουνά καί κυνηγᾶν τό Χάρο. Τράβα νά φέρεις τό κρασί!

(Τό Κοριτσάκι, ἀμίλητο, φεύγει ἀριστερά καί σέ λίγο ἐπιστρέφει μέ μιά πήλινη κανάτα γεμάτη κρασί πού τήν ἀφήνει προσεχτικά πάνω στό τραπέζι. Στό μεταξύ, ἡ Γειτόνισα ἔχει πάει στό κατώφλι τῆς πόρτας καί κυττάζει μακριά βάζοντας τό χέρι στά μάτια της σάν γιά νά διακρίνει καλλίτερα. Η καμπάνα ἐξακολουθεῖ τό ἀργό καί μονότονο χτύπημά της).

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (ἐπιστρέφοντας)

Ἦρθαν ἀπ'ὅλα τά χωριά μέ στολισμένα τ'ἄλογα σά νἄρθαν σέ πανηγύρι. (Ἀναστενάζει). Ἄχ, κόσμε, κόσμε! (Ἀρχίζει νά ρίχνει κρασί στά ποτήρια).

ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ

Τούς ἀγαπάγανε, μάνα!

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Καί ποιός δέν τούς ἀγάπαγε; Εγώ δέν τούς ἀνάστησα μέ τά χέρια μου ἅμα πέθανε ἡ μάνα τους; Δέν τούς μεγάλωσα μές στό σπίτι μου σάν παιδιά μου; Καί ποιός δέν τόν ἀγάπαγε τό δικό μου τό γιό; (Μικρή σιωπή. Ο νοῦς της εἶναι ἀλλοῦ). Εἶχα τοιμάσει τήν καλλίτερη φορεσιά, γιατί ξημέρωνε γιορτή κι ἤθελα νἄν'ὁ πρῶτος στήν ἐκκλησιά καί στό χορό. Ὅμως δέν γύρισε ποτές, κι ἡ φορεσιά του μαράθηκε μές στό βασιλικό καί τό δεντρολίβανο. (Σκουπίζει ἕνα δάκρι).

ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ

Μήν κλαῖς, μάνα!

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (σχεδόν μονολογεῖ)

Γιατί νά κλάψω τώρα πιά; Δέν ἔχω κανένα παράπονο. Οἱ φονιάδες πληρώσανε μέ τό αἷμα τους τό αἷμα τοῦ δικοῦ μου παιδιοῦ. Καί τῆς Μηλιᾶς τ'ἀδέρφια πού πᾶνε σήμερα νά τούς βροῦν δέ θά τόν κλείσουν τό δρόμο. Θά πᾶνε κι ἄλλοι, κι ἄλλοι, ὥσπου νά σβύσει ὁ Χάρος τή δίψα του. Φέρε καί τ'ἄλλο τό κρασί.

(Τό Κοριτσάκι φεύγει ἀριστερά κι ἀμέσως ἐπιστρέφει μέ μιά ἄλλη πήλινη κανάτα γεμάτη κρασί πού τήν ἀφίνει πάλι προσεχτικά στό τραπέζι. Η Γειτόνισα ἀρχίζει νά ρίχνει τό καινούργιο κρασί στά ποτήρια. Μικρή σιωπή. Στήν πόρτα φαίνεται ἕνα Παιδί, κρατώντας μιάν ἀγκαλιά κόκκινα τριαντάφυλλα. Στέκεται στό κατώφλι διστακτικό καί ἀμίλητο).

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (τό βλέπει)

Τί τά ξανάφερες ἐδῶ; Δέ σοῦπα νά τά ρίξεις στό μνῆμα τους;

ΠΑΙΔΙ (φοβισμένα καί γρήγορα)

Στεκόμουνα στήν πόρτα τῆς ἐκκλησιᾶς, κι ἐκεῖ μέ εἶδε ἡ Μηλιά: "Πάρτα ἀπό δῶ γρήγορα", μοῦ εἶπε. "Τράβα νά στολίσεις τό σπίτι, νἀρθοῦμε καί μεῖς νά γιορτάσουμε".

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Φέρτα δῶ. Τήν παραλόγιασ'ὁ πόνος καί δέν ξέρει τί λέει. (Παίρνει ἀπό τό Παιδί τά τριαντάφυλλα καί φεύγει ἀριστερά).

ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ (σέ λίγο)

Θά ξαναπᾶς στήν ἐκκλησιά;

ΠΑΙΔΙ

Ὅσπου νά πάω θἄρθουνε.

ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ (σέ λίγο)

Εἴτανε κόσμος;

ΠΑΙΔΙ

Οὔ! Σά μελίσσι!

(Ἡ Γειτόνισα ἐπιστρέφει κρατώντας ἕναν δίσκο μέ γλυκά τῆς λύπης κι ἀρχίζει πάλι νά ταχτοποιεῖ τό τραπέζι).

ΠΑΙΔΙ (σέ λίγο)

Θειά!

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Τί θέλεις;

ΠΑΙΔΙ (σέ λίγο)

Ἡ Κανέλα... (σταματᾶ).

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (νευρική)

Τί ἔκανε ἡ Κανέλα;

ΠΑΙΔΙ (μέ ἀμηχανία)

Ἔκλαιγε.

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Σέ γάμο εἴτανε νά μήν κλάψει;

ΠΑΙΔΙ (φοβισμένα)

Ὁ Σπήλιος λένε τούς σκότωσε.

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Πάψε! Ξέρεις δέν ξέρεις ἀνακατώνεσαι. (Τοῦ δίνει ἕνα γλυκό) . Νά! Τράβα στή μάνα σου τώρα.

(Τό Παιδί φεύγει. Η Γειτόνισα προχωρεῖ ὥς τήν πόρτα, κυττάζει ἔξω, καί ἐπιστρέφει. Τό Κοριτσάκι πηγαίνει πάλι στό παράθυρο. Η καμπάνα ἐξακολουθεῖ τό ἀργό καί μονότονο χτύπημά της).

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (ἀνάμεσα στά δόντια της, καθώς τακτοποιεῖ τό τραπέζι)

Ἔννοια σου, καί κανείς δέ θά σέ γλυτώσει! Σκοτώσατε τούς λεβέντες μας, μά θά γεννήσουμε κι ἄλλους. Κι ἅμα πεθάνουμε μεῖς, θά μείνουν τά κορίτσια μας νά τούς γεννήσουν ἐκεῖνα. Καί δέ θ'ἀφίσουν τή φύτρα σας νά ριζώσει στή γῆ! (Φεύγει ἀριστερά).

(Τό φῶς ἀρχίζει νά χαμηλώνει στή σκηνή. Στήν πόρτα φαίνεται μιά Γριά, κυρτωμένη ἀπό τά χρόνια, μ'ἕνα ψηλό ροζιάρικο ραβδί στό χέρι. Στέκεται μιά στιγμή στό κατώφλι, ἀμίλητη, κι ἔπειτα προχωρεῖ ἀργά καί κάθεται σ'ἕνα σκαμνί, πρῶτο πλάνο ἀριστερά. Τό Κοριτσάκι μένει ἀκίνητο στό παράθυρο, κυττάζοντας πρός τά ἔξω).

ΓΡΙΑ (μέ φωνή ἀδύνατη κι ἄχρωμη, σέ τόνο μοιρολογιοῦ) –

Εἴτανε δάφνη καί μυρτιά
στήν ἀγκαλιά τῆς μάνας τους.
Μά ἡ πόρτα τοῦ Παράδεισου
δέν εἶχε ἀκόμα κλείσει.
Κι ἦρθ'ὁ ἀφέντης ὁ Χριστός
μέ τούς πικρούς ἀγγέλους του
κοντά του νά τούς πάρει.

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (μπαίνει πρίν ἀκόμη τελειώσει ἡ Γριά, κρατώντας ἕναν ἄλλο δίσκο στά χέρια)

Πάψε, γριά! Ἄν τούς ἀγάπαγε ὁ Χριστός, δέ θ'ἄφινε τά νιάτα τους νά τά φάει τό χῶμα!

ΓΡΙΑ

Μή βλαστημᾶς, κόρη μου.

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Μή βλαστημάω, μή βλαστημάω! Εὔκολο εἶναι νά τό λές! Γιατί 'σαι γριά, καί τά παιδιά σου τ' ἀνάστησες ὅπως ἤθελες. Δέ σοῦ τά πῆραν ἀπό τά χέρια σου χωρίς νά τό καταλάβεις!

ΓΡΙΑ

Σά νά μήν ξέρεις τόν πόνο μου!

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Ναί, μά γιά ρώτα καί μένα! Τούς εἶδες ἄντρες, τούς χάρηκες, τούς εἶχες βιός μές στό σπίτι σου. Κι ἅμα πεθάναν, τούς ἔκλαψες σάν ἀνθρώπους. Ὄχι σάν ψόφια σκυλιά πεταμένα στούς φράχτες! (Τακτοποιεῖ τό τραπέζι).

ΓΡΙΑ (σχεδόν μονολογεῖ)

Τά χρόνια γίνονται νερό. Μόνο ἡ καρδιά μας μένει, κι εἶν' ἕνα μαῦρο σύνεφο πού μᾶς θολώνει τά μάτια. Μά ὁ Χριστός ἦρθε στή γῆ νά παρηγορήσει τόν κόσμο.

(Ἡ Γειτόνισα παίρνει τίς δυό ἄδειες κανάτες καί φεύγει ἀριστερά. Μικρή σιωπή).

ΓΡΙΑ (μέ σκυμένο κεφάλι, στόν ἴδιο τόνο μοιρολογιοῦ)

Πάρε καρφί ἀπ' τήν πόρτα σου,
χορτάρι ἀπ' τήν αὐλή σου,
κι ἔβγα ψηλά στό δίστρατο
μή σέ προφτάσει ὁ Χάρος,
νά χαιρετήσεις τά βουνά
σάν παγωμένο σύνεφο
σά λαβωμένο ἀγρίμι.

(Πρίν ἀκόμη τελειώσει ἡ Γριά, ξαναμπαίνει ἡ Γειτόνισα κρατώντας ἕναν ἄλλο δίσκο πού τόν ἀφίνει πάνω στό τραπέζι. Ξαφνικά, τό ἀργό και μονότονο χτύπημα τῆς καμπάνας σταματᾶ ἀπότομα. Η Γειτόνισα καί ἡ Γριά, σά νά ἠλεκτρίστηκαν, μένουν ἀκίνητες σέ στάση ἀναμονῆς. Μικρή σιωπή. Η καμπάνα χτυπᾶ γιά λίγο μέ γρήγορο ρυθμό, κι ὕστερα παύει ὁριστικά).

ΚΟΡΙΤΣΑΚΙ (γυρίζει πρός τά μέσα, μέ κάποια ἔκσταση)

Τώρα τούς ρίχνουν τά χώματα!

ΓΡΙΑ (μισοσηκώνεται στό σκαμνί της μέ δυσκολία καί κάνει τό σταυρό της)

Χριστέ μας, γιέ μας κι ἀφέντη μας!' Εσύ πού τούς ἀγάπησες, πάρτους κοντά σου στόν οὐρανό! (Κάθεται. Τό Κοριτσάκι κάνει μιά φορά τό σταυρό του).

(Ἡ Γειτόνισα παίρνει ἕνα ποτήρι κρασί στό χέρι καί τό ὑψώνει σά νά χαιρετᾶ, μέ τό πρόσωπο στραμένο πρός τό κοινό. Καί οἱ τρεῖς γυναίκες βρίσκονται νοερά στόν τόπο τῆς ταφῆς).

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (μέ φωνή ἐπίσημη, ἀλλά ἥρεμη καί ἁπλῆ, καί μέ συγκίνηση πού ὅλο καί μεγαλώνει)

Νά πᾶτε στό καλό, παληκάρια μου! Κι ἄν ἀνταμῶστε τό γιό μου στό μαῦρο κάμπο τῆς λησμονιᾶς – πέστε του πώς ἡ μάνα του τοῦ στέλνει χαιρετίσματα ἀπ᾽τόν ἀπάνου κόσμο. (Ἡ *συγκίνηση τήν πνίγει*. Αφίνει ἀργά τό ποτήρι στό τραπέζι). Κι ἄν τόν πικράνει ἡ ξενιτιά, νά μοῦ τό παραγγείλει, – νά μαρμαρώσω τίς αὐλές, νά τίς ἀσημοστρώσω, καί νἄβγω νά τόν καρτερῶ στῆς χαραυγῆς τήν πόρτα, μ᾽ἀνθόνερο τοῦ αὐγερινοῦ, μέλι, κρασί, καί γάλα, μ᾽ἕνα κλωνάρι ἀμάραντο μήν τόν μαράνει ἡ πλάκα!

(Φεύγει ἀριστερά. Τό Κοριτσάκι πηγαίνει στό κατώφλι τῆς πόρτας καί κυττάζει ἔξω. Τό φῶς χαμηλώνει περισσότερο στή σκηνή. Μεγάλη σιωπή).

ΓΡΙΑ (πολύ ἀργά, καί μέ φωνή τραγική, σέ τόνο μοιρολογιοῦ) –

Μά ἡ πόρτα τοῦ Παράδεισου
δέν εἶχε ἀκόμα κλείσει.
Κι ἦρθ᾽ὁ ἀφέντης ὁ Χριστός
μέ τούς πικρούς ἀγγέλους του
κοντά του νά τούς πάρει.

(Κάνει μιά φορά τό σταυρό της. Ἀπέξω ἀκούγονται ἀκαθόριστες ὁμιλίες ἀνθρώπων πού ἔρχονται. Φαίνεται στήν πόρτα ἕνας Γέρος, καί πίσω του δυό Παληκάρια).

ΓΕΡΟΣ (πρίν προχωρήσει μέσα)

Ποῦ ταξιδεύεις, Πέτρακα; Τί πῆρες καί τόν Πανουργιά χωρίς νά μᾶς ρωτήσεις; Δέ μᾶς σκεφτήκατε καί μᾶς πού μένουμ᾽ἔρμοι καί μοναχοί; (Προχωρεῖ καί κάθεται στόν καναπέ, ἐνῶ τά Παληκάρια μένουν ὄρθια στό βάθος).

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (μπαίνει ἀπό ἀριστερά)

Παρηγορήσου, γέροντα. Ἐσύ δέν ἔχασες παιδιά καί δέν ξέρεις. Τά λόγια καί τά κλάματα δέ μποροῦν νά τούς ξαναφέρουν.

(Μπαίνει ἡ Πρώτη μαυροφορεμένη Γυναίκα, προχωρεῖ, καί στέκεται ὄρθια πλάϊ στή Γριά. Στό μεταξύ, ἡ Γειτόνισα δίνει στή Γριά ἕνα γλυκό κι ἕνα ποτήρι κρασί. Η Γριά, καθώς κι ὅλοι οἱ ἄλλοι ὅταν ἔρθει ἡ σειρά τους, τρώει τό γλυκό καί περιμένει νά πιεῖ τό κρασί ἀργότερα – στήν κατάλληλη στιγμή).

ΓΕΡΟΣ

Δέν εἴτανε δικά μου παιδιά. Μά ποιούς πρωτόβλεπα κάθ᾽αὐγή πρίν ἀντικρίσω τόν ἥλιο; Ποιούς εἶχα γιά παρηγοριά στά μαῦρα γεράματά μου;

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (τοῦ δίνει γλυκό και κρασί)

Ἔτσι τούς εἴχαμε καί μεῖς. Τώρα δέν ἔχουμε τίποτα.

(Μπαίνουν δυό Ἄντρες, σοβαροί καί ἀμίλητοι, καί στέκονται ὄρθιοι δεξιά).

ΓΕΡΟΣ (ἐνῶ ἡ Γειτόνισα δίνει γλυκό καί κρασί στά δυό Παληκάρια)

Νά μεγαλώσει ὁ Πανουργιάς, νά μεγαλώσει ὁ Πέτρακας – ἔτσι ἔλεγε ὁ πατέρας τους, καί πρίν νά κλείσει τά μάτια, ἔβαλ᾽ἀμπέλια καί λιόδεντρα, ἄνοιξε πηγάδια στόν κάμπο, κι ἔχτισε τοῦτο σπίτι νά περπατᾶν καί νά χαίρουνται σάν τ᾽ἀγρίμια στό λόγγο. Ποῦ εἶναι τώρα τά νιάτα τους; Ποιό κυπαρίσι σκοτεινό τούς νανουρίζει τόν ὕπνο;

ΠΡΩΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ (σάν ἐπίκληση)

Ἀνάθεμα στούς φονιάδες τους ἄν εὕρουν μνῆμα νά τούς δεχτεῖ καί χῶμα νά τούς σκεπάσει!

(Μπαίνει μιά Δεύτερη μαυροφορεμένη Γυναίκα, καί στέκεται πλάϊ στήν Πρώτη).

ΓΕΡΟΣ (ἐνῶ ἡ Γειτόνισα δίνει γλυκό καί κρασί στήν Πρώτη Γυναίκα)

Οὔτ᾽ἕνας χρόνος δέν ἔκλεισε ἀπό τήν ἡμέρα πού ἀρχίσαν τά χωριά μας τόν πόλεμο – κι ἄνοιξαν οἱ καρδιές μας σάν ποτάμι. Κλαῖνε στήν Κάτω-Παναγιά, κλαῖμε καί μεῖς ἐδῶ πάνω, μαχαίρι λέν ἐκεῖνοι, φωτιά λέμε μεῖς, μά τούς φονιάδες κανείς δέν τούς ξέρει.

(Μπαίνουν ἕνας Ἄντρας καί μιά Γυναίκα, προχωροῦν δεξιά, και κάθονται στόν καναπέ πλάϊ στόν Γέρο).

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (ἐνῶ δίνει γλυκό καί κρασί στούς δυό Ἄντρες)

Ἐμεῖς τούς ξέρουμε, γέροντα. Κι ἔννοια σου – θᾶρθ᾽ἡ ὥρα τους, και τῶν παιδιῶν μας τό αἷμα θά τό πάρουμε πίσω. Ἀλλιῶς δέ θά χορτάσουμε ποτέ τό ψωμί καί τόν ὕπνο.

(Μπαίνουν δυό νέα Κορίτσια, προχωροῦν, και στέκονται ὄρθια δεξιά. Τό ἕνα Κορίτσι, ἡ Σμαράγδα, κλαίει μέ σιγανούς λυγμούς σ᾽ὅλη τή διάρκεια τῆς σκηνῆς).

ΓΕΡΟΣ (ἐνῶ ἡ Γειτόνισα δίνει γλυκό καί κρασί στή Δεύτερη Γυναίκα) Τό αἷμα δέν ξεπλένει τό αἷμα. Θἀρθοῦν καλλίτεροι καιροί.

(Μπαίνει μιά Τρίτη μαυροφορεμένη Γυναίκα καί στέκεται ὄρθια πλάϊ στή Δεύτερη. Η Γειτόνισα δίνει γλυκό και κρασί στόν Ἄντρα καί στη Γυναίκα).

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Ὅσο φυτρώνει χορτάρι στήν Κάτω-Παναγιά, καλλίτεροι καιροί δέ θἀρθοῦνε!

(Η Γειτόνισα δίνει γλυκό καί κρασί στά δυό Κορίτσια. Η Σμαράγδα, ἐξακολουθώντας νά κλαίει, ἀρνεῖται, μέ κίνηση τοῦ κεφαλιοῦ, νά τό πάρει).

ΓΕΡΟΣ

Μέ τήν ἀγάπη γεννιοῦνται οἱ ἄνθρωποι καί μεγαλώνουνε μέ τόν πόνο. Εὐλογημένο τ'ὄνομα τοῦ Θεοῦ! Πρέπει νά λησμονήσουμε, νά συχωρέσουμε πρῶτοι.

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Νά συχωρέσουμε, λές; Καί τά παιδιά μας πού μένουν ἄλιωτα – θά μᾶς συχωρέσουν ἐκεῖνα; Γιά κύττα τή Σμαράγδα πῶς κλαίει! Ξέρεις τ'εἶταν ὁ Πέτρακας γιά τά νιάτα της; Γιά κύττα μας ὅλους ἐμᾶς. (Μπαίνουν τρία Κορίτσια, προχωροῦν δεξιά, και στέκονται ὄρθια πλάϊ στά δυό ἄλλα Κορίτσια). Τούς εἴχαμε ἀναστήσει μέ τήν ἀγάπη μας, τούς εἴχαμε ζεστάνει στήν αγκαλιά μας, κι ἀπ'τή δική τους τή ζωή περιμέναμε τή δική μας. Καί λές νά συχωρέσουμε; Δέ λές νά πέσει ἀστροπελέκι καλλίτερα νά τούς καταπιεῖ καί νά τούς ρημάξει; (Δίνει γλυκό καί κρασί στήν Τρίτη Γυναίκα. Η Γριά κάνει τό σταυρό της).

ΓΕΡΟΣ

Εἶταν κακιά ἡ μοίρα σου, μά μή βαρυγκομᾶς κι ἀπελπίζεσαι. Δέν εἶσαι μοναχή σου στόν κόσμο.

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (ἐνῶ δίνει γλυκό καί κρασί στά τρία Κορίτσια) Εἶταν κακιά ἡ μοίρα μου. Μά τή δική τους ὁρκίστηκα στό Θεό νά τήν κάμω χειρότερη!

ΓΕΡΟΣ

Μή μελετᾶς τό Θεό! Σάλεψε τό μυαλό σου καί δέν ξέρεις τί κουβεντιάζεις.

(Μπαίνουν ἄλλα δυό Παληκάρια, και στέκονται ὄρθια στό βάθος).

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Ἔτσι τό λές ἐσύ. Γιατί δέν ἔχεις τίποτα νά σέ σφάζει. Εμένα ὅμως μέ ρώτησες; Μοῦ ξεριζώσαν τήν καρδιά − πῶς θέλεις τό μυαλό μου νά μή σαλέψει; Πῶς νά τή σβύσω τή δίψα μου τώρα πού τά ποτάμια στερέψανε, καί τοῦ παιδιοῦ μου τά μάτια γίναν ἀνήμερα στοιχειά καί μοῦ τυραννᾶνε τόν ὕπνο;

ΣΜΑΡΑΓΔΑ (ξεσπάει μέ λυγμούς)

Γιατί σκοτώσαν τόν Πέτρακα; Δέν ἔκανε τίποτα, δέν τούς ἔκανε τίποτα. Δέν ἔβαψε τά χέρια του μές στό αἷμα. Τό ἤξερα, μοῦ τό εἶχε εἰπεῖ. Τί ἔκανε; Τί τούς ἔκανε; Γιατί σκοτώσαν τόν Πέτρακα; Γιατί, γιατί τόν σκοτώσανε; (Κλαίει μέ τά χέρια στό πρόσωπο).

(Τό Κοριτσάκι φεύγει ἀριστερά).

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Μήν κλαῖς, Σμαράγδα! Τώρα πού ἐκεῖνοι χαθήκανε, ἄλλη παρηγοριά δέ μᾶς μένει, παρά νά τούς κρατήσουμε ζωντανούς στήν καρδιά μας − καί κάθε χρόνο σά σήμερα θ᾽ ἀνάβουμε μιά μεγάλη φωτιά, νά φτάνει ὥς τόν οὐρανό νά μᾶς θυμοῦνται κι ἐκεῖνοι. Εἴταν καλό παληκάρι ὁ Πέτρακας. Μήν τόν λυπᾶσαι – ποιός ξέρει! Μπορεῖ νἀρθεῖ κάποιος καιρός, ἄν καρτερεῖς καί πιστεύεις, κι ἴσως στά μάτια ἑνός παιδιοῦ νά ξαναϊδεῖς τά δικά του.

(Δίνει γλυκό καί κρασί στά δυό Παληκάρια).

ΣΜΑΡΑΓΔΑ

Δέ θά τόν ξαναϊδῶ ποτέ. Δέν πρόφτασα νά τοῦ πῶ τίποτα. Γιατί, γιατί τόν σκοτώσανε; (Κλαίει).

(Μπαίνουν δυό Ἄντρες, και στέκονται ὄρθιοι σέ μιάν ἄκρη).

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Ὁ Σπήλιος εἶναι ὁ φονιάς.

ΤΡΙΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Ἡ Κανέλα. Ἐκείνη ἄναψε τή φωτιά!

ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Ἡ Κανέλα δέ φταίει.

(Ἡ Γειτόνισα δίνει γλυκό καί κρασί στούς δυό νεοφερμένους Ἄντρες).

ΓΕΡΟΣ

Σωπᾶτε. Μήν κάνετ᾽ἔτσι. Μή λέτε γιά τό Σπήλιο προτοῦ νά μάθουμε. Μπορεῖ νά μή φταίει ὁ Σπήλιος.

(Μπαίνουν τρεῖς Νέοι, ἀγριεμένοι καί ζωηροί, ζωσμένοι μέ μαχαίρια, καί στέκονται ὄρθιοι στό βάθος ἀριστερά, πλάϊ στά τέσσερα Παληκάρια).

ΠΡΩΤΟΣ ΝΕΟΣ (καθώς μπαίνει)

Πάψε, γέρο! Ξεκούτιανες καί δέν ξέρεις τί λές.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Ντροπή! Δέ μιλᾶν ἔτσι!

ΠΡΩΤΟΣ ΝΕΟΣ

Δέ μιλᾶνε κι ἀλλιῶς. Ἄν φταίει ὁ Σπήλιος, τό ξέρουμε.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΕΟΣ

Κι ὅποιου δέν τοῦ ἀρέσει, ἄς πάει στήν Κάτω-Παναγιά νά ζήσει καλλίτερα.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Τό χωριό ντύθηκε στά μαῦρα. Τούς ζωντανούς δέν τούς λογαριάζετε;

ΤΡΙΤΟΣ ΝΕΟΣ

Κι ὁ Στάϊκος εἴταν ζωντανός.

(Μπαίνουν δυό μαυροφορεμένες Γυναίκες, καί στέκονται ὄρθιες στό βάθος κοντά στήν πόρτα. Ἡ Γειτόνισα δίνει γλυκό καί κρασί στούς τρεῖς Νέους).

ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Ὁ Στάϊκος εἴταν ἕνας.

ΤΡΙΤΟΣ ΝΕΟΣ

Ἕνας – μά ὁ καλλίτερος.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Πήγατε νά βρεῖτε τήν ἄκρη, καί κάματε μανάδες νά κλάψουνε – ὅπως θά κλάψουνε ταχειά κι οἱ δικές σας.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΕΟΣ

Λίγο μᾶς νοιάζει.

(Ἡ Γειτόνισα δίνει γλυκό καί κρασί στίς δυό Γυναίκες, κι ἔπειτα προχωρεῖ ὥς τήν πόρτα και στέκεται κυττάζοντας πρός τά ἔξω).

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ
Θά τό σκεφτεῖτε, μά θἄν᾽ἀργά.

ΤΡΙΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ
Ἡ Κανέλα! Γιά κείνη σκότωσαν τό Στάϊκο.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ
Νά φύγει ἀπό τό χωριό. Δέν τή θέλουμε.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ
Ἡ Κανέλα δέ φταίει.

ΠΡΩΤΟΣ ΝΕΟΣ
Ὅποιος κι ἄν φταίει θά τό πληρώσει.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ
Κάφτε τήν Κάτω-Παναγιά!

ΓΕΡΟΣ
Συλλογιστῆτε τά νιάτα σας.

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (στήν πόρτα)
Σωπᾶστε! Ἔρχεται ἡ Μηλιά! (ἔρχεται μέσα).

(Μικρή σιωπή. Δέν ἀκούγεται τίποτα. Ὅλοι κυττάζουν πρός τήν πόρτα. Ἀπό ἀριστερά μπαίνει τό Κοριτσάκι καί στέκεται στήν ἄκρη σά φοβισμένο. Στήν πόρτα φαίνεται ἡ Μηλιά, καί πίσω της ὁ Κυριάκος, στυγνός καί ἀμίλητος).

ΜΗΛΙΑ (πρίν προχωρήσει μέσα)

Τί μέ κυττᾶτε, χωριανοί; Ὁ Πανουργιάς κι ὁ Πέτρακας κοιμοῦνται τώρα στή μαῦρη γῆς, καί σέ λίγον καιρό κανείς, κανείς ἀπό μᾶς δέ θά τούς θυμᾶται. Πᾶνε νά βροῦν τή μάνα μου, πᾶνε νά βροῦν τόν πατέρα μου, τί μᾶς ἀφίσανε μικρούς και καρτεροῦν τόσα χρόνια στό περιβόλι τ᾽ οὐρανοῦ νά μᾶς ἀνοίξουν τήν πόρτα. (Προχωρεῖ στό κέντρο τῆς σκηνῆς καί στέκεται ὄρθια πίσω ἀπό τό τραπέζι. Ὁ Κυριάκος τήν ἀκολουθεῖ καί στέκεται δεξιά της, αὐστηρός καί ἀμίλητος. Οἱ γυναίκες κλαῖνε μέ ἀναφυλλητά). Μήν κλαῖτε, γυναίκες! Καλλίτερα πού πεθάνανε σάν ἀληθινά παλληκάρια. Δέ φταίξανε σέ τίποτα καί τό ξέρετε − μά εἶναι, σᾶς λέω, καλλίτερα. Ἄν ζούσανε λίγα χρόνια, θἄφευγε ἡ ὀμορφιά καί τά νιάτα τους κι οὔτ᾽ἕνας ἀπό μᾶς θά τούς ἀγαποῦσε. Τώρα θά μείνουν παντοτεινά σάν ἀνθισμένες πορτοκαλιές κάτω ἀπ᾽ τήν πάχνη τῆς πούλιας. Ἔτσι γελιέται ὁ Χάρος καμιά φορά. Εἶπε νά πάρει τά νιάτα τους, μά πῆρε τά γερατειά τους μονάχα.

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ

Σώπα, Μηλιά. Σάν εἶν᾽ἔτσι, πρέπει ν᾽ἀφίνουμε τά παιδιά μας νά τά σκοτώνουνε καί νά τούς εὐλογᾶμε κιόλας γι᾽αὐτό.

ΜΗΛΙΑ

Γιά πεθαμένους μιλάω, γειτόνισα.᾽ Εμεῖς εἴμαστε ζωντανοί κι ἔχουμε δρόμους σκοτεινούς νά διαλέξουμε.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Κι ὁ Σπήλιος εἶναι ζωντανός.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Δέν ξέρουμ᾽ἄν φταίει ὁ Σπήλιος.

ΤΡΙΤΟΣ ΝΕΟΣ

᾽Εμεῖς ὅμως τό ξέρουμε.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Ναί, μά δέν εἴσαστε σίγουροι. ᾽Εδῶ καί τρεῖς μῆνες πού μαζευτήκαμε στό ρημοκκλήσι τοῦ βουνοῦ, δέν εἴπαμε νά τά ξεχάσουμε ὅλα, ν᾽ἀρχίσουμε μιά καινούργια ζωή;

ΠΡΩΤΟΣ ΝΕΟΣ

᾽Ε; Καί λοιπόν;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Οἱ φίλοι τοῦ Σπήλιου εἴταν ἐκεῖ. Τό παραγγείλαμε καί τοῦ ἴδιου καί τό᾽ξερε.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Κι εἶπε πώς θά κρατοῦσε τό λόγο του, ἄν κρατούσαμε καί μεῖς τό δικό μας.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΝΕΟΣ

᾽Ε; Τί; Δέν τόν κρατήσαμε;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Τόν κρατήσαμε, ναί. Κι ὅλα φαινόντανε καλά.᾽ Ο κόσμος ξεθαρεύτηκε, ἄρχισε νά πηγαίνει στίς δουλιές του σιγά-σιγά −

ΠΡΩΤΟΣ ΝΕΟΣ

Καί τά χαράματα σήμερα, ὁ Πανουργιάς μέ τόν Πέτρακα βγῆκαν νά πᾶν κυνήγι. Καί βρέθηκαν σκοτωμένοι στήν᾽ Αητοράχη − τρεῖς μαχαιριές ὁ καθένας καί τά ντουφέκια δίπλα τους. Ποιός ἄλλος ἀπό τό Σπήλιο θά τό᾽κανε;᾽ Εσύ, Κυριάκο, πού τούς βρῆκες πρῶτος κι εἴταν ἀκόμα ζεστοί, δέ λές πώς εἴδες τρεῖς ἀνθρώπους νά χάνονται κατά τήν Κάτω-Παναγιά;

ΚΥΡΙΑΚΟΣ (ἀκίνητος καί ψυχρός)

Μπορεῖ νἄκαμα λάθος. Δέν εἶχε ἀκόμα ξημερώσει καλά.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Καί ποῦ τὄξερ᾽ ὁ Σπήλιος ὅτι θά πήγαιναν κυνήγι στήν᾽ Αητοράχη;

ΤΡΙΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Ἡ Κανέλα. Ἐκείνη τοῦ τό παράγγειλε.

ΜΗΛΙΑ (ἔντονα)

Φίδι νά φάει τή γλῶσσα σου! Η Κανέλα δέ φταίει. Ο Πανουργιάς κι ὁ Πέτρακας εἴτανε σάν ἀδέρφια της.

(Μπαίνει μιά ἄλλη μαυροφορεμένη Γυναίκα καί στέκεται ὄρθια στό βάθος. Η Γειτόνισα τῆς δίνει γλυκό καί κρασί).

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Τότε τί κρύβεται καί δέν ἔρχεται δῶ;

ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Ἡ Κανέλα δέ φταίει. Δέν εἴδατε πῶς ἔκλαιγε; Σάν ἀφρισμένο ποτάμι τρέχαν τά μάτια της.

ΤΡΙΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Καί ποιόν θαρρεῖς πώς ἔκλαιγε; Τόν Πανουργιά καί τόν Πέτρακα; Τό Σπήλιο της ἔκλαιγε − σοῦ τό λέω γώ. Καταλαβαίνει πώς τώρα πιά δέ γλυτώνει, καί πάει νά τρελλαθεῖ ἀπό τήν τρομάρα της.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Τά ἤθελε καί τἄπαθε.

ΓΕΡΟΣ

Μή μαλώνετε σήμερα. Ακόμα δέν τούς θάψαμε − τούς ἐξεχάσαμε κιόλας;

ΚΥΡΙΑΚΟΣ (μέ φωνή ἐπιβλητική)

Ἀκοῦστε! (Όλοι τόν προσέχουν). Ἤρθαμε δῶ νά παρηγορήσουμε τή Μηλιά, γιατί ἀγαπάγαμε τ᾽ἀδέρφια της σά δικά μας ἀδέρφια. Δέν ἤρθαμε νά βροῦμε τό δίκιο μας. Περάσαμε μιά ἡμέρα πικρή, κι ἡ νύχτα θἄναι χειρότερη. Όμως ὁ ἥλιος θά ξαναβγεῖ, θά ξαστερώσει τό μυαλό μας ἀπό τόν πόνο, καί θἄχουμ᾽ὅλο τόν καιρό νά σκεφτοῦμε καλλίτερα καί νά βροῦμε ποιός φταίει. Κι ἄν εἶν᾽ὁ Σπήλιος, ἤ ὅποιος ἄλλος, θά τό πληρώσει ἀκριβά ὅπως τοῦ ἀξίζει. Μένουμ᾽ἀκόμα πολλοί, καί ξέρουμε πῶς νά πολεμᾶμε.

(Πρίν ἀκόμη τελειώσει ὁ Κυριάκος, μπαίνουν ἀπό τήν ἀνοιχτή πόρτα τρεῖς στυγνές μορφές, τρεῖς μαυροφορεμένες Μοιρολογήτρες, προχωροῦν, καί κάθονται σέ ἡμικύκλιο, πρῶτο πλάνο δεξιά, ἀκίνητες καί ἀνέκφραστες, σά μαρμαρωμένα σύμβολα τοῦ θανάτου).

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΝΤΡΑΣ

Σωστά μιλάει ὁ Κυριάκος.

ΚΥΡΙΑΚΟΣ (παίρνει ἀπό τό τραπέζι ἕνα ποτήρι μέ κρασί)

Ἄς πιοῦμε τώρα τοῦτο ποτήρι τό κρασί, κι ἄς ποῦμε ὅλοι πώς εἴταν τό αἷμα τοῦ Πανουργιά καί τοῦ Πέτρακα – ἔτσι νά μπεῖ στίς φλέβες μας, νά γίνει ἕνα μέ τό δικό μας, καί νά μήν τούς ξεχάσουμε ποτέ ὅσο ζοῦμε.

(Παίρνει καί ἡ Μηλιά ἕνα ποτήρι ἀπό τό τραπέζι. Σηκώνονται ὅλοι ὄρθιοι, ἐκτός ἀπό τή Γριά καί τίς τρεῖς Μοιρολογήτρες. Δέν κρατοῦν ποτήρι τό Κοριτσάκι, ἡ Γειτόνισα, οἱ τρεῖς Μοιρολογήτρες, καί ἡ Σμαράγδα πού, μέ σκυφτό κεφάλι, ἐξακολουθεῖ νά σιγοκλαίει).

ΤΡΙΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ (μέ φωνή τελετουργική)

Εἴταν ποτάμι τά νιάτα τους κι ἡ ὀμορφιά τους πικρό νερό. Τώρα πού ἀρνήθηκαν τή γῆ, ποιός θά σταλάξει βάλσαμο στήν παγωμένη καρδιά τους;

(Ἡ Μηλιά ἀφίνει τό ποτήρι στό τραπέζι).

ΓΕΙΤΟΝΙΣΑ (μέ φωνή τελετουργική)

Μέ τόν αὐγερινό συντροφιά πῆραν τά ὄνειρά τους καί φύγανε. Ἄς εἶν' εὐλογημέν' ἡ ψυχή τους!

ΜΗΛΙΑ (μέ φωνή τελετουργική)

Χῶμα θά γίνει ὁ Πέτρακας κι ὁ Πανουργιάς κυπαρίσι! Ποιός θά τούς κόψει λιόφυλλα, καί ποιό χορτάρι λησμονιᾶς θά τούς γλυκάνει τόν ὕπνο;

(Πίνουν οἱ ἄλλοι τό κρασί, ἐνῶ ἀκούγεται ἀπό μακριά τρεῖς φορές, ἀργό κι ἐφιαλτικό, τό πένθιμο χτύπημα τῆς καμπάνας. Μέ τόν τελευταῖο χτύπο οἱ Μοιρολογήτρες ἀρχίζουν τό μοιρολόϊ τους. Ὅλοι, σιωπηλοί, τίς προσέχουν. Ο Γέρος ξανακάθεται στόν καναπέ).

ΠΡΩΤΗ ΜΟΙΡΟΛΟΓΗΤΡΑ –

Στόν κάτου κόσμο πού θά πᾶς
κύττα μή γίνεις σύνεφο
κι ἄστρο πικρό τῆς χαραυγῆς,
καί σέ γνωρίσ' ἡ μάνα σου
πού καρτερεῖ στήν πόρτα.

ΚΑΙ ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΑΖΙ –

Σέ πότισα ροδόσταμο,
μέ πότισες φαρμάκι.
Μικρό πουλί τῆς ξενιτιᾶς,
τῆς ἐρημιᾶς γεράκι.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΟΙΡΟΛΟΓΗΤΡΑ –

Μαχαίρι σοῦδοσα χρυσό
καί τ᾽ ἀσημένιο τάσι μου,
νά πιεῖς νερό τῆς λησμονιᾶς
καί νά χαράξεις ἄλιωτο
στήν πέτρα τ᾽ ὄνομά σου.

(Πρίν ἀκόμη τελειώσει ἡ δεύτερη στροφή, φαίνεται στήν πόρτα ἡ Κανέλα. Στέκεται λίγο στό κατώφλι διστακτική, κυττάζοντας γύρω μέ μάτια γεμάτα δάκρια. Ὅλοι, ἐκτός ἀπό τή Μηλιά καί τόν Κυριάκο, στρέφουν τά βλέμματά τους ἐπάνω της. Ἐκείνη προχωρεῖ, ἔρχεται πλάϊ στή Μηλιά, κι ἀκουμπᾶ τό κεφάλι στόν ὦμο της, σιγοκλαίοντας. Οἱ Μοιρολογήτρες, σάν πρόσωπα ἐντελῶς ἄσχετα μέ τούς ἄλλους, συνεχίζουν, χωρίς καμιά διακοπή, τό μοιρολόϊ τους).

ΚΑΙ ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΑΖΙ –

Σέ πότισα ροδόσταμο,
μέ πότισες φαρμάκι.
Μικρό πουλί τῆς ξενιτιᾶς,
τῆς ἐρημιᾶς γεράκι.

(Φαίνεται στήν πόρτα τό Παιδί, καί στέκεται στό κατώφλι σάν ξαφνιασμένο, κυττάζοντας πρός τά μέσα ὥς τό τέλος τῆς σκηνῆς).

ΤΡΙΤΗ ΜΟΙΡΟΛΟΓΗΤΡΑ –

Πάρε μιά βέργα λυγαριά
μιά ρίζα δεντρολίβανο,
καί γίνε φεγγαροδροσιά
νά πέσεις τά μεσάνυχτα
στή διψασμένη αὐλή σου.

ΚΑΙ ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΜΑΖΙ –

Σέ πότισα ροδόσταμο,
μέ πότισες φαρμάκι.
Μικρό πουλί τῆς ξενιτιᾶς,
τῆς ἐρημιᾶς γεράκι.

(Οἱ Μοιρολογήτρες τελειώνουν τό μοιρολόϊ καί μένουν πάλι ἀκίνητες, ὅπως πρίν)

ΚΑΝΕΛΑ

Μηλιά, Μηλιά, πῶς θά ζήσουμε τώρα; Ποῦ εἶν'ὁ Πανουργιάς μέ τόν Πέτρακα; Πάρε με δῶ στό σπίτι σου νά κλαῖμε νύχτα-μέρα μαζί. (Κλαίει. Ἡ Μηλιά τῆς χαϊδεύει τόν ὦμο. Κανείς δέ μιλᾶ. Ἀντιλαμβάνεται πώς τήν κυττάζουν ἐχθρικά). Τί μέ κυττᾶτε σά νά τά χάσατε; Ξέρω τί ἔχετε στό νοῦ σας – λέτε δέν ξέρω; Μά ὄχι! Δέν τούς ἐσκότωσ'ὁ Σπήλιος! Εἶν'ἄντρας ὁ Σπήλιος. Δέν ἔχει ἀνάγκη νά κρυφτεῖ, κι οὔτε φοβᾶται τίποτα!

ΤΡΙΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Χαρά στόν ἄντρα – πού σ'ἄφισε κουβεντιασμένη στά χωριά σάν παλιογυναίκα.

ΜΗΛΙΑ (ἔντονα)

Πάψε!

ΚΑΝΕΛΑ

Ἄν μ'ἄφισε – κράτησα τήν ντροπή καί τόν πόνο γιά μένα. Δέν ἦρθα νά χτυπήσω τήν πόρτα σου. Τά κορίτσια σου νά κυττᾶς μήν τούς τύχουν χειρότερα. Καί τίποτ'ἄλλο νά μήν πεῖς. Τόν Πανουργιά καί τόν Πέτρακα δέν τούς ἐσκότωσ' ὁ Σπήλιος!

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Οὔτε τό Στάϊκο δέν ἐσκότωσε; Οὔτε τό γιό τῆς Αργυρῆς; Οὔτε τά παληκάρια πού λείπουν καί δέ θά ξαναρθοῦνε ποτέ;

ΤΡΙΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Τοῦ κάκου πᾶς νά τόν κρύψεις.

ΚΑΝΕΛΑ

Ἐγώ νά κρύψω τό φονιά τοῦ Πανουργιά καί τοῦ Πέτρακα; Θἄδινα τή ζωή μου γιά νά τόν βρῶ. Δέ μ'ἀγαποῦσε κανείς ἀπό σᾶς. Μοῦ κλείσατε τήν πόρτα κατάμουτρα. Μέ καίγατε μέ τά μάτια σας κι εἴμουνα σάν κυνηγημέ-

νο πουλί. Χωρίς τόν Πανουργιά καί τόν Πέτρακα θά πέθαινα σάν τό σκυλί στή σκοτεινή ἐρημιά μου. Μείναμ᾽ἀπό μικροί ὀρφανοί καί μεγαλώσαμε μαζί σάν ἀδέρφια. Τό σπίτι τους εἴταν σπίτι μου, καί τό δικό μου δικό τους. (Κλαίει) Πές μου, Μηλιά, δέν εἶν᾽ἔτσι; Εσύ δέ μᾶς ἀνάστησες; Δέ σ᾽ἔλεγα μάνα μου, Μηλιά;

ΜΗΛΙΑ (ψυχρή)

Μήν κλαῖς, Κανέλα.

ΚΑΝΕΛΑ (κλαίει)

Ὄχι, δέν εἶν᾽ὁ Σπήλιος. Γιατί νά τούς σκοτώσει; Τί φταίξανε; Δέ θά μποροῦσε νά τό κάνει ποτέ. Θά σκεφτόταν ἐμένα.᾽ Εσύ, Κυριάκο, πού στάθηκες κοντά μου σάν ἀδερφός κι ὅ,τι κι ἄν μοῦπες σ᾽ἄκουσα, πές μου, ἐσύ τό πιστεύεις, πιστεύεις ὅτι ὁ Σπήλιος τούς σκότωσε;

ΚΥΡΙΑΚΟΣ (ἀκίνητος καί ψυχρός)

Ὄχι, Κανέλα. Δέν τό πιστεύω.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Τότε ποιός τούς ἐσκότωσε;

ΚΑΝΕΛΑ

Ἔννοια σας. Θά τό μάθουμε. Τίποτα δέ θά μείνει κρυφό.

ΠΡΩΤΟΣ ΝΕΟΣ

Γελιέσαι, Κανέλα. Τόν Πανουργιά καί τόν Πέτρακα τούς ἐσκότωσ᾽ὁ Σπήλιος.

ΚΑΝΕΛΑ (σέ παροξυσμό)

Ὄχι, δέν τούς ἐσκότωσε! Δέν εἶν᾽ὁ Σπήλιος – τό ξέρω! Καί θά τό μάθετε καί σεῖς. Γιατί ἄν εἶν᾽ὁ Σπήλιος... ὄχι, δέν εἶν᾽ὁ Σπήλιος! Δέ φταίξανε σέ τίποτα... Δέν εἶν᾽ὁ Σπήλιος, σᾶς λέω!

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ

Μήν εἶσαι τόσο σίγουρη.

ΚΑΝΕΛΑ (σά *ν᾽*ἀκολουθεῖ κάποια σκέψη)

Ὄχι, δέν εἶν᾽ὁ Σπήλιος. Μά θά τό μάθω καλλίτερα.Θά πάω νά τόν βρῶ καί θά τόν ρωτήσω.

ΤΡΙΤΗ ΓΥΝΑΙΚΑ (σαρκαστικά)

Κι ἀπάνω πού θά σοῦ τό εἰπεῖ.

ΚΑΝΕΛΑ (ὁ νοῦς της εἶν᾽ ἀλλοῦ)

Τό ξέρω. Δέ θά μοῦ τό εἰπεῖ. Μά θά τό καταλάβω ἐγώ. Γιατί ἔχω τήν ψυχή του στά χέρια μου. Θά γίνω σπίθα τῆς κόλασης νά μπῶ βαθειά στήν καρδιά του. Κι ἄν εἶν'ἐκεῖνος ὁ φονιάς...

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΥΝΑΙΚΑ (μέσα στή γενική σιωπή)

Ἄν εἶν'ἐκεῖνος, Κανέλα;

ΚΑΝΕΛΑ (κυττάζει ἀφηρημένα στό κενό καί τό βλέμμα της ἔχει πάρει μιά ἀποφασιστική σκληρότητα)

Ἄν εἶν'ἐκεῖνος πού τόκανε – ὁρκίζομαι δῶ μπροστά σας, ὅτι θά τόν σκοτώσω ἐγώ... μέ τό χέρι μου.

(Ὁ Κυριάκος τῆς ρίχνει μιά ἐπίμονη ματιά. Εἶναι σούρουπο στή σκηνή).

ΑΥΛΑΙΑ

Abstract

'*Η εποχή των δολοφόνων*' is a theatrical work of Nikos Gatsos, which was never completed. The title was inspired by a verse of Arthur Rimbaud ("Voici le temps des Assassins"), one of Gatsos' dearest poets. The drama is based on the hatred between two groups living in the same village, it reminds the atmosphere of the civil war, and has characteristics found in miroloi. Human destiny is heavily influenced by dark forces that exist in the soul of men, and by external reality, which often leads to destruction.

Λέξεις κλειδιά: Ελληνική ποίηση 20ού αιώνα, Νίκος Γκάτσος, θέατρο

PROBING NATIONAL ANXIETIES: GREEK CINEMATIC EXPLORATIONS ACROSS THE BORDER

Vasiliki Petsa*

Road and travel movie theory has repeatedly accentuated the genre's engagement with critical moments of social unrest and/or national identity insecurities (Cohan & Rae Hark, 1997; Laderman, 2002). Such visual narratives foreground mobility in order to ponder upon the disintegration of deep-rooted internal divisions and the intensification of related collective social affects, offering a complex reworking of concomitant cultural and territorial restructurings, irrespective of whether they end up propounding a progressive way forward or regressing to quietist resolutions. Casting our focus on Greek filmic production, it must be noted that, since the emergence of New Greek Cinema (NGC) in the late 1960s, although the engagement of Greek filmmakers with more formulaic, mostly originating in the USA, versions of the genre has been limited −also given NGC's commitment to 'auteur' and experimental aesthetics and an insistence on molding a distinctly 'Greek' tradition of film-making−, a preoccupation with road and travel motifs has been a consistent trait of the national production, resulting in an indigenized version of road and travel films, with a traceable genealogy, touching upon historical, existential and national identity preoccupations (Petsa, 2017). This string of visual narratives employs formal, aesthetic and narrative features of the road and travel movie genres primarily in their European and secondarily in their US versions in order to engage with pressing political, social and cultural anxieties pertaining to the Greek context, as they arise, often intersectionally, in the national public sphere.

---

* Vasiliki Petsa, Postdoctoral Researcher, basiapetsa@hotmail.com, University of Peloponnese. This research is implemented through IKY scholarships programme and co-financed by the European Union (European Social Fund - ESF) and Greek national funds through the action entitled "Reinforcement of Postdoctoral Researchers", in the framework of the Operational Programme "Human Resources Development Program, Education and Lifelong Learning" of the National Strategic Reference Framework (NSRF) 2014 – 2020.

Despite the fact that up until recently Greek cinema rarely ventured beyond the bounds of national territory in order to explore foreign landscapes, a phenomenon which has been criticised as a "historical deficit" (Eleftheriotis, 2012: 22), starting from the early 1990s, a growing consideration with mobility across eastern, western and especially northern borders is identifiable in Greek cinema. Films such as Vassiliki Eliopoulou's *The Crossing* (1989), Panos Karkanevatos's *Borderline* (1994), S. Gkoritsas's *From the Snow* (1993), Theodoros Angelopoylos's *The Suspended Step of the Stork* (1991) and *Ulysses's Gaze* (1995) feature forays, or the prospect of them, in both Balkan and Turkish territories, addressing ontological insecurity, personal crises and a search of origins as a means to reflect upon and ponder over a wider Greek identity crisis. Such films, dealing with the vicissitudes of travelling across borders, featuring 'border subjects', who are 'shot on location in the borderlands' and referring 'to borderlines or the problems of ethnic or national identity' fit the description of what Hamid Naficy calls 'border films' (2001: 239). Already in 1997, tracing the aesthetic and ideological mutations in Theodoros Angelopoulos's filmic outlook, yet articulating cultural hypotheses of wider resonance, Fredric Jameson prospects the emergence of a radically new "spatial" narrative structure, reflecting on the 'dissolution of an autonomous Greek story' (1997: 91), as Greece started experiencing its own engagement with postmodernity and transcultural interconnectivity. Not surprisingly, then, the collectively necessary yet avowedly self-referential poking at national history gave way to a burgeoning preoccupation with *difference* and diversity in the present context (Karalis, 2012: 239), both within and beyond the border.

The intricate socio-economic complexities and the erosion of the nation-state's cohesion associated with the advent of globalization, the reshuffling of geographic and political cartographies following the collapse of Communism and the 1990s Balkan Wars, as well as the reformulation of the European project, brought about by the effectuated or discussed integration of additional member-states (most pertinently, Turkey), have resulted in staggering geopolitical transformations, also impacting strongly various regional national identities. At this juncture, Greece's precarious and unstable imaginary positioning simultaneously within and outside, or even culturally above Balkans, a self-perception aptly encapsulated as

'"the bearable heaviness of being" Balkan' (Todorova, 2009: 45) and its ambivalent self-assessment as both the cradle of European civilisation and its lagging underdog, as a confounded bearer of both western and eastern cultural traditions, in other words, its 'disemic' tribulation between Hellenism and *Romiossini* (Herzfeld, 1987) has been forcibly shaken and brought to the fore. Two other ideologemes of national self-identification have also been strongly challenged during the last few decades: the myth of national exclusivity (see Sevastakis, 2004) and the nationalist credo of ethnic cohesion as embodied in the nation-state (see Pollis, 1992), given the increased influx of migrant waves. During this period, reflecting on these cultural shifts Greek cinema employed the trope of travel in order to grapple with the increasingly complex role of Greece in the Balkan peninsula and its half-heartedly acknowledged multicultural heritage (Lykidis, 2015: 345).

Although inbound and outbound cinematic journeys across borders filmed since the early 1990s concern mostly neighbouring, then non-EU countries, this announcement argues that Greek road and travel film narratives of the same period deal primarily with the parameters of a collective re-imagining of "Greekness" with respect to the changing discursive construction of "Europeanness". Such national reckoning is codified and played out in narratives reflecting upon and engaging with the then hegemonic modernization project and its underpinning public discourses, which, in a nutshell, propounded the alignment of Greek institutional structures with European standards as well as the reorganization of norms defining the Greek political culture.[1] Encapsulated in overtly political hierarchical polarities, such as modernity versus tradition, progress versus backwardness, meritocracy versus favoritism, individualism versus collectivism, it was also encoded in cultural forms in less overtly political dualities, pertaining to geographical, ethnic and gender particulars. Before proceeding to explicating our arguments, it is worth noting that "Europeanness" does not hinge exclusively for its self-definition upon the cultural, social and political fermentations occurring within the institutional framework and geographical boundaries of the European Union. Rather, it has also, crucially,

1 For a concise exposition of the ideological and institutional aspects comprising the modernization project, see among others Featherstone, 2005 & 2006; Moschonas, 2001.

depended diachronically upon what it has excluded on a cultural level: the "non-European", both Slavic and Oriental, an identity marker connoting, by comparison, mostly negative attributes. The "non-European", a modern-day "barbarian", has been tacitly (or even less so) viewed as an enemy both within and outside Europe (Yapp, 1992; Helvacioglou, 1999), if only because they are envisioned as a potential threat to European collective self-identification on the basis of encultured humanism. A critical examining of two films falling within the genre of road movies, produced during the late 1990s and the 2000s respectively and featuring automobile excursions to Balkan countries, namely *Balkanisateur* (Gkoritsas, 1997) and *Athens-Istanbul* (Panayotopoulos, 2008), will help illustrate how such Greek national reckoning vis-à-vis the shifting discursive construction of Europeanness as modernisation involves a (re)negotiation of interrelated symbolic divisions and polarities pertaining to ethnicity, sex and gender, a mission fraught with contradictions and aporias.

Balkanisateur features an archetypal road movie male heterosexual duo, consisting in two business partners and close friends, based in the town of Edessa, Northern Greece, who embark on a road trip across Balkans, their final destination being Switzerland, in order to effectuate a planned heist involving currency exchange. The characterological composition of the two main protagonists sets the record for the humorous tone: Fotis's exuberant personality as a serial philanderer and venturesome buccaneer clashes with, and complements, Stavros's placid cautiousness and settled, yet insecure concerning fatherhood, domesticity, each personifying schematically, and hence accentuating the comic effect, a pole in the dichotomy which has traditionally been viewed as underpinning the cultural stereotyping of modern Greeks, that between 'Hellenic sophrosyne' and 'Romaic cunning' (Tziovas, 2001: 201). Tziovas acutely observes (2014: 3) that a form of 'crypto-colonialism' belies such dichotomies, of which another schematisation would be that between 'Western' and 'indigenous Hellenism(s)', as described by Hamilakis (2009). A similar duality permeates other binary oppositions which coexist more or less uneasily, but in any case, comically, in the filmic narrative, such as the one typified by the middle-aged returnee *gastarbeiter,* a regular at Fotis and Stavros's failing night bar, who is referred to by the two partners with the pejorative appellation «Βλαχογερμανός»

[«hillbilly German»]. His ethno-cultural identification on such clashing terms is expressed with subtle iconographic cues in a shot featuring the back side of the returnee *gastarbeiter*'s car: the neon sign of the rival night-club in the area, named 'Anatoli' [Orient], is reflected vertically along the windscreen, while the camera slowly pans to the symbols of German, i.e. West European, prosperity (an eagle-shaped sticker, the German flag, the insignia of BMW). This uneasy grouping of cultural signs conjures up on the one hand a fundamental incommensurability between Greek peripheral positioning and West European centrality, suggesting the impossibility of coequal co-existence; on the other, however, despite designating the Greek component of the ex-gastarbeiter's identification on pejorative terms, it also implies its resilience and authenticity, its core remaining non-dilutable by western influences, which only manifest themselves on the superficial level of consumption, in other words within a purely market setting.

The two travelling buddies's first stop in their northward route is Bulgaria. On a first note, it should be mentioned that the passage to the Balkans for Spiros and Fotis is not fraught with danger or hostility, a circumstance presaged by the welcoming, sun-lit and brightly-colored Bulgarian scenery, which marks a continuity with the Northern Greek landscape, and contrasts the grim, misty or even snow-capped typical depiction of Balkan settings, encountered, for instance, in Theodoros Angelopoulos's later filmic production. It is worth commenting, however, that the two characters, engrossed in their conversation, seem circumscribed by the car's body and rarely engage to a tourist exploration of -at least the agricultural- landscape (Lykidis, 2015: 364). Their curiosity is, however, aroused as they cruise the syncretic urban metropolitan architecture. In broad terms, Gkoritsas mostly refrains from reiterating commonplace Balkanist discourses in cinematic terms, which hinge upon the pejorative stereotyping of Slav people as ferociously violent and irredeemably uncivilized (Jameson, 2004: 232; Iordanova, 2001: 163; Imre, 2009). In their chance encounters with the plain Bulgarian folk, upon mentioning their provenance, Fotis and Spyros are received with cordiality and treated with integrity and generosity, as kindred spirits − unwarranted reactions, it has to be noted, if not for the heightened status afforded to them by the presumably privileged symbolic capital of 'Greekness' within the field of Balkans. However, this is not

the case with the ceremoniously hostile Bulgarian police forces, whose corruptibility is (rightly, as it turns out) taken for granted by the two protagonists. In that, in projecting a pervasive, internalized feature of Greek political culture, namely mistrust towards corrupt public authorities and institutions,[2] to a Balkan context, they seem to tacitly acknowledge the existence of analogies, if not direct commonalities between the Greek and the Bulgarian socio-political context, in terms of the rules regulating the relations between the civil society and polity, drawing on the common experience of Ottoman rule and in particular on 'the inherited culture of *rousfeti*, a system of bribery widely practiced under the Ottoman empire' (Koutsoukis, 2002: 25) .

Despite the establishment of recognizable common socio-political patterns, Gkoritsas's stance towards Greek and Bulgarian differentiation resonates partly with the strategy of 'nesting orientalism' (Bakić-Hayden, 1995), whereby one's Balkan neighbor is viewed in orientalist terms, so that it becomes possible to present oneself to oneself and the West under the light of European standards. This ideological process becomes apparent by juxtaposing the two establishing shots in Greece and Bulgaria. In the first case, which also constitutes the opening scene of the film, the camera slowly pans away from the back of the returning *gastarbeiter's* BMW car and frames a night club, whose sign features the appellation 'Las Vegas' in the Greek alphabet, while the soundscape is dominated by blasting Oriental (*tsifteteli*) tunes, blaring out at full volume from within the night club. Upon entering Bulgaria, a similar soundscape prevails, dominated, this time, by an extradiegetic folk song, while the camera cuts from a close-up to a donkey's snout to a long shot framing the donkey standing in front of Fotis, who is seemingly engaged in rigorous negotiations with two unknown men, all of them set against a coca-cola wall advert, whose particulars are written in the Bulgarian alphabet. In each case, we are presented with a symbolic dramatization of each country's encounter with the West through glocal processes. However, a considerable comparative belatedness is registered through the means of transportation, or, to draw

2 Drawing on empirical data, Mattei Dogan (2003: 197) notes the similar percentages of public mistrust towards most sectors of centralised administration in Greece and Bulgaria, owing to perceived inefficiencies, abuses of power, favoritism, patronage and corruption.

on Arjun Appadurai's terminology, by emphasizing asymmetries of participation in the globalized network in terms of 'technoscape' (1996).[3]

An analogous asymmetry is emphasized in the scene featuring a night of revelry for the two protagonists in a Bulgarian dance hall, accompanied by two local young women. Despite the fact that the latter seem equally acquainted with corny pop tunes, which they sing along to enthusiastically, a few songs later Fotis and Stavros are the only ones singing along with the flamboyantly clad singer the Italian 1960's hit 'Teresa', albeit bellowing the Greek version of the ballad in an -already- nostalgic manner, thus registering their synchronic contact with western cultural products, or else, Greece's decade-old penetration in European 'mediascapes', due to its inclusion in the Western bloc during the Cold War.[4] Elli Skopetea (2003: 174) notes the 'different timing in the encounter of individual Balkan nations with the West', whereby a "Western identity" may be looked upon as a privilege or right. Nevertheless, at this point, it should be mentioned that Gkoritsas does not seem to whole-heartedly endorse Western values (perceived as aligned with or even dictated by the laws of free market capitalism) or promote an unflinching compliance with them; by juxtaposing the money-greediness of a Greek automotive engineer, who attempted to inveigle the two protagonists into replacing a large part of their automotive gear, with the generosity of a Bulgarian colleague, who refused to be charged for the substantial labor he performed on their car, he does seem to nod to what Calotychos (2013: 19) has termed 'Balkan Good', as a fiat of resistance to neoliberal policies. However, Gkoritsas does seem to consider the advent of transnational capitalism as an inevitable reality to be reckoned with, for which already modernised nation-states seem to be better prepared and equipped and hence its citizens entitled to a certain degree of national hauteur vis-à-vis nationals of states with a belated insertion in the West-dominated transnational circuit.

3 Technoscape, in Appadurai's conceptual system, refers to 'the global configuration, also ever fluid, of technology and the fact that technology, both high and low, both mechanical and informational, now moves at high speeds across various kinds of previously impervious boundaries' (1996: 34).

4 According to Appadurai, 'mediascapes refer both to the distribution of the electronic capabilities to produce and disseminate information (newspapers, magazines, television stations, and film-production studios), which are now available to a growing number of private and public interests throughout the world, and to the images of the world created by these media' (1996: 35).

During the course of their journey, the two protagonists get acquainted with an ethnic Greek man, whose father resorted to Bulgaria in the aftermath of the Civil War as a political refugee. They are then cordially invited to attend to a collective feast, during which the man's spouse, a heavily pregnant Bulgarian native, goes into labor. Fotis and Spiros assist in the parturition of a baby boy, whose birth overtly signifies, as every birth does, the future prospect, thus setting the seal of intercultural rapprochement and seamless Balkan hybridity. At the same time, however, the effectuation of such symbolic union may also retroactively interrogate widely held and ingrained nationalist claims to Greek ethnic cohesion, homogeneity and purity, such as those reiterated earlier by Fotis, who vehemently spurns Stavros's exposition of deep-rooted and centuries-old regional multiculturalism: 'You insist on proving that I am a bastard breed!', he protests. This process of rapprochement and avowal of an always already existing hybridity, however, involves unequal power relations, articulated in terms of gender: After being transferred to the delivery room, the Bulgarian woman does not reappear on the screen and only the ethnic Greek man is congratulated upon receiving the new-born baby, thus establishing an ethnically mixed, albeit patriarchal family, symbolically rendering Greece's leading (if not, paternalistic) role within its newly regained Balkan association.

A similar ambivalence seems to transpire Greek national self-consciousness vis-à-vis the symbolic construction of Western Europe. Situated in the midst of an idyllic agrarian landscape, the camera tracks the two protagonists's arrival by car, ironically underscoring Fotis's comment: 'We have finally reached civilization'. As the Swiss customs enter the frame, the customs officer inspecting their papers and their physiognomy seems distrustful, a sense reinforced by a close-up of the hound-dog accompanying him and by the fact that (presumably local) bikers arriving at the customs after them pass uninspected. Fotis later makes peevish comments in respect, to which Stavros retorts: 'Have you checked what we look like?'. Stavros replies in an ironic and defiant tone: 'Don't they like us?'. In expressing a self-conscious sense of national inferiority when compared with Western Europe, in dividing the world into 'philhellenes' and 'mishellenes' and in his xenophobic defensiveness, as well as in his fixation to short-term considerations, rather than on long-term goals, Stavros seems to represent

schematically one side in the discursive dichotomy dominating the advent of the 'modernization project' in Greek political culture, a much-discussed conceptual presentation of which is Nikiforos Diamandouros's (1994) 'Greek underdog political culture' and 'modernisation culture' polarity. More specifically, in prioritizing personal gain over collective progress and in embodying an amoralistic mentality, Spiros's logic seems to resonate with a further sub-division within the bounds of the 'underdog political culture', namely, with 'clientilistic subculture' (the other being the 'populist subculture') (see Mouzelis, 1995).

Inevitably, in the course of their route, their ramshackle vehicle breaks down and they find themselves in desperate need of spare parts, which, as locals advise them, they won't be able to find in Switzerland, given the outdatedness of their car model. Their predicament is fixed by the courtesy of amicable Swiss locals, who offer them for free the right to draw materials from their grandfather's same model abandoned car. An analogous belatedness with regards to modernization is thus registered, this time presenting Greece as lagging behind a much more prosperous and technologically advanced Western state.[5] Such lack or deficiency, however, is partly remedied or countered by appealing to gender and sex stereotypes. When Fotis confirms Stavros's sense of disapproval of their Greek ethnic identity on behalf of the Europeans, he quips: 'That's ok, their ladies like us', resorting to a self-congratulatory and defensive hyper-masculinist discourse of sexual prowess, which, despite being presented as an act of resistance, only serves to reinforce associations of a common Balkan identity with primitiveness. It is indeed telling that Fotis and Stavros capture the attention of two young West-European women in the Swiss B&B where they lodge, while Stavros toils until late at night with the car mechanics,

5 Lykidis offers tentatively another line interpretation with regards to the protagonists's ramshackle vehicle, which we would be reluctant to embrace, given its farfetchedness: Viewing the private car as a symbol of neo-liberal culture, embodying consumption and individualism, its defective functionality might be regarded as a codification of Greece's apprehensive participation in EU-directed neoliberal policy mandates (2015: 354). Much more convincing, and indeed insightful, is his assertion that through the frequent breakdowns of the car Goritsas is able to negotiate a middle ground between the quintessential European and US version of road movies, the first dramatizing intercultural dialogue and inner-city routes and the second opting for the exploration of open horizons and the desire for reinvention (ibid).

smeared with oil. Later, in the B&B's bar, Fotis adopts a masculinist form of cultural nationalism, by discrediting Nana Mouschouri's multilingual, feminine, soft-toned singing and promoting instead Poli Panou's, appropriately folk, rugged *zeimbekiko* tunes. He then bursts into an energetic dance solo, thus publicly performing 'a tough, swaggering yet also introspective style of masculinity' (Cowan, 1990: 173), or else *mangia*, as a form of both intimate self-recognition and outward display of proud gendered Greekness along the lines of *Romiossyni*. Inevitably, by means of the physical articulation of masculinity, he manages to woe one of the West European women, who he ends up bringing along back home, a symbolic merging also signified materially and visually by their repaired car's dichromatic, combined frame, which has incorporated parts of the abandoned, Swiss piece. In contrast, permanent mating and future symbolic parenthood as a foundational act of lineage continuation is not envisaged as a prospect with the two Bulgarian women, who are only viewed as casual sexual encounters or imported exclusively for "entertainment" purposes.[6]

Although Gkoritsas shows no intent on subverting the generic frame of the road movie's masculinist bias (see Corrigan, 1991; Cohan & Hark, 1997: 3), he does refrain from reiterating the self-colonising logic, prevalent during the 1990s, according to which national modernisation should entail the repression of the 'backward' Ottoman and thus Balkan past (Calotychos, 2013: 26). In other words, and despite the initial schematisation embodied in the two protagonists, he constantly undermines clear-cut polarities and does not unreservedly endorse the staunch modernisation discourse. The two protagonists use words of Turkish origin ("Communist χουβαρνταλίκια") to address a Bulgarian automotive engineer, the film itself features a mosque in Sofia and a discussion regarding national

6 This codified, partial fear of ethnic 'impurity' resulting from the match-up of a Greek citizen with a foreigner was also dramatized in Gkoritsas's film *From the Snow* (1993). In this case, the thwarted love affair involves an ethnic Greek woman and a North Epirus repatriate −whose predicaments are nevertheless represented realistically−, who, as was often the case in public discourses during the 1990s (Papanikolaou, 2009: 259), is employed in exclusionary narratives of migration (compared, for instance, with Albanians), against which he is ultimately measured, only to be judged as inadequate: unable to assimilate either on a personal or on a professional level, the film's open ending suggests that the repatriate most probably boards the bus that will take him back to his home village in North Epirus.

independence from the Ottoman rule, as well as, most crucially, an eventful encounter with a Turkish family in Swiss territory. During a heavy rainfall, thwarting visibility, Fotis crushes into a mini-van pulled over in the middle of the Swiss street, which turns out to belong to a Turkish man and his family, with whom Fotis manages to settle accounts amicably, as the Turkish man ends up towing Fotis and Spiros's damaged car. The enactment of such process of reconciliation based on mutual understanding and willingness to compromise may be viewed as a playful and indirect cultural commentary on the 1996 Imia crisis, implicating Greek and Turkish naval regiments, in a precarious choreography involving show of force, which was relieved with the intervention of US authorities. Gkoritsas seems to draw a line between the micropolitics of everyday encounters between citizens of the two countries and the ceremonious, belligerent strategies of National Defence masterminds. It is equally telling that Gkoritsas codifies the prospective of Turkey's further modernization as Westernisation in terms of variable cultural consumption along generational lines: as soon as the Turkish father of the family steps out of the mini-van, his underage son turns off the car radio transmitting traditional Oriental tunes and begins enacting a pop choreographic routine to a US popular hit transmitted through his own cassette player.[7]

Eventually, the two protagonists's planned monetary scheme collapses, as they realize that their compromised linguistic competency caused a fateful misunderstanding regarding currency exchange rates. The prospect of toilless gain, leveraged by 'Romaic cunning', within a Western, modernised, neoliberal context is thwarted; equally, the myth of a miraculous 'European dream', which was falsely propagated by the returnee *gastarbeiter* at the beginning of the film, is debunked. The two buddies return to their hometown and decide to engage in a long-term, lawful, transparent exchange currency business, hiring the translation-savvy West European woman as secretary. Their road trip, thus, charts a route pertaining not to their intended upward class mobility but to their existential awakening and

7 It should be noted that this process of eager cultural rapprochement with the West through the consumption of mass mediatic products marks a considerable shift in the pattern of Westernisation enforced via a top-down approach on the reluctant and defiant masses of people in the Balkans during the previous centuries (see Stavrianos, 1963: 218).

maturation, as well as a renewed, if only slightly more grounded, national confidence. Gkoritsas indigenises the road movie genre by retaining the conventional episodic structure and the iconographic markers of the road, albeit employing a Balkan soundscape and toying with regional cultural and ethnic stereotypes with a familiar, benevolent and innocuous comic streak. He further opts for a quietist resolution, whereby familial values are re-affirmed and male identity is normalized along the lines of circumscribed patriarchal fatherhood,[8] restoring both a down to earth confidence in the future prospect and an equally measured national self-esteem, as the nation is proven able to integrate (Western and Balkan) influences without shaking (or even due to) its hybrid and yet distinctly Greek foundational premises.

An altogether different aesthetic and ideological approach is followed in Nikos Panayotopoulos's existential and poetic road movie *Athens-Istanbul* , filmed approximately a decade after *Balkanisateur*. The film premiered in 2008, well after the exhaustion of the hegemonic modernization project and only a year before the eruption of the Greek crisis, which, in many respects, Panayotopoulos reflects upon and foreshadows. The film tracks the vicissitudes of a middle-aged, angst-ridden and divorced lawyer, with a distinctly encultured, West-centered bourgeois profile, on his way to Thessaloniki to meet his dying father, who, as we are informed, is a descendent of refugees hailing from the Greek ethnic minority in Asia Minor. Driving through the national highway, the protagonist gets stalled, along with other travelers, by a road blockage owing to a farmers's protest, visualized in a highly stylized manner, which accentuates the presumed oddity of the practice. In that, in featuring stops which define an episodic narrative structure, *Athens-Istanbul* follows the strategy of most road films, for which such stops provide the opportunity for the mobile protagonist to interact socially and/or test his capacity to endure challenges, also propelling the plot forward, although in focusing on intercultural encounters, featuring poetic, elliptic dialogue and a loose plot, it does fall neatly within the European aesthetic tradition of road movies. In this respect, a chance encounter with the passengers of an adjacent vehicle proves fateful,

8 Upon returning, Fotis learns the news that his wife's artificial insemination proved to be successful, to which he reacts joyfully, counterbalancing his apprehension at the beginning of the film.

as the protagonist gets swayed by a gypsy Balkan clarinet musician and his elusive ethnic Greek female companion, named Glyka, who is a repatriate, born to Greek immigrant parents in Germany. Unable to resist the lure of their disorderly and carefree lifestyle, the lawyer follows his new friends in various northern Greek cities, where they hold gigs, delaying his visit to his father. Gradually, he becomes increasingly and obsessively infatuated with the young woman, to the point of running away with her, following her to Istanbul in search of some murky acquaintances of her, offering her a precarious loan and allowing her to cut him off from his family (his father dies while he roams with her, she then throws his mobile phone away). Eventually, he commits suicide by falling from the Bosporus bridge when she abandons him and her companions (the clarinet musician and her dubious Turkish friends) rob him of his possessions and leave him injured and desperate in the middle of the street.

In Panayotopoulos's film, East and Balkan elements figure as a repressed part of a past identity that resurfaces to hound the present and preclude the future prospect: on a thematic level, this is encapsulated by the protagonist's morbid attraction to Istanbul, which does not pass unnoticed by Glyka: 'It seems to me that you have not come to Constantinople for me. Something else draws you here'. The narrative features prominent intertextual references, as the narrative draws repeatedly upon cultural myths related to mobility, drawn from the ancient Greek cultural heritage. These foundational myths, however, are subsequently twisted by Balkan and Eastern intrusions with feminist undertones: The protagonist represents a Ulysses heading back home, albeit unable to protect himself from the seductive Balkan gypsy Sirens's song; a Theseus whose Ariadne at first helps him navigate through the unknown territory of Istanbul, and acquaint himself with local place names on the map, but who proves to grow utterly dependent on her and finds himself wondering helpless to his death in her absence. The archetypal male hero of these myths is found lacking in determination and rigor in his 21st century reincarnation and unable to carry through his extraordinary, purposive feat. His undermined masculinity remains, until the very end, irredeemable.

Equally, Panayotopoulos's story could be read as a variation of the German, and hence Western, Pied Piper of Hamelin's myth, in which an

outsider, who has not been paid his due by the locals for clearing away the area from a rat epidemic, and hence reinvigorating it, leads astray the village's children by means of the beguiling sounds of his pipe. As the protagonist admits to the clarinet musician and his companion: 'I keep following you […] like a blind man'. Similarly, the protagonist tricks the clarinet player by mating with Glyka and disappearing with her, despite the fact that his music reinvigorated his depressive spirit. Eventually, the clarinet musician takes his revenge by physically attacking the lawyer and conspiring with Glyka's Turkish acquaintances to steal his only remaining possession, his car, thus depriving him of any means of return. Another symbolically charged motif is formed by the recurrent nod to Françoise Sagan's book *Bonjour Tristesse* (1954) and to the homonymous film adaptation (Preminger, 1958). The lawyer teaches Glyka how to pronounce the title and she subsequently uses it as a nickname to address him, also commenting on his all too apparent downcast mentality. In this case, the manipulation of myth is gender-related: in Sagan's novel, it is the female encultured and disciplined character who is lead to her death.

Athens-Istanbul is replete with anxiety, directed both towards the West as modernization, embodied in his crisis-ridden, depressed and uptight protagonist, and the East as exotic backwardness and seductive disorientation: presented through low-angle shots, the urban space in Istanbul appears poorly-lit, shabby, gloomy and cramped, conveying a sense of danger and claustrophobic suffocation. Similarly, Glyka's suspicious companions, with whom the protagonist is unable to communicate and who treat him aggressively, seem to embody the paradigm of the Turk as the 'dominant Other' to European standards (Neumann & Welsh, 1991: 330). Such polarity is also reflected on the mutations marking the configuration of movement and the signification of travel in the narrative: The lawyer's initial goal oriented, rational and progressivist course from Athens to Thessaloniki in order to visit his dying father, mirroring the modern nation-state's goal of advancement, is gradually undermined by deviations, as he follows Glyka and the clarinet musician in various Northern Greek towns, and ends up as a confounded, disoriented meandering in Istanbul, as they try to locate Glyka's friends, aided exclusively by her faulty memory. Her sudden flight deals a heavy blow to his already frail internal sta-

bility: Despondent and hysterical, with his masculinity in tatters, he then gets ridiculed by Glyka's friends and the clarinet musician and is condemned to immobility and stasis. Symbolically invested polarities abound throughout the narrative: the protagonist is, fittingly, a divorce lawyer who is about to finalise his own divorce, one of the night clubs where the clarinet player performs is called 'Twin Moons', in one scene the female protagonist dances between a bar called 'Nowhere' and a 'Byzantine bakery', the Istanbul hotel room's windows, where the couple lodges, form a dual reflection of the city views, the film's soundscape is divided between Balkan and Oriental sounds and the strict tonality of Stravinsky's *Apollo musagète*. At this point, it seems as though the narrative is struggling (and ultimately failing) to maintain the safety of bounded separation, for fear of contamination or corruption, as a vain warning to its protagonist's fate, and metonymically to Greece's dire future: what is enacted in narrative terms is the encounter of a modernizing mentality with traditional patterns of political behavior and institutional organization, which, in the Greek case, could be described in terms of 'inverted syncretism'. As Nicolas Demertzis (1997: 119) notes, 'retaining just a formal status, modernizing patterns lost their original function while traditional ones remained intact or even became rejuvenated'.

It should be noted, however, that although Panayotopoulos's narrative strains to contain undialectical binarisms (unlike Gkoritsa's), it does subvert gender stereotypes with regards to movement and stillness, rootedness and nomadism, hence providing another line of reading and interpretation. The properties of fluidity, difference and mobility are bestowed to the female character; she is the one who has embraced a cosmopolitan identity, being a descent of migrants in Germany and leading an incessantly mobile life. Commenting on the male protagonist's addiction to sedatives, Glyka states: 'Trips are my very own pills. Not staying in one place for long'. In contrast, reflecting on his emotional and existential state, the lawyer confesses: 'Lately, my days have amounted to nothing. Like walking in place. In a landscape that doesn't change.' Elsewhere, equating death with stasis, she unknowingly foreshadows his demise: 'Only dead people stay in one place'. The identification of death with stasis is further reiterated in the following conversational exchange between Glyka and

the male protagonist: '—In the great beyond there are no borders —How do you know? —What's the use for them? Nobody can move there'. In contrast to the static, uniform male character, who had repressed his Asia Minor descent and seems unable to deal with its engulfing ghostly return, thus embodying a nation at odds both with its expansionist and multicultural past, a nation that stubbornly denies or conceals its traditional patterns, the female protagonist emerges as a consciously chameleontic subject,[9] rootless and flexible and hence more adapted to the advent of a globalised, transcultural reality. Viewed, thus, from another perspective, she is the one who tries to lure the protagonist not into perdition, but into a moral rejunevation,[10] to induce him to experience undeveloped or thwarted aspects of his purely rational mentality and most importantly: to accept diversity and embrace difference.[11]

In drawing this announcement to a close it is worth noting that both films feature a prominent cultural icon associated with the Balkans, namely the bridge (Todorova, 2009: 15-16; Calotychos, 2013; Augoustinos, 2003; Skopetea, 2003). However, whereas in the case of *Balkanisateu*r it serves as a symbol of national advancement via incorporation and combination, in the case of *Athens-Istanbul* it signifies the return of a ghost-ridden, repressed past of thwarted nationalist projects; it equally signifies, however, the passage to a new, multicultural reality, while revealing that the latter was always already existent. It stands for an impossible 'place' for the protagonist to stand at, the site of a hybrid identity he cannot possibly endorse: 'Somewhere in Europe and Asia', as the female protagonist notes. This is the place, to be sure, where the protagonist, despondent, just like a nation-state in profound cultural crisis, commits suicide, "dying as a country".

9 This process of adaptation and acculturation is codified in Glyka's stylistic choices. Having abandoned the clarinet musician, she heads with the lawyer for Istanbul without her suitcase. Her newly acquired garments range from a Chinese dressing gown to more standardized garments.

10 At some point, the protagonist admits as much to Glyka: 'You make me feel young again'.

11 On one of their stops in Northern Greece, she leads him to a cemetery with Greek Jewish tombs, thus nodding once again to a repressed syncretic past.

Bibliography:

Appadurai Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. (Public Worlds, eds. Dilip Gaonkar & Benjamin Lee). Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1996.

Augustinos Gerasimos, "Greece and the Balkans between the World Wars: Self-identity, the Other, and National Development". In Dimitris Tziovas (ed.), *Greece and the Balkans*, Burlington: Ashgate, 2003: 84-97.

Bakić-Hayden Milica, "Nesting Orientalisms: The Case of Former Yogoslavia", *Slavic Review*, Vol. 54, No. 4, Winter, 1995: 917-931.

Calotychos Vangelis, *The Balkan Prospect. Identity, Culture, and Politics in Greece after 1989*. (Studies in European Culture and History, eds. D. Weitz & Jack Zipes). New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Cohan Steven & Rae Hark Ina, "Introduction". In Steven Cohan & Ina Rae Hark (eds.), *The Road Movie Book*, London & New York: Routledge, 1997: 1-14.

Corrigan Timothy, *A Cinema Without Walls. Movies and Culture After Vietnam*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.

Cowan K. Jane, *Dance and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

Demertzis Nicolas, "Greece". In Roger Eatwell (eds.), *European Political Cultures*, London & New York: Routledge, 1997: 107-121.

Diamandouros Nikiforos, "Cultural Dualism and Political Change in Post-Authoritarian Greece", Working Paper 50, Madrid, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, http://www.march.es/ceacs/publicaciones/publicaciones.asp [access on 20/01/2019]

Dogan Mattei, "Trust-Mistrust in European Democracies". In Grazyna Skapska, Annamaria Olra-Bukowska in collaboration with Krzysztof Kowalski (eds.), *The Moral Fabric in Contemporary Societies*, Leiden & Boston: Brill, 2003: 175-200.

Eleftheriotis Dimitris, "A Touch of Spice. Mobility and Popularity". In Lydia Papadimitriou & Yiannis Tzioumakis (eds.), *Greek Cinema: Texts, Histories, Identities*, Briston: Intellect, 2012: 18-36.

Featherstone Kevin, "Introduction. 'Modernization' and the structural constraints of Greek politics", *West European Politics*, Vol. 22, No. 2, 2005: 222-241.

Featherstone Kevin (eds.), *Politics and Policy in Greece: The Challenge of 'Modernisation'*. Oxon & New York: Routledge, 2006.

Helvacioglu Banu, "The paradoxical logic of Europe in turkey: Where does Europe end?", *The European Legacy*, Vol. 4, No. 3, 1999: 18-34.

Hertzfeld Michael, *Anthropology Through the Looking-Glass: Critical Ethnography in the Margins of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

Iordanova Dina, *Cinema of Flames: Balkan Film, Culture and the Media*. London: British Film Institute, 2001.

Imre Anikó, *Identity Games. Globalisation and the Transformation of Media Cultures in the New Europe*. Cambridge, Mass & London: MIT Press.

Jameson Fredric, "Thoughts on Balkan Cinema". In Atom Egoyan & Ian Balfour (eds.), *Subtitles: On the Foreignness of Film*, Cambridge, Mass & London: MIT Press, 2004: 231-257.

————, "Theo Angelopoulos. The Past as History, The Future as Form". In Andrew Horton (ed.), *The Last Modernist: The Films of Theo Angelopoulos*, Westport, CT: Greenwood Press, 1997: 78-95.

Karalis Vrasidas, *A History of Greek Cinema*. London & New York: Continuum, 2012.

Koutsoukis S. Kleomenis, "Political Corruption in Greece" In Martin J. Bull & James L. Newell (eds.), *Corruption in Contemporary Politics*, Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 2003: 24-36.

Laderman David, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin, TX: University of Texas Press, 2002.

Lykidis Alex, "Travel in Greek Cinema of the 1990s", *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 33, No 2, October 2015: 345-364.

Močnik Rastko, "The Balkans as an Element in Ideological Mechanisms". In Dušan I. Bjelić & Obrad Savić (eds.), *Balkan as Metaphor. Between Globalization and Fragmentation*, Cambridge, MA & London: MIT Press, 2002: 79-115.

Moschonas Gerasimos, "The Path of Modernization: PASOK and European Integration", *Journal of Southern Europe and the Balkans*, Vol. 3., No. 1, 2001: 11-24.

Mouzelis Nikos, "Greece in the twenty-first century: Institutions and political culture". In D. Konstas & T.G. Stayrou (eds.), *Greece Prepares for the Twenty-First Century*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995: 17-34.

Naficy Hamid, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2001.

Neumann B. Iver & Welsh M. Jennifer, "The Other in European Self-Definition: An Addendum to the Literature on International Society", *Review of International Studies*, Vol. 17, No. 4, Oct., 1991: 327-348.

Papanikolaou Dimitris, "Repatriation on Screen: National Culture and the Immigrant Other". In Dimitris Tziovas (ed.), *Greek Diaspora and Migration since 1700*, Farnham & Burlington, VTI: Ashgate, 2009: 255-269.

Petsa Vasiliki, "Junctions, Dead-ends and Uncertain Trajectories: Mapping Out the 'Greek Road Movie'", *Filmicon: Journal of Greek Film Studies*, 4, 2017, http://filmiconjournal.com/journal/article/page/52/2017/4/3

Pollis Adamantia, "Greek National Identity: Religious Minorities, Rights, and European Norms", *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 10, No. 2, 1992: 171-196.

Σεβαστάκης Νικόλας, Κοινότοπη χώρα. Όψεις του δημοσίου χώρου και αντινομίες αξιών στη σημερινή Ελλάδα. Αθήνα: Σαββάλας, 2004.

Skopetea Elli, "The Balkans and the Notion of the 'Crossroads Between East and West'". In Dimitris Tziovas (ed.), *Greece and the Balkans*, Burlington: Ashgate, 2003: 171-176.

Stavrianos S. L., "The Influence of the West on the Balkans". In Charles & Barbara Jelavich (eds.) *The Balkans in Transition*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1963: 184-226.

Todorova Maria, *Imagining the Balkans*. (Updated edition). New York: Oxford University Press, 2009.

Tziovas Dimitris, "Introduction: Decolonizing Antiquity, Heritage Politics, and Performing the Past". In Dimitris Tziovas (ed.), *Re-Imagining*

the Past, Oxford: Oxford University Press, 2014: 1-26.

————, "Beyond the Acropolis: Rethinking Neohellenism", *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 19, No. 2, October 2001: 189-220.

Yapp E. M., "Europe in the Turkish Mirror", *Past & Present*, No. 137, The Cultural and Political Construction of Europe, Nov.,1992: 134-155.

Περίληψη

Ο συσχετισμός των ταινιών δρόμου και περιπλάνησης με περιόδους κοινωνικής ή εθνικής αναταραχής έχει επισημανθεί επανειλημμένα στο πλαίσιο ακαδημαϊκών ερευνών. Αυτές οι οπτικές αφηγήσεις, που παράγονται συνήθως εν αφθονία σε περιόδους εκτεταμένων κοινωνικο-πολιτισμικών αλλαγών, φέρνουν στο προσκήνιο την κινητικότητα προκειμένου να προσεγγίσουν κριτικά εσωτερικούς διχασμούς και άγχη, παρέχοντας μια σύνθετη κωδικοποίηση αντίστοιχων πολιτισμικών αναδομήσεων. Εστιάζοντας στη σύγχρονη ελληνική συνθήκη, η παρούσα ανακοίνωση θα προσεγγίσει ένα σώμα πρόσφατων ελληνικών ταινιών δρόμου και περιπλάνησης, οι οποίες, όπως θα αποδειχτεί, θεματοποιούν την οντολογική ανασφάλεια και την προσωπική κρίση των πρωταγωνιστών προκειμένου να εμβαθύνουν σε ευρύτερες κρίσεις που αφορούν την εθνική ταυτότητα. Έως πριν από λίγες δεκαετίες, στον ελληνικό κινηματογράφο, το ταξίδι ως διαδικασία χαρτογραφούσε ενδοκρατικές διαδρομές από το κέντρο προς την περιφέρεια, με στόχο την ανάσυρση απολεσθέντων κομματιών της απωθημένης εθνικής ιστορίας ή της φαντασιακής πολιτισμικής «αυθεντικότητας». Η πολυπλοκοποίηση των ευρύτερων κοινωνικο-οικονομικών διεργασιών και η διάβρωση της συνοχής του έθνους-κράτους που επέφερε η εμπέδωση της παγκοσμιοποίησης, η μετατόπιση των γεωγραφικών και πολιτικών συνόρων μετά την πτώση του κομμουνισμού και τους Βαλκανικούς Πολέμους κατά τη δεκαετία του 1990, αλλά και η ανανέωση της ευρωπαϊκής ιδέας, που προωθήθηκε με την ενσωμάτωση, ή τη συζήτηση περί αυτής, πρόσθετων κρατών-μελών (ιδίως της Τουρκίας), οδήγησε στην επανεστίαση και την αναπροσαρμογή της ελληνικής αυτοσυνειδησίας. Παρότι τα κινηματογραφικά διασυνοριακά ταξίδια, με κατεύθυνση είτε προς είτε από την Ελλάδα,

που εμφανίστηκαν από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, χαρτογραφούν διαδρομές σε γειτονικές χώρες, στο πλαίσιο της παρούσας ανακοίνωσης υποστηρίζεται ότι οι ελληνικές κινηματογραφικές αφηγήσεις δρόμου και περιπλάνησης αφορούν πρωτίστως τις παραμέτρους της συλλογικής φαντασιακής ανασύστασης της ελληνικότητας σε σχέση με τη διαλογική κατασκευή της ευρωπαϊκότητας. Μέσω της κριτικής ανάλυσης των ταινιών Βαλκανιζατέρ (Γκορίτσας, 1997) και Αθήνα-Κωνσταντινούπολη (Παναγιωτόπουλος, 2008), θα αποδειχτεί ότι ο εθνικός αναστοχασμός αυτού του τύπου προϋποθέτει την επαναδιαπραγμάτευση αλληλένδετων συμβολικών διαιρέσεων και πολώσεων (Ανατολή/Δύση, αρσενικό/θηλυκό, εκσυγχρονισμός/παράδοση/, φίλος/εχθρός).

K**eywords**: Greek road movies and wandering, cultural identity, mobility, national anxieties

ΜΙΛΩΝΤΑΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΡΙΣΗ: Ο ΕΞΩΣΚΗΝΙΚΟΣ ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΔΗΜΙΟΥΡΓΩΝ

Ζωή Βερβεροπούλου*

Κάθε φορά που μια κοινωνία αντιμετωπίζει ζητήματα σοβαρά, πολύπλοκα ή αμφιλεγόμενα, κυρίως σε καιρούς κρίσης δηλαδή, αυξάνονται στα ΜΜΕ τα δημοσιεύματα που καταγράφουν ένα επαναλαμβανόμενο αίτημα προς τους ανθρώπους των γραμμάτων και της τέχνης να μιλήσουν για την εποχή τους, να ερμηνεύσουν τα φαινόμενα και να εκφράσουν τη θέση τους δημόσια[1]. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, πέρα από τα δηλωτικά μηνύματα που μπορεί να μεταφέρει το πρωτογενές καλλιτεχνικό έργο – το οποίο όμως δεν έχει απαραίτητα ευρεία διάδοση – αναμένεται ενίοτε και από τους θεατρικούς δημιουργούς να λειτουργήσουν ως πνευματικοί άνθρωποι, εκπροσωπώντας μια προσιτότερη εκδοχή του διανοούμενου, ιδιότητα που συνδέεται πρώτιστα με τη διακριτή πολιτισμική τοποθέτηση και την ξεχωριστή παιδεία ενός ατόμου (Λέκκας 1994: 204, Χιωτάκης 2001: 2-3).

Σύμφωνα με τον Bourdieu (2006: 211), «ο διανοούμενος συστήνεται ως τέτοιος παρεμβαίνοντας στο πολιτικό πεδίο εν ονόματι της αυτονομίας και των ειδικών αξιών ενός πεδίου πολιτιστικής παραγωγής, που έχει κατακτήσει έναν υψηλό βαθμό ανεξαρτησίας απέναντι στις εξουσίες». Με άλλα λόγια, διανοούμενος είναι κάποιος ο οποίος, στηριγμένος στην ικανότητα και το κύρος που διαθέτει στο δικό του πεδίο και ευαισθητοποιημένος για ό,τι συμβαίνει στην κοινωνία, υπερβαίνει τη σφαίρα της ειδίκευσής του, δηλαδή τον στενά επαγγελματικό και ιδιωτικό του ορίζοντα, προκειμένου να παρέμβει ενεργά και με κριτικό τρόπο στα κοινωνικο-πολιτικά τεκταινόμενα, όπου και επιχειρεί να μεταφέρει τις αξίες του δικού του σύμπαντος (Καστοριάδης 1992: 117, Χιωτάκης 2001: 5, Bourdieu 2002: 3). Σε ποιο βαθμό όμως οι σημερινοί καλλιτέχνες του θεάτρου εμφανίζουν τα ανωτέρω χαρακτηριστικά, όταν αρθρώνουν λόγο εκτός σκηνής;

---

* Ζωή Βερβεροπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Δημοσιογραφίας & ΜΜΕ, ΑΠΘ, zoiv@jour.auth.gr.

1 Πρβλ. Κατσουλάρης (21/4/2013), Γεωργίου (14/9/2018).

Στην Ελλάδα της σύγχρονης οικονομικής κρίσης και παρά την άνθηση των κοινωνικών δικτύων, προνομιακό όχημα για μια δημόσια συνομιλία του δημιουργού με τον πραγματικό κόσμο αποτελεί η μιντιακή συνέντευξη, η οποία και ορίζεται ως εξής: μια συνομιλιακή ανταλλαγή πληροφοριών και ιδεών ανάμεσα σε δυο πρόσωπα, για λογαριασμό ενός αόρατου ακροατηρίου, προκειμένου να προκύψει ένα τέτοιο επίπεδο διαφωτιστικής ενημέρωσης, που κανένας από τους συμμετέχοντες δεν θα μπορούσε να παράγει μόνος του (Metzler 1997: 12). Η ερωταπαντητική φόρμα της υποδηλώνει πρόσκληση σε διάλογο[2], δηλαδή μια πρόκριση εκ μέρους του δημοσιογράφου, ο οποίος αναγνωρίζει και νομιμοποιεί τον λόγο του θεατρικού δημιουργού ως άξιο κοινοποίησης[3].

Μια πρώτη περιήγηση στον έντυπο και ηλεκτρονικό ελληνικό Τύπο από το 2010 και εξής (από τα πρώτα χρόνια της κρίσης και μετά δηλαδή), εστιασμένη σε συνεντεύξεις ανθρώπων της σκηνής[4], αποκαλύπτει εξαρχής τροποποιημένο δημοσιογραφικό ερωτηματολόγιο σε σχέση με τα προηγούμενα χρόνια. Τούτο πάντως, στην πλειονότητα των περιπτώσεων, δομείται γύρω από τρεις κατηγορίες ερωτήσεων, οι οποίες και καθορίζουν τις απαντήσεις και την τελική θεματολογική οργάνωση του κειμένου:

1) Ερωτήσεις καλλιτεχνικού περιεχομένου, συνήθως για την παράσταση με αφορμή την οποία πραγματοποιείται η συνέντευξη και στην οποία εμπλέκεται ο συνεντευξιαζόμενος[5]. Τέτοιες ερωτήσεις ευνοούν απαντήσεις με στόχο την προώθηση μιας παραγωγής, συμβάλλουν στη δημοσιότητα και την αναγνώριση του καλλιτέχνη (Metzler 1997: 59-60, Masschelein, Meurée, Martens & Vanasten 2014: 18) και είναι συχνά συνάρτηση των στρατηγικών επικοινωνιακής προβολής που ακολουθεί ένας

2 Δεν είναι δηλαδή όπως ο μονόλογος, η αυτόβουλη λήψη λόγου σε ένα άρθρο ή μια ανάρτηση στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης.

3 Οι Sedorkin & McGregor (2002: 94) κατατάσσουν τις συνεντεύξεις επωνύμων στα soft news, επειδή δεν έχουν επείγοντα χρονικό χαρακτήρα. Περισσότερα για τη λογική και τις διαδικασίες της συνέντευξης βλ. Βερβεροπούλου (2015: 737-738).

4 Εντοπίσαμε σχεδόν αποκλειστικά σκηνοθέτες και ηθοποιούς. Εξαιρούμε τους θεατρικούς συγγραφείς που ταξινομούνται σε διαφορετική κατηγορία, καθώς δουλεύουν με τον λόγο, πράγμα που έχει επιπτώσεις και στον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν εντός της συνέντευξης (Masschelein, Meurée, Martens & Vanasten 2014: 3).

5 Ας σημειωθεί εδώ, ότι πάρα πολύ σπάνια θα επιλεγεί από τα ΜΜΕ ένας καλλιτέχνης που δεν σχετίζεται με τη θεατρική επικαιρότητα, όσο σημαντικός και να είναι, στοιχείο που παρατηρείται γενικότερα στην ελληνική πολιτιστική δημοσιογραφία και αποκαλύπτει τις δεσμεύσεις και τους περιορισμούς της.

θεατρικός οργανισμός ή θίασος. Παράλληλα, λειτουργούν ως ενημερωτικός και διασαφηνιστικός λόγος «από πρώτο χέρι», που πλαισιώνει και διευκολύνει την πρόσληψη της παράστασης[6]:

> Η υπόθεση βασίζεται στο θέμα της μοιχείας. Ο αστός που κυνηγάει την ευτυχία. Ενώ έχει στήσει μια οργανωμένη έγγαμη ζωή, με όλες τις ανέσεις, ανακαλύπτει ξαφνικά ότι όλο αυτό δεν του αρκεί. Νιώθει ένα τεράστιο υπαρξιακό κενό. Το αντιμετωπίζει κινούμενος διαστροφικά, οργανώνει δηλαδή μια αντίθετη κατάσταση, συμπεριφορά που αντιστρατεύεται την τάξη της ζωής του και η ηρεμία τορπιλίζεται.(…) Η δική μου ερμηνεία για το έργο εστιάζει στην παραδοχή ότι, τελικά, η αναζήτηση της ευτυχίας οδηγεί σε αδιέξοδο. Είμαι από εκείνους που πιστεύουν ότι ευτυχία είναι στιγμές που έρχονται και φεύγουν, τίποτα σταθερό, συνεχές, εξασφαλισμένο. Ο Λαμπίς αποδεχόμενος την εξουσία του τυχαίου μάς δείχνει ανθρώπους φυλακισμένους μέσα σε μια μοίρα που δεν μπορούν να αποφύγουν όσο κι αν προσπαθούν. (Γιάννης Χουβαρδάς στην Έφη Μαρίνου, «Η ευτυχία είναι στιγμές που έρχονται και φεύγουν», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 4-5/2/2017).

2) Βιογραφικές και προσωπικές ερωτήσεις: αφενός καλύπτουν τη βουλιμική περιέργεια του κοινού για την ανθρώπινη πλευρά και την ιδιωτική ζωή του καλλιτέχνη, αφετέρου επιτρέπουν σε αυτόν να «κατασκευάσει» τον δημόσιο εαυτό του όπως επιθυμεί, πάντα βέβαια υπό την εποπτική πλαισίωση του δημοσιογράφου, ο οποίος έχει και την τελική επιμέλεια της συνέντευξης (Masschelein, Meurée, Martens & Vanasten 2014: 19). Εν είδει συνεργατικού life writing, το συγκεκριμένο τμήμα της συνέντευξης δίνει συχνά έμφαση σε αίτια και επιρροές που διαμόρφωσαν την καλλιτεχνική πορεία και την προσωπικότητα του δημιουργού:

> Δέκα χρονών είδα το Ρίτερ, Ντένε, Φος, με πήγαν ο πατέρας κι η μητέρα μου. Σαγηνεύτηκα. Δεν μπορούσα να εξηγήσω τίποτα, δεν μπορούσα φυσικά να καταλάβω σε ηλικία δέκα χρονών τι μου έκανε αυτός ο συγγραφέας, αλλά το όνομά του σε συνδυασμό με το Λευτέρη και με την ανομολόγητη τότε επιθυμία και γνώση μου ότι εγώ για το θέατρο πάω, παρόλο που δεν το έλεγα ούτε καν στον εαυτό μου. Μου καρφώθηκε στο μυαλό. Χάνω τον πατέρα μου στα δώδεκα και αρχίζω γύρω στα δεκατέσσερα-δεκαπέντε να διαβάζω τα μυθιστο-

6 Με παρόμοιο τρόπο λειτουργούν και οι συνεντεύξεις των συγγραφέων, πρβλ. Βερβεροπούλου (2015: 746).

ρήματα του Μπέρνχαρντ που κυκλοφορούσαν από τον Εξάντα (…). (Γιάννος Περλέγκας στον Γιώργο Βουδικλάρη, «Ο Γιάννος Περλέγκας ποντάρει κάτι παραπάνω από τη ζωή του κάθε βράδυ στη σκηνή», *Popaganda*, 7/2/2018).

3) Ερωτήσεις που περιστρέφονται γύρω από τη σύγχρονη κρίση (και για τις οποίες κυρίως ενδιαφέρεται η παρούσα μελέτη). Πρωτοεμφανίζονται επίμονα με την ανάδυση της κρίσης, κορυφώνονται από το 2011-2016 και μετεξελίσσονται μέχρι σήμερα (2018), διερευνώντας τις απόψεις και τη θέση του συνεντευξιαζόμενου α) γενικά για την κρίσιμη κατάσταση στη χώρα και β) για τις επιπτώσεις του φαινομένου της κρίσης στο πεδίο του πολιτισμού και ειδικότερα του θεάτρου:

α) Στα δύσκολα αποκαλύπτεται η αλήθεια μας, η δύναμή μας, το ήθος μας. Εδώ μας θέλω! Θα στραφούμε ο ένας εναντίον του άλλου; Θα την πληρώσουν οι πιο εύθραυστες ομάδες της κοινωνίας μας; Θα αφήσουμε το ρατσιστικό μας ένστικτο να κυριαρχήσει; Θα πάμε πιο συντηρητικά ή θα βρούμε άλλους πιο ριζοσπαστικούς δρόμους; Θα βολευτούμε με μία από τα ίδια ή θα αναμορφώσουμε την άθλια δημόσια ζωή της χώρας μας ρίχνοντας στον κάλαθο των αχρήστων τους ανίκανους πολιτικούς, τους κλέφτες, τους δημαγωγούς και τους διεφθαρμένους; Με αυτά τα ερωτήματα –κι άλλα πολλά– για την πολιτισμική μας ταυτότητα βιώνω το μνημόνιο και την κρίση. (Γιάννης Κακλέας στις Ιωάννα Κλεφτόγιαννη & Δώρα Αμαραντίδου, «Καλλιτέχνες και κρίση: 7 απόψεις... έξω από τα δόντια», *in2life*, 30/9/2013).

β) Τώρα που το κράτος αναλαμβάνει αποκλειστικά το ρόλο του προστάτη των χρημάτων των δανειστών, αφήνει στο έλεος τους την υγεία, την παιδεία, τον πολιτισμό. Σ› αυτό το καινούργιο περιβάλλον, η συνεργασία και η ανάληψη πρωτοβουλιών είναι επιτακτική. Αλλιώς σιγά-σιγά θα πάμε όλοι σπίτια μας και θα μιλάμε για το θέατρο σαν να ήταν ένα γινάτι του παρελθόντος (Παντελής Δεντάκης στη Μαρία Κρύου, «Παντελής Δεντάκης: «Τα πράγματα είναι τόσο ασφυκτικά που το κοινό μέτωπο είναι αναγκαίο σε όλα τα επίπεδα», *Αθηνόραμα*, 2/11/2012).

Όπως είναι προφανές, η συνεντευκτική στόχευση μετατοπίζεται, από τη συλλογή πληροφοριών για το καλλιτεχνικό έργο, προς την εκμαίευση γνώμης και πολιτικο-κοινωνικού σχολιασμού, παρακινώντας τον δημιουργό να μιλήσει όχι ως ειδικός, αλλά ως διακεκριμένος πολίτης και

να επιτελέσει έτσι ρόλο κριτικά κοινωνικό. Το εν λόγω θέμα αυξάνει και την επιθυμητή για τον δημοσιογράφο δραματικότητα του λόγου, καθώς ο συνεντευξιαζόμενος τίθεται αντιμέτωπος με τις, εγγενείς στον ορισμό της κρίσης, έννοιες της διατάραξης της κανονικότητας, της ξαφνικής και ανεπιθύμητης αλλαγής, της ανεξέλεγκτης επιδείνωσης μιας κατάστασης και των συνεπειών της[7]:

> Η Ελλάδα τελείωσε, πάει (…). Η καινούργια είδηση για τους Έλληνες συνδέεται με το τέρμα της δήθεν πολιτικής, εκείνης που είχε το σχήμα της πολιτικολογίας, της τεχνητής υπερπολιτικοποίησης των πάντων (…). Χάθηκε το πρόσωπο της Ελλάδας που ξέραμε, που αγαπήσαμε, που πληρώσαμε. Καταστράφηκε παίρνοντας κομμάτια από τις ψυχές μας. (Βασίλης Παπαβασιλείου στην Έφη Μαρίνου, «Μην ξεχνάμε: υπάρχει δημιουργία μέσα στην παρακμή», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 11-12/11/2017).

Η έρευνά μας, που πραγματοποιήθηκε με συστηματική δειγματοληψία κατά τα έτη 2010-2018 σε εφημερίδες όπως Τ*ο Βήμα της Κυριακής*, *Η Καθημερινή της Κυριακής*, *Η Αυγή της Κυριακής*, *Η Εφημερίδα των Συντακτών*, στα Free Press *LifO* και *Athens Voice*, σε περιοδικά-οδηγούς όπως το Αθηνόραμα, αλλά και σε ιστοσελίδες με έμφαση στο πολιτιστικό περιεχόμενο, όπως *culturenow*, ελ*culture*, *artandpress*, *popaganda*, *in2life*, *tospirto*, έδειξε πως, συγκριτικά και με λίγες εξαιρέσεις, οι πολιτικές ερωταπαντήσεις ήταν περισσότερες, απαιτητικότερες και συχνότερες στον έντυπο τύπο (ενίοτε μάλιστα με ειδική πλαισίωση, ώστε να ξεχωρίζουν από την υπόλοιπη συνέντευξη), παρά στον ηλεκτρονικό, όπου παρατηρήθηκαν διστακτικότερες και πιο ανώδυνες προσεγγίσεις, με έμφαση κυρίως στην παράσταση και στην πορτρετική αναπαράσταση του συνεντευξιαζόμενου.

Σε κάθε περίπτωση, η ενασχόληση της δημοσιογραφίας του πολιτισμού μέσα από τη θεατρική συνέντευξη με τις θεματικές της κρίσης αντανακλά την αναμενόμενα εντεινόμενη σε δύσκολους καιρούς αλληλοδιείσδυση τέχνης, κοινωνίας και πολιτικής. Βασική συνέπεια, μια ενισχυμένη τάση ταύτισης ανάμεσα στο προσωπικό βίωμα και στο έργο, στο «κοινωνικό εγώ» και στο «δημιουργικό εγώ», στο ευρύτερο milieu και στο προϊόν της θεατρικής δημιουργίας. Είναι χαρακτηριστικό, ότι σε κάθε συνέντευξη

7 Βλ. *Λεξικό της κοινής νεοελληνικής*, λήμμα «κρίση».

οι Έλληνες δημοσιογράφοι θέτουν απαρέγκλιτα την ίδια ερώτηση για τη σχέση του έργου με το παρόν και την επικαιρότητα, ενώ οι καλλιτέχνες σχεδόν πιέζονται να δηλώσουν ότι όντως υφίσταται τέτοια σχέση:

α) **Πώς συνδέεται [το έργο *Οι ιδιοτροπίες της Μαριάννας*] με το σήμερα;**

Μιλάει για μια γενιά ανθρώπων ματαιωμένων, απογοητευμένων και νιώθω ότι σήμερα οι εικοσάχρονοι το βιώνουν αυτό πολύ έντονα. Εδώ μιλάει για μια απόγνωση και ταυτόχρονα για μια ελαφράδα με την οποία κάποιοι αντιμετωπίζουν την ελαφράδα. Μιλάει για την αποφυγή του πένθους και πώς το πένθος με κάποιον τρόπο θα σου χτυπήσει ούτως ή άλλως την πόρτα. Γιατί η ματαίωση είναι αναγκαστικό στάδιο της ωρίμασης. Αν δεν το βιώσεις και δεν το δεχτείς, δεν μπορείς να πας παραπέρα. (Θωμάς Μοσχόπουλος στη Μυρτώ Λοβέρδου, (Θωμάς Μοσχόπουλος: «Πρωταγωνιστής είναι ευθύνη, σέρνει το κάρο», *Το Βήμα της Κυριακής*, 31/1/2016).

β) **Πώς όμως συνδέει [ο σκηνοθέτης] όσα διεκτραγωδούνται στη *Λούλα*, που ο συγγραφέας της χαρακτηρίζει «πολιτικό μυθιστόρημα από την ανάποδη», με το σήμερα;**

Η Λούλα μεταθέτει (…) στη σεξουαλικότητά της όλη την αδυναμία να βρει κάποιος τη χαρά, την ικανοποίηση, την ευτυχία. Σε έναν κόσμο που όλα φαίνονται ‹ιδανικά› (…), κάτι μέσα της βαθιά την εμποδίζει να ευχαριστηθεί και να αποδεχτεί τον εαυτό της. Για μένα, αυτή είναι η γραμμή που την συνδέει με εμάς: Επήλθε μια απότομη προσγείωση και ξεφουσκώσαμε, ενώ η ηρωίδα σαν να είχε μια ασυνείδητη, φυσική αντίσταση σε αυτό που συνέβαινε.(Δημήτρης Αγαρτζίδης στον Σπύρο Κακουριώτη, «Δημήτρης Αγαρτζίδης: Η *Λούλα* μιλά προορατικά για όσα συμβαίνουν γύρω μας», *Η Αυγή*, 24/1/2016).

Η επαναλαμβανόμενη ερώτηση προκαλεί κάποτε τις αντιδράσεις των δημιουργών:

Πού αγγίζει το σήμερα η ιστορία αυτή;
Πουθενά! Αυτή είναι μια παράσταση μη-επίκαιρη, μη-πολιτική και είναι περήφανη γι' αυτό. Επίσης, δεν γίνεται πουθενά λόγος για πρόσφυγες, ρατσισμό, φυλετικές ή άλλες μειονότητες, φτώχεια, κρίση, ανεργία κτλ. Πρόκειται, συνεπώς, για μια αμιγώς μη-ορθή-πολιτικά παράσταση.(Βασίλης Νούλας στη

Γεωργία Οικονόμου, «Ο Βασίλης Νούλας των Nova Melancholia μιλάει στο www.tospirto.net», *tospirto*, 10/3/2017).

Είναι φανερό, ότι η επίμονη αναζήτηση αναλογιών εκ μέρους των δημοσιογράφων ανάμεσα στο καλλιτεχνικό όραμα και την επικαιρότητα της κρίσης – πράγμα που αυτόματα σηματοδοτεί αυτή τη σχέση ως θετικό αξιολογικό δείκτη για μια παράσταση – είναι απόρροια ενός παλαιού τύπου βιογραφισμού, και εκείνης της στερεοτυπικής, κοινής αντίληψης που αντιμετωπίζει το έργο ως μια επιφανειακή, μηχανική αντανάκλαση της κοινωνικοοικονομικής κατάστασης και της εποχής που βιώνει ο δημιουργός. Από την άλλη όμως, τέτοια ερωτήματα και οι απαντήσεις τους αποκαλύπτουν πόσο σημαντικό υλικό αποτελούν οι συνεντεύξεις για μια κοινωνιολογική προσέγγιση του θεάτρου, η οποία αναγνωρίζει ότι η καλλιτεχνική αναπαράσταση αναδιαρθρώνει μεν υποκειμενικά το πραγματικό, αλλά αυτή η υποκειμενικότητα είναι στην ουσία η συνεκτική κρυστάλλωση μιας αναπαράστασης του κόσμου που εκφράζει μια κοινωνική ομάδα: για να θυμηθούμε τον γενετικό δομισμό (Goldmann 1971), το έργο τέχνης μπορεί να εκληφθεί ως αποτέλεσμα της δομικής σχέσης ανάμεσα στον δημιουργό (που θεωρείται συλλογικό υποκείμενο), στο ιστορικό υπόβαθρο από το οποίο αυτός αναδύεται και στο κοινό στο οποίο απευθύνεται. Δεν είναι τυχαίο, πιστεύουμε, ότι η πλειονότητα των τίτλων στις θεατρικές συνεντεύξεις που μελετούμε πασχίζει να συνδέσει το σκηνικό με το εξωσκηνικό βίωμα, προτάσσοντας αναφορές στην κρίση[8].

Ωστόσο, όπως έδειξε η έρευνά μας, οι ερωτήσεις για το εν λόγω θέμα είναι σχεδόν πάντα αριθμητικά λιγότερες από τις υπόλοιπες (ποτέ περισσότερες από μία έως τρεις[9]), εμφανίζονται συνηθέστερα προς το τέλος της συνέντευξης ή στην εισαγωγή, αλλά όχι ως πυρήνας της συνέντευξης, όπως υπαινίσσονται οι τίτλοι. Σπάνια δε επιτρέπουν εκτενή απαντητικό συλλογισμό, ενώ στο corpus μας δεν εντοπίστηκε συνέντευξη θεατρικού

8 Σταχυολογούμε τιτλικά παραδείγματα από το υλικό της έρευνάς μας: «Γεράσιμος Σκιαδαρέσης: Το θέατρο αντιστέκεται στην κρίση», «Φρόσω Λύτρα: Η κρίση είναι η μοναδική μας ευκαιρία για να γίνουμε καλύτεροι!», «Μάνος Παπαγιάννης: Η κρίση έχει επηρεάσει θετικά το θέατρο», «Νικήτας Τσακίρογλου: Η κρίση δεν δίδαξε την κοινωνία. Νομίζω κάνουμε τα ίδια λάθη», «Μάνια Παπαδημητρίου: Δεν φταίει η οικονομική κρίση για την κρίση στο θέατρο».

9 Οι ερωτήσεις πολιτικο-κοινωνικού περιεχομένου ωστόσο αυξάνονται, όταν αφορμή της συνέντευξης είναι παραστάσεις με κεντρικό θέμα την κρίση.

δημιουργού χωρίς παραστασιακό έναυσμα και ελάχιστες με αποκλειστικό θέμα την κρίση – εξαίρεση αποτελεί ένα συνθετικό άρθρο, βασισμένο σε συλλογική συνέντευξη των (ανώνυμων) μελών της «κίνησης Μαβίλη», με θέμα τα προβλήματα του θεάτρου την περίοδο της κρίσης (Σπύρος Κακουριώτης, «Κίνηση Μαβίλη: Για να κάνεις παραστάσεις σήμερα πρέπει να είσαι τρελός», *Η Αυγή*, 4/3/2014).

Τέτοιες διαπιστώσεις οδηγούν στο εξής συμπέρασμα: αν ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του διανοούμενου είναι η αναστοχαστική, αναλυτική και σε βάθος προσέγγιση της σύγχρονης πραγματικότητας, παραδειγματικά ορθολογική ή ενορατική κατά περίπτωση (Χιωτάκης 2001: 6), τότε πολύ λίγοι θεατρικοί δημιουργοί σήμερα αναλαμβάνουν αυτό τον ρόλο ή αντιμετωπίζονται από τα ΜΜΕ ως τέτοιοι. Εξηγείται άραγε η κατάσταση αυτή από το γενικότερο φαινόμενο της «έκλειψης», της παρακμής των διανοουμένων στον σύγχρονο κόσμο (Γεωργίου 14/9/2018), που παίρνει τη μορφή τής σιωπής ή της, για διάφορους λόγους, απαξίωσής τους[10];

Στην πραγματικότητα, στα χρόνια της κρίσης αλλά και πριν από αυτήν οι Έλληνες καλλιτέχνες της σκηνής προβάλλονται μιντιακά περισσότερο με τη λογική των επωνύμων της ψυχαγωγίας και της τέχνης[11] ή, στην καλύτερη περίπτωση, ως σκεπτόμενοι celebrities (Marshall 2006, Choi & Berger 2010). Δεν είναι επομένως παράξενο που ελάχιστοι άνθρωποι του θεάτρου αρθρώνουν (ή τους δίνεται η ευκαιρία να αρθρώσουν) στις συνεντεύξεις τους εκτενή, πρωτότυπο, ερμηνευτικό λόγο περί κρίσης, με επιχειρήματα που προσιδιάζουν στον διανοούμενο «πραγματογνώμονα ή προφήτη» (Rieffel 1997: 677) του σύγχρονου κόσμου[12]. Χωρίς να παρα-

10 Αν και η συγκεκριμένη άποψη κυκλοφορεί ευρέως, ωστόσο η σύγχρονη κοινωνιολογία της διανόησης δεν συμφωνεί, θεωρώντας ότι είναι η εποχή που έχει μεταλλάξει το πλαίσιο δράσης και τον τρόπο λειτουργίας των διανοουμένων σήμερα (Hébert 2010: 78).

11 Ο Rieffel (1997: 678) σχολιάζει ήδη από τη δεκαετία του 1990 την τάση να αναλαμβάνουν αρμοδιότητες παρέμβασης στη δημόσια σφαίρα εξίσου συγγραφείς, πανεπιστημιακοί, λόγιοι, αλλά και αστέρες της show business. Πρβλ. και Epstein (2005: 16-18).

12 Ο Βασίλης Παπαβασιλείου είναι ίσως μια από τις λίγες τέτοιες περιπτώσεις που εντοπίσαμε κατά την έρευνά μας και είναι χαρακτηριστικό, ότι οι πιο πρόσφατες παραστάσεις του προσδιορίζονται στην ιστοσελίδα του Θεάτρου Τέχνης ως «ασκήσεις θεατρικού ακτιβισμού» (http://www.theatro-technis.gr/theatro-technis-karoloy-koyn-theatriki-saizon-2018-2019/). Συνεντεύξεις του έχουν δημοσιευτεί σε διάφορα ΜΜΕ, καταγράφοντας μάλιστα την πορεία της σκέψης του όσο η κρίση εξελίσσεται. Ενδεικτικά, Βασίλης Παπαβασιλείου στην Έφη Μαρίνου, «Μην ξεχνάμε: υπάρχει δημιουργία μέσα στην παρακμή», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 12/11/2017 και Βασίλης Παπαβασιλείου στην Έφη Μαρίνου, «Εμπρός για μία άλλη χώρα», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 10/11/2018.

βλέπουμε ότι η συνέντευξη ελέγχεται και διαμεσολαβείται από τους δημοσιογράφους (Masschelein, Meurée, Martens & Vanasten 2014: 20-23, Βερβεροπούλου 2015: 738), οι οποίοι και χρησιμοποιούν τους συνεντευξιαζόμενους ως μέσο κατασκευής αφηγήσεων που ταιριάζουν στην εκδοτική ατζέντα τους και στο πλαίσιο της κοινωνίας όπου ζουν, αξίζει να επισημάνουμε ότι στην πλειονότητα των κειμένων που εξετάσαμε, οι αντιδράσεις σκηνοθετών και ηθοποιών στα ερωτήματα περί κρίσης έχουν κατά βάση θυμική προέλευση, εκφράζοντας απογοήτευση, ανασφάλεια, παράπονα ή οργή. Ο πολιτικο-κοινωνικός σχολιασμός τους είναι κυρίως διαπιστωτικός, άλλοτε επιφυλακτικός και συγκρατημένος, άλλοτε αφοριστικός ή γενικά, αλλά όχι αποδεικτικά επικριτικός, χωρίς να επιδεικνύεται παρεμβατική πρόθεση στην πολιτική ή ομολογημένη εμπλοκή στα φλέγοντα ζητήματα της κρίσης, κάτι που, θεωρητικά, ταξινομείται στα εγγενή γνωρίσματα ενός διανοούμενου (Χιωτάκης 2001: 6). Η αγωνία και η ανησυχία είναι σε όλους έκδηλη – καταλείπει μάλιστα στους αναγνώστες τής συνέντευξης την αίσθηση του «συνανήκειν» σε κοινότητα η οποία αντιμετωπίζει τις ίδιες κρίσιμες περιστάσεις - όμως τεκμηριωμένη άποψη και γενικότερη εποπτεία της κατάστασης εκφράζονται σπανιότερα. Είναι δε αξιοσημείωτο, ότι ακόμη και καλλιτέχνες με ακτιβιστική δράση δεν αποδέχονται για τον εαυτό τους έναν πολυπλοκότερο κοινωνικό ρόλο:

> **Συμμετείχατε στην Κίνηση Μαβίλη, αλλά και στην κατάληψη του Εμπρός, ενώ συμμετείχατε και στην ίδρυση του Μπαγκλαντές. Νιώθετε σαν καλλιτέχνης επιφορτισμένος με κάποιο ρόλο;**
> Υποστηρίζουμε ένα θέατρο ενάντια σε ρόλους και ταυτίσεις με ρόλους. Προσωπικά δεν νιώθω επιφορτισμένος με κανέναν ρόλο. Καθένας παίζει καθημερινά πολλούς ρόλους, κοινωνικούς, οικογενειακούς, σεξουαλικούς, εργασιακούς. Το θέμα, όμως, είναι να μπορεί να διατηρεί ταυτοχρόνως μια στοιχειώδη αποστασιοποίηση. Να μην παίρνει ποτέ τον εαυτό του (και τον εκάστοτε ρόλο του) στα σοβαρά.(Ο Βασίλης Νούλας στη Γεωργία Οικονόμου, «Ο Βασίλης Νούλας των Nova Melancholia μιλάει στο www.tospirto.net», *tospirto*, 10/3/2017).

Ανάλογο προφίλ εμφανίζει σε κάποιες συνεντεύξεις του και ο Μιχαήλ Μαρμαρινός (π.χ. Μιχαήλ Μαρμαρινός στην Έφη Μαρίνου, «Το δημοψήφισμα ήταν ατόπημα, η συμφωνία το μη χείρον βέλτιστον», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 18-19/7/2015.

Αλλά και δημιουργοί που υπηρετούν θεατρικά είδη δυναμικά αγκυρωμένα στη σύγχρονη πραγματικότητα, όπως το θέατρο-ντοκουμέντο, προτάσσουν μια δημόσια εικόνα νηφάλιου ερευνητή περισσότερο, παρά δεσμευτικά πολιτική:

> Όσον αφορά το θέατρο ντοκουμέντο, πρέπει να επισημάνουμε πως δεν πρόκειται για ακτιβισμό ή κάποιο κοινωνικό project, αλλά για θέατρο. Το αποτέλεσμα αφορά ένα θεατρικό έργο, μια παράσταση, που πρέπει να κρίνεται με αισθητικά κριτήρια. (…) «Υπάρχει και η περίφημη ρήση του Γκοντάρ γι' αυτό το θέμα», λέει ο Ανέστης: «'το θέμα δεν είναι να κάνουμε πολιτικές ταινίες, αλλά να κάνουμε ταινίες πολιτικά'. Και φυσικά, το πολιτικό δεν αναφέρεται ως στράτευση. Το θέμα είναι πώς παρακινείς το θεατή να βγάλει τα δικά του συμπεράσματα, και όχι το να τον μετακινήσεις προς το ένα ή το άλλο συμπέρασμα». (Ανέστης Αζάς & Πρόδρομος Τσινικόρης στην Τώνια Καράογλου, «Οι διευθυντές της Πειραματικής του Εθνικού, Ανέστης Αζάς και Πρόδρομος Τσινικόρης στο ελculture.gr», *ελculture*, 19/10/2015).

Παρόμοιες στάσεις αποτυπώνουν αφενός μια διευρυμένη αντίληψη των καλλιτεχνών του θεάτρου (κυρίως των νεότερων) για την έννοια του πολιτικού, η οποία δεν συνεπάγεται απαραίτητα συγκεκριμένη στράτευση, αφετέρου τη βούλησή τους να ανοίξουν τη συζήτηση και να εγείρουν μια δημιουργική αμφισβήτηση για τα σημαντικά της εποχής τους, αλλά αυτό μέσω του καλλιτεχνικού έργου και των επιλογών τους[13]. Δεν απορρίπτουν τη μιντιακή παρουσία τους, φαίνονται όμως να την αντιμετωπίζουν ως αναγκαίο εργαλείο προώθησης και χρηστικού παραστασιακού υπομνηματισμού κυρίως, αναπτύσσοντας παράλληλα αντιστάσεις, ώστε να διαφυλάξουν την επαπειλούμενη «αυτονομία του πεδίου» τους (Bourdieu 2002: 5): ο ρόλος του καλλιτέχνη, μοιάζουν να υποστηρίζουν, είναι λιγότερο να μιλά και περισσότερο να δημιουργεί, η φωνή του «ακούγεται» μέσα από το έργο του[14]. Ακόμη και όταν αποδέχονται τη βαρύτητα του πολιτικού στοιχείου και την αναγκαιότητα να πάρουν θέση, τονίζουν ότι αυτή εκπορεύεται κυρίως από τη σκηνική πρακτική τους:

13 Χαρακτηριστικό παράδειγμα, όπου η καλλιτεχνική πράξη κοινοποιείται δημόσια με παράλληλους τρόπους, είναι η έκδοση *Βυρσοδεψείο, ένα θέατρο στα χρόνια της κρίσης*, (εκδόσεις Νεφέλη, 2018), καθώς το συγκεκριμένο θέατρο αποτέλεσε το βασικό project της Έλλης Παπακωνσταντίνου και της ομάδας της ODC Ensemble τα τελευταία χρόνια.

14 Πρβλ. τον σχολιασμό του Κατσουλάρη (21/4/2013).

Ο καλλιτέχνης οφείλει να παίρνει θέση στα πολιτικά πράγματα;
Ναι, σε εποχές δύσκολες νομίζω ότι το πολιτικό στοιχείο έρχεται πρώτο και καθορίζει και το περιεχόμενο και τη φόρμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας και τους όρους με τους οποίους δημιουργούμε και επικοινωνούμε καλλιτεχνικά με το κοινό. Αυτό συμβαίνει έτσι κι αλλιώς είτε το θέλουμε είτε όχι, εκτός κι αν κάποιος νομίζει ότι κάνουμε θέατρο σε πολύ μικρές σκηνές χωρίς σκηνικό και χωρίς μηχανή, μόνο από άποψη και όχι λόγω της οικονομικής κατάστασης… Η τέχνη νομίζω ότι οφείλει να αμφισβητεί το κατεστημένο, την εξουσία. Εγώ, προσπαθώ οι παραστάσεις που σκηνοθετώ να είναι, ως προς το περιεχόμενό τους τουλάχιστον, αντιεξουσιαστικές. (Κώστας Παπακωνσταντίνου στην Τώνια Καράογλου, «Ο ξεχωριστός κύριος Παπακωνσταντίνου», *Αθηνόραμα*, 2/02/2018).

Ο στόχος τους είναι κυρίως να εξεικονίσουν την κατάσταση – συχνά με αντι-ηγεμονική προσέγγιση, να συμβάλουν στην κατανόησή της και να θέσουν ερωτήματα, παρά να δώσουν απαντήσεις ή λύσεις:

Ίσως με όχημα την τέχνη μπορούν οι άνθρωποι να κατανοήσουν βαθύτερα ένα θέμα και να βιώσουν τις δυναμικές διαστάσεις του και την περιπλοκότητά του. Να ταυτιστούν, να αποστασιοποιηθούν, να χαθούν ίσως, ναι, γιατί όχι; Έχουμε μάθει ότι πρέπει να δίνουμε λύσεις στα προβλήματα και τώρα είμαστε αντιμέτωποι με μια κατάσταση (της Κρίσης) που μας ξεπερνά – έτσι μας την παρουσιάζουν. Δεν μπορούμε να αλλάξουμε τις πολιτικές που μας ασκούνται, δεν μπορούμε να κάνουμε κάτι για τους πρόσφυγες, για την φτώχεια. Νιώθουμε ενοχές για αυτό. Αυτή η στατικότητα είναι προβληματική – νιώθουμε ανήμποροι, στατικοί – αλλά δεν είμαστε. Αλλάζουμε όλοι μαζί, γιατί αλλάζει ο κόσμος γύρω μας και μέσα μας. Στην παράσταση μιλάμε για αυτήν την κατάσταση, που δεν ξέρουμε ακριβώς πού πάμε και φοβόμαστε και νιώθουμε ότι χάσαμε τον έλεγχο της ζωής μας. (…) Στην Γερμανία κάποιοι θύμωσαν και κάποιοι το είδαν ως επαναστατική πράξη. Γενικώς, είναι μια παράσταση που διεγείρει έντονα συναισθήματα αν και δεν στοχεύει σε αυτό. (Έλλη Παπακωνσταντίνου στην Ερριέττα Μπελέκου, «Έλλη Παπακωνσταντίνου: Με το *Revolt Athens* προσπαθώ να αφηγηθώ την ιστορία πραγματικών ανθρώπων», *culturenow*, 8/6/2016).

Το τοπίο μετατοπίζεται κάπως μετά τις εκλογές του 2015, όταν το ζέον θέμα είναι πλέον η διαχείριση της κρίσης από τη νέα κυβέρνηση. Ορισμένοι

καθιερωμένοι σκηνοθέτες και ηθοποιοί (συνήθως οι ωριμότερης ηλικίας), επ᾽ουδενί όμως η πλειονότητα, αναπτύσσουν πρόθυμα πολιτικό σκεπτικό και γνώμη, όταν τους παρέχεται αρκετός χώρος και σχετικά ερωτήματα:

> Ομολογώ ότι με πείραξε το δημοψήφισμα, αυτός ο κρεμάμενος διχασμός. Το θεωρώ ιστορικό ατόπημα και κατάπτυστη πράξη, από όποια πλευρά κι αν εξωθήθηκαν οι πολίτες, ώστε να καταδειχθούν οι αντίπαλοι με ονοματεπώνυμο. Αντέδρασα σ' αυτήν τη βία, στενοχωρήθηκα με την επιβολή λιστοποίησης των «Ναι» και «Οχι», των μεν και των δε, του μαύρου και του άσπρου. Ένας κόσμος εξουθενωμένος, χωρίς ψυχραιμία, εκαλείτο να δώσει πρόσωπο στον αντίπαλο, στον εχθρό. Ήταν λάθος, άσχημο, αντιδημοκρατικό κι αν συνεχιζόταν η πόλωση, θα δημιουργούσε ιστορικό τραύμα. Διαφορές θα έχουμε πάντα, όχι όμως να φτάσουμε σε προγραφές, στην ανάδειξη της εχθρότητας σε θεσμό. Το θεωρώ επικίνδυνα απλουστευτικό, προσβάλλει τη νοημοσύνη μου.
>
> **Το «ναι» στη συμφωνία μάς καταδικάζει σε πολύ δύσκολο μέλλον;**
> Το «τέλος καλό», όλα καλά εδώ δεν ισχύει. Τα πράγματα θα είναι πράγματι πολύ δύσκολα. Από την άλλη όμως, επικράτησε το μη χείρον βέλτιστον, κάτι που φέρει χαρακτηριστικά σύνθεσης κι όχι στείρας υπεραπλούστευσης. Μα η πραγματικότητα απαιτεί σύνθεση, που είναι πιο δύσκολη, πιο ώριμη, πιο απαιτητική από μια ενθουσιώδη αποδοχή ή απόρριψη. Ο χειρισμός του Αλέξη Τσίπρα μέσα σ' αυτές τις συμπληγάδες ήταν σωστός. Αν καταφέρουμε να αφήσουμε πίσω διχασμούς, φανατισμούς, υπονόμευση, αν συγκεντρωθούμε ομονοώντας, μπορεί και να τα καταφέρουμε. Παρόλο που κάποια πρόσωπα του ΣΥΡΙΖΑ με εξόργισαν με τη στάση τους, θεωρώ λάθος να πέσει η κυβέρνηση. Μέσα σ' αυτό το στενότατο, το ασφυκτικό πλαίσιο, πρέπει να κυβερνήσει. Θεωρώ δε ιστορική στιγμή την υποστηρικτική στάση της αντιπολίτευσης. Ήταν ένα θετικό σε όλη αυτή την αρνητική διαδρομή – που δεν συνέβαινε στις προηγούμενες διαπραγματεύσεις. (Μιχαήλ Μαρμαρινός στην Έφη Μαρίνου, «Το δημοψήφισμα ήταν ατόπημα, η συμφωνία το μη χείρον βέλτιστον», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 18-19/7/2015).

Η θεατρική συνέντευξη πολιτικοποιείται εμφανέστατα, όταν ο καλλιτέχνης έχει ήδη κοινοποιήσει με διάφορους τρόπους την ιδεολογική του τοποθέτηση ή κατέχει δημόσιο αξίωμα (αν λ.χ. ηγείται πολιτιστικού οργανισμού). Το προφίλ του συνεντευξιαζόμενου φαίνεται να καθορίζει τη στόχευση του

δημοσιογράφου και τις διαδρομές της συνέντευξης[15], ενώ πιο πρόσφατες συνεντεύξεις αποτυπώνουν και τις αλλαγές στη στάση των καλλιτεχνών:

Στην Ελλάδα πώς βλέπετε την πολιτική κατάσταση; Δίνει διεξόδους;
Το βασικότερο πρόβλημα στην Ελλάδα είναι η κατάρρευση κάθε ελπίδας. Όλο αυτό που έχει συμβεί βυθίζει τον πολίτη σε μία πλήρη απάθεια. (…) Ο πολίτης στην τελευταία προσπάθειά του να βγάλει το κεφάλι του έξω από τη θάλασσα των προβλημάτων του και να πάρει μία ανάσα – γι' αυτό επένδυσε τόσο πολλά στον ΣΥΡΙΖΑ – συνειδητοποίησε πως ήταν μάταιο. Κι αυτό είναι το μεγαλύτερο έγκλημα. (…)

Το λέτε εσείς που έχετε υποστηρίξει τον ΣΥΡΙΖΑ…
Δεν διαφέρω με όλους όσους πίστεψαν στον ΣΥΡΙΖΑ. Γι' αυτό και θεωρώ ανόητη την αντιπολιτευτική γραμμή της ύβρεως που περικλείεται στη φράση «είστε ψεύτες». Είναι ό,τι πιο ανόητο, παιδικό – άλλο ένα «κόμικ» – μπορεί να αρθρώσει μία αντιπολίτευση. Τι λένε δηλαδή; «Είστε ψεύτες που είπατε ότι θα είστε διαφορετικοί από εμάς και δεν είστε». Άρα παραδέχονται ότι ήταν κακοί και τώρα δεν τους χρειάζεται κανείς. Τέτοια αυτοαναίρεση είναι παγκόσμια πρώτη στα πολιτικά χρονικά! Δεν υπάρχει μεγαλύτερη ηλιθιότητα από αυτή τη γραμμή. Στην πραγματικότητα μ' αυτόν τον τρόπο η αντιπολίτευση «συμπολιτεύεται» την κυβέρνηση. Έτσι η έννοια της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας καταρρέει. Ουδείς αντιπροσωπεύει κάποιον, πολύ δε περισσότερο τους πολίτες που ζουν πλέον σε ένα ακραία θολό τοπίο.(…)

Καταλαβαίνω ότι δεν είστε αισιόδοξος…
Είμαι αισιόδοξος, όπως είπα και πριν, επειδή ο ιστορικός κύκλος θα γυρίσει και θα συμπαρασύρει τον σημερινό νεοσυντηρητισμό. Μέχρι τότε θα συνεχίσω να λαμβάνω μέρος στον δημόσιο λόγο με αντιεξουσιαστικές τοποθετήσεις όταν η εξουσία – άσχετα με το τι δηλώνει – δεν είναι κοντά στους μη προνομιούχους. Αυτή τη στιγμή βιώνουμε την ραγδαία κλιμακούμενη έπαρση της εξουσίας. Άνθρωποι που αναλαμβάνουν θέσεις δεν λογοδοτούν πουθενά (…).

15 Παράδειγμα, οι ερωτήσεις που θέτει η δημοσιογράφος Έφη Μαρίνου στον Βαγγέλη Θεοδωρόπουλο, καλλιτεχνικό διευθυντή του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου: «Ευχαριστημένος φαντάζομαι με το αποτέλεσμα του δημοψηφίσματος...», «Πιστεύετε ότι το παλιό σύστημα τελείωσε;», «Ένα μικρό μέρος του [λαού] όμως έχει πολλά να κερδίσει...», «Δεν είναι ένα ρίσκο τόση ελευθερία δράσης στον Αλ. Τσίπρα;», «Οι κλειστές τράπεζες θα εμποδίσουν τον κόσμο να έρθει στην Επίδαυρο;» («Ο Οδυσσέας Ανδρούτσος με ενέπνευσε για τον Αίαντα», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 11/7/2015).

(Γιώργος Κιμούλης στον Δημήτρη Καλαντζή, «Ο Γιώργος Κιμούλης μιλά στο www.tospirto.net», *tospirto*, 24/11/2017).

Επιχειρώντας να καταγράψουμε τους άξονες του πραγματικού γύρω από τους οποίους οργανώνεται η συνέντευξη, διαπιστώνουμε ότι το σώμα άρθρων που συλλέξαμε συνιστά ένα πλήρες θεματικό ημερολόγιο των ετών της κρίσης και των παράπλευρων όψεών της, αλλά και ένα καλειδοσκοπικό, συγκροτημένο από υποκειμενικότητες χρονικό της, εντός του οποίου ο εκάστοτε δημιουργός κατασκευάζει το προσωπικό του αφήγημα της κρίσης και συγχρόνως τον δημόσιο εαυτό του στο πλαίσιό της. Οι κυριότερες από αυτές τις θεματικές είναι:

- Η κρίση γενικά
- Το προσφυγικό/μεταναστευτικό
- Η Αριστερά και η διαχείριση της κρίσης (το δημοψήφισμα, η συμφωνία με τους εταίρους κλπ.)
- Η φυγή των νέων στο εξωτερικό
- Η άνοδος της ακροδεξιάς, ο ρατσισμός
- Η πορεία της Ευρώπης
- Η γενική κρίση αξιών και η απαξίωση της πολιτικής ζωής. Άσκηση κριτικής στον δημόσιο βίο
- Σοβαρά γεγονότα της επικαιρότητας (π.χ. η πυρκαγιά στο Μάτι).

Όπως διαφαίνεται, σε κρίσιμες ή μεταβατικές περιόδους η θεατρική συνέντευξη τείνει λιγότερο ή περισσότερο να μετατοπιστεί από την περιφερειακή μιντιακή ρουμπρίκα του πολιτισμού προς το κέντρο που ορίζει στα ΜΜΕ η πολιτική ειδησεογραφία (πρβλ. Harmon 2005: 103), ενώ η λειτουργία της ως επεξηγηματικό και προωθητικό παρακείμενο μιας παράστασης συναγωνίζεται την ανάδειξη της κοινωνικής υπόστασης του δημιουργού. Στο ίδιο πλαίσιο, οδεύοντας από τη γενική προβληματική προς τις ειδικότερες επιπτώσεις της κρίσης στο θέατρο, εκτυλίσσεται μια εξίσου καίρια υπο-θεματολογία, που διαμορφώνεται στη συμβολή πολιτικο-οικονομικού και καλλιτεχνικού πεδίου. Περιλαμβάνονται ζητήματα όπως:

- Διακοπή των επιχορηγήσεων (και επανέναρξή τους αργότερα)
- Το βιοποριστικό πρόβλημα των καλλιτεχνών σε ατομικό επίπεδο και η

απλήρωτη εργασία
- Κλείσιμο θεάτρων λόγω οικονομικής αδυναμίας
- Πληθωρισμός αποφοίτων δραματικών σχολών χωρίς προοπτική εργασίας
- Θετικές αντιδράσεις: πλήθος νέων ομάδων και παραστάσεων και θεατρική άνθηση εν μέσω κρίσης, παρουσία ελληνικών παραστάσεων στο εξωτερικό[16].

Εύκολα συμπεραίνει κανείς, ότι η θεατρική συνέντευξη εν καιρώ κρίσης αποκτά μικτή διάσταση, καθώς δικτυώνει εμφατικά το πεδίο της αισθητικής με εκείνο της πολιτικής, και τη συμβολική λειτουργία του καλλιτέχνη με την κοινωνική του μαρτυρία. Σε συνδυασμό με την επικοινωνιακή προσιτότητα και τη δημόσια οικειότητα[17] που εγγυάται ο πρωτοπρόσωπος μιντιακός λόγος, πιστώνει δυνητικά τους επωνύμους της σκηνής με μια θεσμικού τύπου δυνατότητα συμβολής στη δόμηση του νοήματος, στην παγίωση ιδεολογικών τάσεων και στην παροχή ερμηνευτικών εργαλείων για την κατανόηση της κουλτούρας (Marshall 1997). Στην πράξη και μέσα από την έρευνά μας πάντως, φαίνεται να διαμορφώνεται ένα συλλογικό, θα λέγαμε, καλλιτεχνικό υποκείμενο και ένας εξωσκηνικός λόγος που περισσότερο αφομοιώνει και αντανακλά τη συνθήκη της κρίσης και τις οπτικές του μέσου Έλληνα πολίτη, παρά παράγει/διαχέει νέες, επιδραστικές, τολμηρές ή πρωτότυπες και αναλυτικές προσεγγίσεις της, ακόμη και αν με το έργο τους κάποιοι δημιουργοί το επιχειρούν και το καταφέρνουν. Αξίζει να επισημανθεί, επίσης, η τάση των δημοσιογράφων να απευθύνουν περισσότερες ανοιχτά πολιτικές ή θεωρητικές ερωτήσεις στους σκηνοθέτες. Στους ηθοποιούς, με κάποιες εξαιρέσεις φυσικά, τίθενται κυρίως ερωτήματα βιογραφικά ή σχετικά με την παράσταση, τον ρόλο τους και τον χώρο του θεάτρου γενικότερα, επιλογή που υποδηλώνει ότι ο συνεντευκτής αντιλαμβάνεται – και κατά συνέπεια αναδεικνύει – με διαφορετικό

16 Ωστόσο, οι θετικές αυτές εξελίξεις αποσυσχετίζονται εντελώς από την κρατική βοήθεια: «Φυσικά, υπάρχει ενδιαφέρον στο εξωτερικό για τη σύγχρονη ελληνική τέχνη. Και φυσικά δεν υπήρξε στο ταξίδι μας αυτό η παραμικρή βοήθεια, η ελαχιστότατη κρατική υποστήριξη! Εάν υπήρχε έστω η δυνατότητα να καλύπτονται τα έξοδα μεταφοράς, θα είχαμε συμμετάσχει σε πολλαπλάσια φεστιβάλ και πολλοί άλλοι καλλιτέχνες το ίδιο. Εμείς μπορούμε να πάμε μόνο σε αυτά που μας πληρώνουν και μόνο στην Ευρώπη που είναι πιο φτηνά τα μεταφορικά γιατί από την χώρα μας δεν καλύπτονται ούτε τα έξοδα μετακίνησης.», (Έλλη Παπακωνσταντίνου στην Ερριέττα Μπελέκου, «Έλλη Παπακωνσταντίνου: Με το Revolt Athens προσπαθώ να αφηγηθώ την ιστορία πραγματικών ανθρώπων», culturenow, 8/6/2016).

17 Για «public intimacy» μιλούν οι Luckhurst & Moody (2005: 4).

τρόπο την κοινωνική υπόσταση των θεατρικών συντελεστών[18].

Παράλληλα, η συμπερίληψη του θεματολογίου της κρίσης στη συνέντευξη, ανάγει την τελευταία σε πεδίο αναδιαπραγμάτευσης της καλλιτεχνικής επωνυμίας, που έτσι κι αλλιώς είναι αποτέλεσμα πολύπλοκης διάδρασης ανάμεσα στα άτομα, τους θεσμούς, την αγορά και τα ΜΜΕ (Luckhurst & Moody 2005: 1) και ταυτόχρονα συμπληρώνει με αποκαλυπτικά δεδομένα «το έθος» του δημιουργού[19], όρος ο οποίος σηματοδοτεί τη συνομιλιακή εικόνα που παράγει και διαχειρίζεται ο ίδιος με όχημα τον δημόσιο λόγο του, δίχως να ταυτίζεται απαραίτητα με την καλλιτεχνική φωνή του (Amossy 2009: 3-4). Πρόκειται δηλαδή για αποκλειστικά γλωσσική κατασκευή, η οποία διαχωρίζεται από την ποιότητα ή το είδος του έργου του, διαδραματίζει όμως σημαντικό ρόλο στη θέση που κατέχει εντός του πεδίου του ή που επιθυμεί να κατέχει (Amossy 2009: 3). Παρόλο που, λόγω της διαδραστικής δυναμικής της, η συνέντευξη επιβάλλει τη συνεχή διαπραγμάτευση της εικόνας του ομιλητή με τον συνεντευκτή του (Βερβεροπούλου 2015: 743), ο τρόπος με τον οποίο το συγκεκριμένο είδος δημοσιογραφικού λόγου επιτρέπει να αναδυθεί μια προσωπικότητα συγκρίνεται συχνά με τον τρόπο που ένας ηθοποιός, στανισλαβσκικά σχεδόν, φιλοτεχνεί τον χαρακτήρα που υποδύεται (Metzler 1997: 178).

Εξειδικεύοντας, θα προσθέταμε ότι, καθώς η θεατρικότητα είναι εγγενής στη διαλογική φόρμα, η θεατρική συνέντευξη εκδιπλώνεται ως μιντιακή performance, μέσω της οποίας οι δημιουργοί αυτοσκηνοθετούνται (πρβλ. Hébert 2010: 71) και δομούν αφηγηματικά τη δημόσια persona τους, αλλά και το τοπίο της κρίσης – ας μην ξεχνάμε ότι συνέντευξη σημαίνει «συζήτηση με σκοπό», ο οποίος κυμαίνεται από την πληροφόρηση και την αυτο-αποκάλυψη μέχρι τον επηρεασμό των ακροατηρίων (Sedorkin & McGregor 2002: 2, Stewart 2009: 193). Το έθος, μαζί με το καλλιτεχνικό έργο, τις εξωγλωσσικές τακτικές και επιλογές του συνεντευξιαζόμενου, αλλά και τις διαμεσολαβημένες όψεις του που δημιουργούν οι δημοσιογράφοι, οι κριτικοί κ.ά., αθροίζονται σε αυτό που οι σύγχρονες θεωρίες[20] ονομάζουν posture, δηλαδή τις λεκτικές και θεσμικές συμπε-

18 Σε καλλιτέχνες που φέρουν και τις δυο ιδιότητες (π.χ. Γιώργος Κιμούλης, Δημήτρης Τάρλοου) ή έχουν και συγγραφική δραστηριότητα (π.χ. Θοδωρής Γκόνης, Στέλιος Μάινας), τα πολιτικά ζητήματα προς συζήτηση τείνουν να πολλαπλασιάζονται.

19 Που είναι διαφορετικό σε ήρεμους καιρούς.

20 Η κοινωνιολογία της λογοτεχνίας, αλλά επίσης η ανάλυση λόγου και η ρητορική (βλ.

ριφορές του δημιουργού, οι οποίες προσδιορίζουν τη στάση του και την ξεχωριστή θέση που κατέχει στο πεδίο του (Meizoz 2007, Amossy 2009: 2-6, Βερβεροπούλου 2015: 742-743): με άλλα λόγια, την ολική, δημόσια ταυτότητά του.

Η ταυτότητα αυτή φαίνεται να αναδιαμορφώνεται, καθώς έρχεται αντιμέτωπη με τη κρίση: η συνέντευξη κατοπτρίζει μοναδικά τις μεταλλαγές αυτές, υπερβαίνοντας την επικαιρική, μιντιακή της διάσταση και αποκτώντας βαρύτητα (αυτο)βιογραφίας, και συγχρόνως κοινωνιολογικού τεκμηρίου για το status του νεοέλληνα θεατρικού δημιουργού, αλλά και για το ίδιο το θέατρο. Αξίζει να σημειωθεί ότι, τα τελευταία χρόνια, τα περί κρίσης ερωτήματα σε ηθοποιούς και σκηνοθέτες υποχωρούν μπροστά στη νέα δημοσιογραφική ατζέντα που περιλαμβάνει πλέον τα fake news, τα social media, τα ζητήματα φύλου.[21] Ούτε διανοούμενοι ούτε λαμπερές διασημότητες κι ωστόσο με στοιχεία και από τα δυο, αναγνωρίζονται ως προσωπικότητες, δηλαδή κοινωνικά διακεκριμένα άτομα που οι απόψεις τους ενδιαφέρουν ευρύτερα ακροατήρια. Λόγος δημόσιος που αποζητά το ιδιωτικό και λόγος προσωπικός που φυγοκεντρίζει το δημόσιο, η συνέντευξη εξασφαλίζει στον δημιουργό εξωσκηνική ορατότητα, συγχρόνως όμως γίνεται άνυσμα ανακατεύθυνσης προς τη σκηνή, εκεί τοποθετεί άλλωστε ο ίδιος τη δυνατότητα παρέμβασής του και το όποιο εναλλακτικό modus operandi έχει να προτείνει[22]. Σε αυτή

Amossy 2009: 4-5).

21 Ενδεικτικά, η Έλλη Παπακωνσταντίνου σχολιάζει τα social media μιλώντας για την παράστασή της *Το Σπήλαιο* στον Γιώργο Βουδικλάρη («Έλλη Παπακωνσταντίνου: Έχω μείνει εμβρόντητη με το ταλέντο που υπάρχει σε αυτή τη χώρα», *popaganda*, 7/2/2018), ενώ οι συνεντεύξεις που δίνει η σκηνοθέτις Φένια Αποστόλου εστιάζουν κατά μεγάλο μέρος στην ξεχωριστή ταυτότητά της (π.χ. Η Φένια Αποστόλου στην Νόρα Ράλλη, «Δύο γυναίκες, ένα θεατρικό, πολλά ερωτήματα-Φένια Αποστόλου, Η μοναδική Ελληνίδα τρανς γυναίκα σκηνοθέτις», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 21/1/2018 και Η Φένια Αποστόλου στον Αντώνη Μποσκοΐτη, «Η μοναδική Ελληνίδα τρανς θεατρική σκηνοθέτις μιλά για τη ζωή και την πορεία της», *Lifo*, 24/11/2017).

22 Πρβλ. «Απαγορεύω στον εαυτό μου να σκέφτεται τα πολιτικά. (…) Προτιμώ τη δημιουργία.» (Αντώνης Αντύπας στη Γιώτα Συκκά, «Πρώτα επιβιώνεις και μετά δημιουργείς», *Η Καθημερινή*, 16/1/2017). Πρβλ. επίσης: «Σ' αυτή την επικράτεια λειψάνων, ο κόσμος των ερωτήσεων, της απορίας, είναι έτοιμος να πυροδοτήσει στοιχήματα δημιουργίας, συνάντησης των ανθρώπων.(…) Κι όσα λέμε εκεί [στην παράσταση] συνιστούν ένα είδος θητείας σ' αυτήν τη λαίλαπα του παρόντος.(…) Η δημιουργία δεν σταματά, αλλάζει πεδίο, κοίτη. Ναι, υπάρχει δημιουργία μέσα στην παρακμή, σε παρακαλώ να το τονίσεις αυτό.» (Βασίλης Παπαβασιλείου στην Έφη Μαρίνου, «Μην ξεχνάμε: υπάρχει δημιουργία μέσα στην παρακμή», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 12/11/2017).

τη διαδρομή, η επαναπροσδιοριζόμενη εν καιρώ κρίσης ταυτότητά του (posture) υπερβαίνει το απλουστευτικά πολιτικό ή το περιοριστικά πολιτιστικό διακύβευμα, για να προκύψει εντέλει μέσα από τον καλλιτέχνη κάτι πολύ πιο σύνθετο: ο πολιτισμικός σχολιαστής του παρόντος μας.

Βιβλιογραφία

Amossy Ruth, «La double nature de l'image d'auteur», *Argumentation et Analyse du Discours*, No 3, 2009: http://aad.revues.org/662

Βερβεροπούλου Ζωή, «Ο δημιουργός σε α΄ πρόσωπο: έντυπες συνεντεύξεις σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων». Στο Κωνσταντίνος Δημάδης (επιμ.), *Continuities, Discontinuities, Ruptures in the Greek World (1204-2014): Economy, Society, History, Literature* (Proceedings of the 5th European Congress of Modern Greek Studies, Thessaloniki 2-5 October 2014), Τόμος Γ΄, Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015: 735-752.

Bourdieu Pierre, "The Role of Intellectuals Today", *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, No 99, 2002: 1-6.

————, *Οι κανόνες της τέχνης*. Αθήνα: Πατάκης, 2006.

Choi Chong Ju & Ron Berger, "Ethics of Celebrities and Their Increasing Influence in 21st Century Society", *Journal of Business Ethics*, No 91, 2010: 313-318.

Γεωργίου Θεόδωρος, «Ο διανοούμενος στη σύγχρονη πολιτική κοινωνία», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 14/9/2018.

Epstein, Joseph, "Celebrity culture", *The Hedgehog Review*, No 7.1, 2005: 7-20.

Goldmann Lucien, *La Création culturelle dans la société moderne*, Paris: Denoël, 1971.

Harmon Kristine, "Celebrity culture: Bibliographic review", *The Hedgehog Review*, 7.1, 2005: 98-106.

Hébert, Kavin, «Intellectuels, représentation et vérité. Essai de sociologie des intellectuels», *Sociologie et sociétés*, No 42.1, 2010: 71-93.

Καστοριάδης Κορνήλιος, *Ο θρυμματισμένος κόσμος*, Αθήνα: Ύψιλον, 1992.

Κατσουλάρης Κώστας, «Συγγραφείς και κρίση, συγγραφείς σε κρίση», *BookPress* 21/4/2013.

Λέκκας Παντελής, «Διανοούμενοι και ιδεολογία». Στο Τριαντάφυλλος Σκλαβενίτης (επιμ.), *Επιστημονική συνάντηση στη μνήμη του Κ.Θ. Δημαρά*, Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών, 1994: 201-210.

Λεξικό της κοινής νεοελληνικής, Θεσσαλονίκη, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών [Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη], 1998.

Luckhurst Mary & Jane Moody, "Introduction: The singularity of theatrical celebrity". Στο Mary Luckhurst & Jane Moody (επιμ.), *Theatre and Celebrity in Britain, 1660-2000*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005: 1-11.

Marshall David, *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

————, "New media-new self: the changing power of celebrity". Στο David Marshall (επιμ.), *The celebrity culture reader*, New York: Routledge, 2006: 634-644.

Masschelein Anneleen, Christophe Meurée, David Martens & Stéphanie Vanasten, "The Literary Interview: Toward a Poetics of a Hybrid Genre", *Poetics Today*, No 35.1-2, 2014: 1-49.

Meizoz Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.

Metzler Ken, *Creative Interviewing*. Boston/London: Allyn & Bacon 1997.

Πλωρίτης Μάριος, «Πνευματικοί άνθρωποι: Όρθιοι ή ορθούμενοι;», *Το Βήμα*, 12/5/1982.

Rieffel Rémy, «Journalistes et intellectuels. Une nouvelle configuration culturelle», *Sociologie de la communication*, No 1.1, 1997: 673-687.

Sedorkin Gail & Judy McGregor, *Interviewing: A Guide for Journalists and Writers*, Crows Nest, NSW: Allen & Unwin, 2002.

Stewart Charles J., "Interviewing". Στο William F. Eadie (επιμ.), *21st Century Communication: A Reference Handbook*, τόμος Α΄, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 2009: 186-193.

Χιωτάκης Στέλιος, «Διανοούμενοι: Οριοθέτηση και τυπολογία μιας πολύσημης έννοιας», *Επιστήμη και Κοινωνία*, No 7, 2001: 1-38.

Abstract

This paper is an attempt to investigate the public discourse used by Greek theatre artists, to talk about both contemporary crisis in general and the impact of this socio-economic phenomenon on the field of culture and, especially, on performing arts. Based on a large corpus of journalistic interviews with performers and directors, published in print and online Greek media since the outbreak of the crisis, our study collects and analyses inside data, views and positions on the subject, while it raises questions about the public image of the theatre artist in critical times, when esthetic concerns fuse inevitably into the socio-political experience.

Λέξεις κλειδιά: θέατρο, κρίση, δημόσιος λόγος, συνέντευξη, θεατρικοί δημιουργοί

Η ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΚΑΤΑ ΤΗ ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1950 -1960: ΜΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΡΙΣΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΚΑΜΨΗΣ

Ελένη Δουνδουλάκη*

«Κύριε Πρόεδρε, η όπερα είναι μια πολυτέλεια που είτε δέχεστε να την πληρώσετε ή την απαρνείστε ολότελα. C'est une poule de luxe. Δεν υπάρχουν ημίμετρα».[1]

Αυτό ήταν το δίλημμα που έθεσε στο τέλος του 1958 ο Κωστής Μπαστιάς στον τότε Πρωθυπουργό Κωνσταντίνο Καραμανλή, όταν εκείνος του ζήτησε να αναλάβει τη διεύθυνση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Ε.Λ.Σ.) και να τερματίσει την παρατεταμένη κρίση που την ταλάνιζε από τις αρχές της δεκαετίας του 1950.

Μέσα στο ρευστό πολιτικά και σκληρό οικονομικά περιβάλλον αυτής της πρώτης μετεμφυλιακής δεκαετίας, ήταν αναμενόμενο η στήριξη της Ε.Λ.Σ. να μην αποτελεί προτεραιότητα για την πολιτική ηγεσία. Έτσι, το οικονομικό ζήτημα, όπως αυτό αποτυπώθηκε στη φράση του Μπαστιά, ήταν η μια από τις δυο βασικές αιτίες που δεν επέτρεπαν στον οργανισμό να ανακάμψει. Δεύτερη αιτία αποτελούσε διαχρονικά το θεσμικό ζήτημα: το προβληματικό νομικό πλαίσιο της Ε.Λ.Σ., καθώς και η απουσία Οργανισμού Εσωτερικής Λειτουργίας εμπόδιζαν την εύρυθμη λειτουργία της, δυσχέραιναν την προσπάθεια του όποιου διευθυντή και οδηγούσαν τελικά σε αλυσιτελείς καταστάσεις.

Με το ξεκίνημα της δεκαετίας, τον Ιούνιο του 1950, η κυβέρνηση Πλαστήρα αντικατέστησε τον Διευθυντή της Ε.Λ.Σ. Γεώργιο Χέλμη και ανέθεσε στον θεατρικό συγγραφέα Θεόδωρο Συναδινό[2] τη διεύθυνση του οργανισμού που μετρούσε μόλις έξι χρόνια ζωής και διέπετο από τον Ν. 1410/1944, ιδρυτικό νόμο εξάρτησής του από το Εθνικό Θέατρο.[3]

---

* Ελένη Δουνδουλάκη, Διδάκτωρ θεατρολογίας Ε.Κ.Π.Α., Διδάσκουσα Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α.

1 Μπαστιάς (2005: 455).

2 Ο Θεόδωρος Συναδινός είχε διατελέσει Γενικός Διευθυντής της Ε.Λ.Σ. από τον χειμώνα του 1945 ως το καλοκαίρι του 1946.

3 «Περί αποχωρισμού της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θέατρου εις ίδιον Αυτόνομον Νομικόν Πρόσωπον Δημοσίου Δικαίου υπό τον τίτλον "Εθνική Λυρική Σκηνή" και τροποποιήσεως του Νόμου 434/43 περί διατάξεων τινών αφορωσών την Οργάνωσιν και λειτουργίαν του Εθνικού Θεάτρου», Ν. 1410, ΦΕΚ 100/9.5.1944, τ. Α΄.

Μολονότι ο Συναδινός παρέλαβε την Ε.Λ.Σ. σε κακή διοικητική και οικονομική κατάσταση, ήταν αποφασισμένος να καταβάλλει κάθε προσπάθεια προκειμένου αυτή να ορθοποδήσει και να παράγει συστηματικά το έργο της. Έτσι, η Ε.Λ.Σ. θα επιχειρούσε για πρώτη φορά να εδραιωθεί ως αυτόνομος πολιτιστικός οργανισμός, να αναγνωριστεί καλλιτεχνικά ως ο επίσημος φορέας του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα και να ευθυγραμμιστεί, στο μέτρο του δυνατού, με τα ευρωπαϊκά πρότυπα.[4] Στην προσπάθειά του αυτή είχε αρωγό, τουλάχιστον για το πρώτο διάστημα της θητείας του, τον Πρόεδρο του Διοικητικού Συμβουλίου, μουσουργό Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος είχε καταθέσει λεπτομερείς προτάσεις για την αναβάθμιση του οργανισμού σε διοικητικό, οικονομικό και καλλιτεχνικό επίπεδο.[5]

Ο νέος Διευθυντής εφάρμοσε εκτεταμένα την πολιτική του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου: χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο πρώτος χρόνος της δεύτερης αυτής θητείας του κατά τον οποίο παρουσιάστηκαν – είτε σε νέα παραγωγή είτε σε επανάληψη – συνολικά 24 τίτλοι, 19 όπερες και 5 οπερέτες, περισσότεροι δηλαδή από κάθε άλλη χρονιά μέχρι τότε.[6] Αυτό προσέδωσε δυναμισμό στη λειτουργία του θεάτρου, χάρισε καλλιτεχνική ποικιλία στον προγραμματισμό και ενίσχυσε σημαντικά το ταμείο. Ο ίδιος το καλοκαίρι 1951, δίνοντας το στίγμα της προσπάθειάς του, χαρακτηριστικά ανέφερε: «από την εποχή που πρωτοϊδρύθηκε η Ε.Λ.Σ. ίσαμε σήμερα ποτέ άλλοτε δεν επραγματοποίησε μεγαλύτερες εισπράξεις. Σημείο ότι επανέκτησε την εμπιστοσύνη του κοινού».[7] Τόσο η αύξηση των εσόδων από τα εισιτήρια, όσο και η ζεστή υποδοχή των παραστάσεων ήταν δηλωτικές της αποδοχής που άρχιζε να δείχνει το κοινό.[8] Παρά τις αντιξοότητες λοιπόν, ο οργανισμός κατόρθωσε, όχι μόνο να διατηρήσει το κοινό του αλλά και να δημιουργήσει έναν

4 Αναλυτικά στοιχεία για τη δεύτερη διεύθυνση του Θεόδωρου Συναδινού στην Ε.Λ.Σ. βλ. Σταματογιαννάκη (2018: 380-388).

5 Σταματογιαννάκη (2018: 380-381).

6 Δοντάς (2014: 136).

7 Θεόδωρος Συναδινός, «Ένας σύντομος απολογισμός», στο πρόγραμμα της παράστασης Θεόφραστος Σακελλαρίδης, *Στα παραπήγματα*, Ε.Λ.Σ., καλοκαίρι 1951.

8 Την επιτυχία αυτή επιβεβαίωνε ο Μανώλης Καλομοίρης στη σχετική αρθρογραφία του στον Τύπο, σχολιάζοντας ότι «υπάρχει ένα αληθινό μελοδραματικό Κοινό. Ένα Κοινό, που αγαπάει πραγματικά το Μελόδραμα χωρίς σνομπισμό, χωρίς ξενομανίες, που αγαπά και τιμά τους Έλληνες καλλιτέχνες όταν και όπως το αξίζουν. Το Κοινό αυτό εγέμισε τη Λυρική Σκηνή ασφυκτικά σε στιγμή μάλιστα ισχνών αγελάδων», Καλομοίρης (1952: 2).

πυρήνα σταθερών θεατών, που παρακολουθούσαν πλέον συστηματικά τις παραστάσεις του. Όμως, η αύξηση των ίδιων οικονομικών πόρων δεν είχε διάρκεια στο χρόνο.

Η προσπάθεια συνεχίστηκε μέσα στις τεράστιες οικονομικές δυσκολίες και τις πολιτικές αναταράξεις που αντιμετώπιζε η χώρα. Η ρήξη, όμως, μεταξύ Συναδινού και Καλομοίρη, την άνοιξη του 1952, με αφορμή θέματα ρεπερτορίου, δυσχέραινε την εσωτερική λειτουργία του οργανισμού. Μέσα σε ένα τέτοιο κακό κλίμα, η ένδεια πόρων ήταν τέτοια που η Ε.Λ.Σ. πολύ σύντομα θα δοκίμαζε την μεγαλύτερη – χωρίς υπερβολή – κρίση της ιστορίας της, καθώς το Υπουργείο Οικονομικών εμφανίστηκε εντελώς απρόθυμο να βοηθήσει την κατάσταση. Ως απάντηση στις εκκλήσεις του, τον Ιούλιο του 1952, ο Συναδινός έλαβε την αυστηρή προειδοποίηση του υπουργού Χρυσού Ευελπίδη: «δέον να κατανοηθή καλώς παρ' υμών, ότι εφεξής δι' αυστηρών οικονομιών και περικοπής πάσης μη απολύτως απαραιτήτου δαπάνης να προσαρμόσητε τας δαπάνας σας εντός του ποσού των ιδίων πόρων σας, χωρίς να υπολογίζητε επί Κρατικής επιχορηγήσεως».[9]

Το κλίμα έναντι του οργανισμού γινόταν ολοένα και πιο βαρύ, ενώ οι φήμες ακόμη και για κλείσιμό του ήταν έντονες,[10] παρόλες τις διαψεύσεις του Υπουργείου Παιδείας.[11] Το μοιραίο δεν άργησε να συμβεί. Τον Απρίλιο του 1953 η κυβέρνηση Παπάγου διέκοψε την επιχορήγηση και έτσι η Ε.Λ.Σ. έκλεισε τον Μάιο του ίδιου χρόνου. Οξύμωρο αποτελεί το γεγονός ότι το κλείσιμο αυτό πραγματοποιήθηκε λίγο μετά τη ψήφιση του Ν. 2369/1953, που επιτέλους απελευθέρωνε πλήρως τον οργανισμό από το καθεστώς εξάρτησής του από το Εθνικό Θέατρο.[12]

Η Ε.Λ.Σ. επαναλειτούργησε τελικά στις 19 Μαρτίου του 1954, ύστερα από έντονα διαβήματα των σωματείων, σύμφωνα με τον παραπάνω νόμο. Η κυβέρνηση όμως την άφησε ουσιαστικά στην τύχη της, καθώς

9 Έγγραφο στο Αρχείο Θεόδωρου Συναδινού, Ε.Λ.Ι.Α./Μ.Ι.Ε.Τ., φάκελος 4.3.

10 Η φημολογία αυτή αποδεικνύεται και από την έκκληση του Έλληνα βαθύφωνου της Metropolitan Opera Νίκου Μοσχονά στον πρωθυπουργό Αλέξανδρο Παπάγο να μην προχωρήσει στο κλείσιμο της Ε.Λ.Σ., [Ανυπόγραφο] |(1953β: 2).

11 [Ανυπόγραφο], (1953α: 4).

12 «Περί τροποποιήσεως των περί υπηρεσιακών συμβουλίων αρμοδιότητος Υπουργείου Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων διατάξεων του νόμου 1811/1951, "περί του Συμβουλίου και της εν γένει λειτουργίας της Εθνικής Λυρικής Σκηνής"», Ν. 2369, ΦΕΚ 82/10.4.1953, τ. Α΄.

δεν διόρισε Διοικητικό Συμβούλιο, αλλά ούτε Γενικό Διευθυντή. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ο οργανισμός να περάσει σε μια περίοδο παρατεταμένης ακυβερνησίας η οποία παρέτεινε την κρίση[13]. Τη διοίκηση ασκούσε πενταμελής επιτροπή, με Πρόεδρο τον νομικό και κατόπιν ακαδημαϊκό Μιχαήλ Στασινόπουλο. Κάποια μέλη της επιτροπής, κυρίως, ο Γενικός Διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών Φιλοκτήτης Οικονομίδης, αναλάμβαναν εκ περιτροπής ενισχυμένα διοικητικά καθήκοντα ή θέση Διευθύνοντος Συμβούλου. Έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ των μελών της διοίκησης, προσωπικές φιλοδοξίες, ίντριγκες και παρασκηνιακές κινήσεις χαρακτηρίζουν την περίοδο αυτή.

Ο Τύπος σχολίαζε με ιδιαίτερα καυστικό τρόπο τα γεγονότα, καθώς ο οργανισμός το 1954 βρέθηκε και πάλι σε οριακή κατάσταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η εφημερίδα Έθνος, η οποία στοχοποίησε τον Οικονομίδη, παραφράζοντας το όνομά του από Φιλοκτήτη σε «Φιλο-κλείστη» και λοιδορώντας τον με γελοιογραφίες (εικ. 1-2). Δεν παρέλειψε όμως να επισημάνει, μέσω της σάτιρας, την ανυπαρξία οικονομικών πόρων, παρουσιάζοντας τον Οικονομίδη ως τροφό που ταΐζει το βρέφος – Ε.Λ.Σ. με «αέρα κοπανιστό» (εικ. 3). Εξαιτίας των σφοδρών οικονομικών προβλημάτων, την περίοδο αυτή η Ε.Λ.Σ. κατέφυγε κατ' επανάληψιν στην οπερέτα. Η επιλογή αυτή επικρίθηκε σφοδρά από τον Τύπο και ο οργανισμός κατηγορήθηκε ότι με τις επαναλαμβανόμενες αυτές επιλογές ρεπερτορίου πλέον «επιθεωρησεοποιείται»,[14] ενώ άρχισαν να ακούγονται φωνές αμφισβήτησης της ίδιας της αισθητικής του (εικ. 4). Ο οργανισμός, ακέφαλος, έμοιαζε να είχε χάσει τον προσανατολισμό του. Ο κριτικός Δημήτρης Χαμουδόπουλος στράφηκε ευθέως κατά των διοικούντων για την κατάσταση αυτή και μίλησε δημόσια για την «κακοδαιμονία που δέρνει τον άτυχον αυτόν κρατικόν οργανισμόν ή μάλλον την έλλειψη του ενδιαφέροντος και των ορθών σκέψεων από την πλευρά των υπευθύνων σε ό,τι αφορά τις απαιτήσεις, τις επιδιώξεις και τη θέση γενικά του επίσημου μουσικού δραματικού θεάτρου σε μια χώρα».[15]

13 Αναλυτικά στοιχεία για την Ε.Λ.Σ. την περίοδο 1954-1960 βλ. Δουνδουλάκη (2018: 42-58).

14 Καλομοίρης (19/7/1954: 2) και εικ. 4.

15 Χαμουδόπουλος (1954: 2).

εικ. 1-4, γελοιογραφίες του Α. Βλασσόπουλου στο *Έθνος*, 19/6/1954:2, 21/6/1954:2, 29/6/1954:2, 24/7/1954:2.

Στην κακοδαιμονία αυτή προστέθηκε ένα ακόμη σοβαρότατο πρόβλημα που έκανε την κρίση καθολική. Το 1954 το θέατρο «Ολύμπια» κατεδαφίστηκε προκειμένου να ξεκινήσουν οι εργασίες ανέγερσης νέου κτηρίου. Έτσι, για μια τριετία η Ε.Λ.Σ. έμεινε χωρίς επίσημη στέγη, ουσιαστικά βρέθηκε στο δρόμο, και έδινε παραστάσεις – επαναλήψεις παλαιοτέρων παραγωγών – κυρίως στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά.

Η δραματική κατάσταση, στην οποία είχε πλέον περιέλθει, αποτυπώνεται έντονα στον Τύπο της εποχής. Στην *Επιθεώρηση Τέχνης* διαπιστώνεται πως ο οργανισμός στις αρχές του 1955 βρίσκεται «σε τέλειο μαρασμό, χωρίς κανένα απολύτως καλλιτεχνικό προσανατολισμό, χωρίς πρόγραμμα και χωρίς… στέγη» [και] «βαδίζει όλο και με γρηγορότερο ρυθμό προς την καταστροφή».[16] Στο ίδιο πνεύμα, ο πατέρας της Εθνικής Σχολής και πρώτος Διευθυντής της Ε.Λ.Σ. Μανώλης Καλομοίρης, με τον δικό του γλαφυρό τρόπο περιέγραφε: «όπως ξηλώνεται ένα περίτεχνο κέντημα που επιδέξια ή έστω και αδέξια, αν θέλετε, χέρια αγωνίσθηκαν να το κεντήσουν ή να το υφάνουν, τα τρία τελευταία χρόνια, λες πως όλοι βάλθηκαν, ποιος λίγο – ποιος πολύ, να το ξηλώσουν σπιθαμή προς σπιθαμή».[17] Ο ίδιος, συνοψίζοντας την κατάσταση σε μια φράση έκανε λόγο, σε σειρά άρθρων του, για την «κατακαϋμένη Λυρική Σκηνή».[18]

Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η Ε.Λ.Σ., παρόλες τις συνθήκες διάλυσης, συνέχισε τη λειτουργία της, προσθέτοντας, μάλιστα, νέους τίτλους στο ρεπερτόριό της. Ακόμη μεγαλύτερη εντύπωση προκαλεί το ότι, το καλοκαίρι του 1955, ο ταλαιπωρημένος οργανισμός ήταν ένας από εκείνους που εγκαινίασαν πανηγυρικά το νεοϊδρυθέν Φεστιβάλ Αθηνών. Ο εξέχων ρόλος του λυρικού θεάτρου στον προγραμματισμό του νέου θεσμού [19] είναι σημείο εξαιρετικά αντιφατικό αν αναλογιστεί κανείς την κρατική αδιαφορία για την επίλυση των εκρηκτικών προβλημάτων της Ε.Λ.Σ. Η συμμετοχή αυτή, όμως, τόνωσε την εικόνα του

16 Φ.Α. [Φοίβος Ανωγειανάκης], (1955: 153).

17 Καλομοίρης (1956: 2).

18 Καλομοίρης (1955α: 2), (1955β: 2) και (1955γ: 2).

19 Σε ανυπόγραφο, προλογικό κείμενο στο πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών του 1955 αναφέρεται: «το Φεστιβάλ Αθηνών θα περιλαμβάνει συμφωνικάς συναυλίας, μελοδράματα, αρχαίας τραγωδίας και άλλας εκδηλώσεις, εμπνευσμένας κατά το πλείστον από την Ελληνικήν ιστορίαν, μυθολογίαν και λογοτεχνίαν».

οργανισμού, ο οποίος τα τελευταία χρόνια δεχόταν επιθέσεις τόσο για τις συνεχείς παραστάσεις οπερέτας όσο και για τα οικονομικά του.[20]

Το κλίμα άρχισε να βελτιώνεται, σταδιακά, μετά το φθινόπωρο του 1955 και την άνοδο του Κωνσταντίνου Καραμανλή στην εξουσία. Με τη νέα κυβέρνηση παρατηρείται αλλαγή της στάσης της Πολιτείας προς τον οργανισμό, κάτι που λίγα χρόνια μετά οδήγησε στην ανάκαμψή του. Πρέπει να σημειωθεί ότι η αλλαγή αυτή ξεκινούσε από το προσωπικό ενδιαφέρον του ίδιου του Πρωθυπουργού και συνάδει με τη γενικότερη πολιτική του, η οποία ήταν από τη μια προσανατολισμένη στη Δύση και από την άλλη στοχευμένη στον αστικό εκσυγχρονισμό της χώρας. Στο πλαίσιο αυτό, η ύπαρξη επίσημου κρατικού οργανισμού όπερας ήταν επιβεβλημένη ως επιβεβαίωση του δυτικού και αστικού τρόπου ζωής.

Μόλις η νέα κυβέρνηση σταθεροποιήθηκε στην εξουσία το 1956, έγιναν κινήσεις, με την προσωπική φροντίδα του Πρωθυπουργού, προκειμένου να αντιμετωπιστούν τα φλέγοντα ζητήματα της Ε.Λ.Σ.[21] Αυτές όμως, περιορίστηκαν κυρίως σε ανακύκλωση προσώπων, με την επαναφορά του Γεωργίου Χέλμη στη Διεύθυνση και την παραμονή στο συμβούλιο μελών από την παλιά διοικούσα επιτροπή.[22] Έτσι, μοιραία, τα αδιέξοδα, που προέκυπταν και στο παρελθόν από τις εσωτερικές συγκρούσεις, τις έριδες και τις αντιδικίες μεταξύ των μελών της διοίκησης, συνεχίστηκαν.[23] Παράλληλα, το χρόνιο οικονομικό πρόβλημα δεν φαινόταν να επιλύεται, ενώ ο οργανισμός εξακολουθούσε να παραμένει ασκεπής.[24] Η κρίση στην Ε.Λ.Σ. παρατεινόταν και ο Χέλμης, το φθινόπωρο του 1957, μετά από συνεχή προβλήματα και διαφωνίες με το Δ.Σ., αποχώρησε.

---

20 «Η συμμετοχή στο Φεστιβάλ Αθηνών της Λυρικής μας Σκηνής και η τόσο θετική και αξιόλογη συμβολή της στην όλη διεξαγωγή των μουσικοδραματικών παραστάσεων, ήταν ένα σπουδαίο βήμα για την καλλιτεχνική της άνοδο. Οι "άσπονδοι φίλοι" του Λυρικού μας θεάτρου – που με κάθε τρόπο προσπάθησαν να το διαλύσουν με το αιτιολογικό ότι η καλλιτεχνική προσφορά της Ε.Λ.Σ. δεν είναι ανάλογη με τα έξοδα που διαθέτει το κράτος για τη συντήρησή της – διαψεύστηκαν». Β. Παπαδημητρίου (1956: 198).

21 Μπαστιάς (2005: 450). Σε συνάντηση με τη διοίκηση του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών τον Μάιο του 1956, ετέθη, μεταξύ άλλων, το ζήτημα της άμεσης επίλυσης των οξύτατων προβλημάτων της Ε.Λ.Σ. [Ανυπόγραφο] (1956: 2).

22 Ράπτης (1989: 342-344).

23 Το πρόβλημα ήταν τόσο οξύ που ως και η Γ.Σ.Ε.Ε. παρενέβη δημόσια προκειμένου να βοηθήσει. [Ανυπόγραφο] (1957α: 2) και [Ανυπόγραφο] (1957β): 2.

24 Την περίοδο εκείνη η Ε.Λ.Σ., «χωρίς στέγη και σταθερούς οικονομικούς πόρους, προσπαθεί απλώς να κρατηθεί στη ζωή, με παραστάσεις από το παλιό της ρεπερτόριο, όλο και χαμηλότερης ποιότητας», Ανωγειανάκης (1957: 196).

Η συνεχιζόμενη αυτή κατάσταση δεν μπορούσε να γίνει αποδεκτή από την κυβέρνηση, που είχε ήδη μπει στη διαδικασία αναζήτησης του κατάλληλου προσώπου για τη θέση του Διευθυντή. Ο ίδιος ο Καραμανλής πρότεινε στον δημοσιογράφο και συγγραφέα Κωστή Μπαστιά, ο οποίος είχε πρωταγωνιστήσει στη δημιουργία της Λυρικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου το 1939, να αναλάβει τη θέση αυτή.[25] Εκείνος αρνήθηκε τη θέση με σχετική επιστολή του προς τον Υπουργό Παιδείας, περιγράφοντας ξεκάθαρα τις παθογένειες που μάστιζαν την Ε.Λ.Σ. επί χρόνια.[26] Συγκεκριμένα ο Μπαστιάς εστίασε: α) στις ατέλειες του νόμου που διέπετο από δημοσιοϋπαλληλικό χαρακτήρα, β) στις αδυναμίες της υπάρχουσας διοικητικής δομής, γ) σε οικονομικές ανάγκες που απαιτούσαν αύξηση της κρατικής επιχορήγησης και δ) στην ανάγκη μιας καλλιτεχνικής «εκκαθάρισης» μέσω αξιολόγησης του καλλιτεχνικού δυναμικού.

Μετά την κατηγορηματική άρνηση του Μπαστιά και μετά το οξύμωρο των εγκαινίων του νέου θεάτρου «Ολύμπια», που πραγματοποιήθηκαν στις 8 Ιανουαρίου του 1958 με κάθε επισημότητα αλλά χωρίς Διευθυντή, η κυβέρνηση απευθύνθηκε στον καταξιωμένο στο εξωτερικό Ντίνο Γιαννόπουλο, σκηνοθέτη της Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης. Όμως, επαγγελματικές υποχρεώσεις του ίδιου αλλά και διοικητικές χρονοτριβές από την πλευρά της Ε.Λ.Σ. είχαν ως αποτέλεσμα τη μη τακτοποίηση του ζητήματος μέχρι το καλοκαίρι του ίδιου χρόνου και έτσι ο οργανισμός εξακολουθούσε να πορεύεται ουσιαστικά ακέφαλος.

Τελικά, ο Γιαννόπουλος ανέλαβε τον οργανισμό τον Αύγουστο του 1958. Η παραμονή του, όμως, έμελλε να είναι εξαιρετικά βραχύβια και να συνοδευτεί από νέες χρονοτριβές και παρασκηνιακές μεθοδεύσεις από μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου. Η κατάσταση έγινε ακόμη δυσκολότερη με την άρνηση του Υπουργείου Οικονομικών να ανταποκριθεί στο αίτημα του νέου Διευθυντή για οικονομική ενίσχυση και αύξηση του προϋπολογισμού. Η πολεμική από την πλευρά του Διοικητικού Συμβουλίου έφτασε σε τέτοιο σημείο που συχνά υπήρξαν διαρροές προς στον Τύπο, οι οποίες εξέθεταν τον Γιαννόπουλο.[27] Ο σκηνοθέτης δεν άντεξε τις πιέσεις των παρασκηνίων

25 Μπαστιάς (2005: 450).

26 Βιβιλάκης (2008: 288-290).

27 «Το Συμβούλιον παρεκάλεσε τον κ. Γιαννόπουλον να συμπληρώση την σκηνοθεσίαν τεσσάρων έργων, την οποίαν είχεν ήδη αρχίσει, αναγγείλας "πρεμιέραν" δια την 8ην Οκτωβρίου. Ο κ. Γιαννόπουλος ηρνήθη διαρρήδην […] Το πείσμα του έκαμε κάποιον

και τις αντίξοες συνθήκες εργασίας και επέστρεψε τον Σεπτέμβριο του ίδιου χρόνου στη Νέα Υόρκη. Η παραίτηση Γιαννόπουλου απέδειξε στην πράξη ότι δεν αρκούσε ένας Γενικός Διευθυντής, με γνώση του αντικειμένου, για να εκτονωθεί η κρίση και να εξομαλυνθεί την κατάσταση, αλλά απαιτούνταν πλέον ριζικότερες τομές.

Μετά την παραίτηση αυτή, ο οργανισμός εισήλθε σε νέα περίοδο ακυβερνησίας. Παρατηρήθηκαν φαινόμενα ευνοιοκρατίας με αντικαταστάσεις και απομακρύνσεις καλλιτεχνών που δεν ήταν φιλικά προσκείμενοι στο Διοικητικό Συμβούλιο και είχαν ταχθεί στο πλευρό του Γιαννόπουλου λίγους μήνες πριν. Πέραν αυτών, η Ε.Λ.Σ., στο τέλος του 1958, αντιμετώπισε και πάλι σφοδρό οικονομικό πρόβλημα, το οποίο οδήγησε σε αδυναμία καταβολής μισθοδοσίας στους εργαζόμενους και παράλληλα ήγειρε θέμα απολύσεων. Υπό αυτές τις συνθήκες ο Καραμανλής, επιδεικνύοντας προσωπικό ενδιαφέρον για το πρόβλημα, επανήλθε στη λύση Μπαστιά, ο οποίος τελικά επέστρεψε στην Ε.Λ.Σ. τις τελευταίες ημέρες του 1958 ως απλό μέλος του Διοικητικού Συμβουλίου. Στις 17 Μαρτίου του 1959 ο Μπαστιάς ανέλαβε επίσημα τα καθήκοντα του Διευθύνοντος Συμβούλου. Η ανάληψη της θέσης αυτής αποτυπώθηκε στον Τύπο με προσδοκίες για την λύση των χρόνιων προβλημάτων του οργανισμού.

Αναφορικά με το οικονομικό ζήτημα ο Μπαστιάς δεν δέχθηκε ημίμετρα. Παρόλο που ο ίδιος ο Καραμανλής τον πίεσε να δεχτεί έναν αυξημένο μεν αλλά πιο περιορισμένο προϋπολογισμό από αυτόν που ζητούσε, εκείνος παρέμεινε ανένδοτος. Ήταν τόσο αποφασισμένος που δεν δίστασε να αντιπροτείνει στον Πρωθυπουργό το κλείσιμο του οργανισμού. Αναφορικά με τα θεσμικά ζητήματα υπήρξε εξίσου σαφής, προτείνοντας τη συγκέντρωση των εξουσιών στα χέρια του Γενικού Διευθυντή, ο οποίος θα ήταν πλέον και Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου. Με αυτόν τον τρόπο θα δινόταν τέλος στα «παιχνίδια εξουσίας» ανάμεσα στα μέλη της διοίκησης και ο Διευθυντής θα είχε πλήρη ελευθερία κινήσεων, προκειμένου να φέρει εις πέρας το έργο του. Ο Μπαστιάς επέμεινε σε αυτό το διοικητικό μοντέλο και αυτό αποδεικνύεται από το γεγονός ότι, με πρόφαση διάφορες άλλες επαγγελματικές υποχρεώσεις, δεν δέχθηκε τον τίτλο του Γενικού Διευθυντή, παρά μόνο όταν υιοθετήθηκε η πρότασή του και ρυθμίστηκε νομοθετικά το θεσμικό πλαίσιο του οργανισμού σύμφωνα με αυτήν.

να παρατηρήση: "Δεν έπρεπε να τον καλέσωμε ως γενικόν διευθυντήν και σκηνοθέτην, αλλ' ως πριμαντόνα"». *Ο Ελευθερόστομος* (1958: 2).

Ο Καραμανλής, πράγματι, πείστηκε και αποδέχθηκε και τους δύο όρους: προχώρησε σε αλλαγή του υπάρχοντος νόμου με το Ν.Δ. 4013/1959[28] και ενέκρινε την αύξηση των κονδυλίων. Έτσι, το 1959 αποτέλεσε χρονιά - σταθμό για την Ε.Λ.Σ. Η τοποθέτηση του Μπαστιά στο τιμόνι της ήταν η επάνοδος ενός ατόμου με αποδεδειγμένες διοικητικές ικανότητες και γνώσεις του καλλιτεχνικού αντικειμένου, ο οποίος στηριζόταν από την κεντρική εξουσία και ήταν αποφασισμένος να πετύχει. Το γεγονός ότι ο ίδιος υπήρξε ο πρωτεργάτης της επίσημης στέγασης του λυρικού θεάτρου στην Ελλάδα, σαφώς έδινε στην προσπάθειά του τον χαρακτήρα προσωπικού στοιχήματος. Επιπρόσθετα, η στενή σχέση του με τον Πρωθυπουργό τού έδωσε μεγάλη άνεση κινήσεων και συνακόλουθα τη δυνατότητα να διορθώσει χρόνιες παθογένειες, να καλύψει ελλείψεις και κενά, να κάνει την Ε.Λ.Σ. εξωστρεφή και κυρίως να την εκσυγχρονίσει και να την ευθυγραμμίσει, στο μέτρο του δυνατού, με τα ξένα πρότυπα.

Το νέο θεσμικό πλαίσιο, όντως, τερμάτιζε τις κακοδαιμονίες του παρελθόντος και επέτρεπε στον Διευθυντή να ασκήσει απρόσκοπτα τα καθήκοντά του, αν και επικρίθηκε σφοδρά, και όχι άδικα, ότι ήταν συγκεντρωτικό.[29] Όμως, αναμφισβήτητα, η κατάσταση στην Ε.Λ.Σ. είχε φτάσει σε τέτοιο διοικητικό αδιέξοδο, που σε συνδυασμό με το μόνιμο οικονομικό πρόβλημα, εμπόδιζε την παραγωγή του σύνθετου καλλιτεχνικού έργου του οργανισμού και απειλούσε τελικά την ίδια την επιβίωσή του. Για το λόγο αυτό απαιτούνταν ριζοσπαστικές λύσεις προκειμένου να ορθοποδήσει, να ισορροπήσει και να καταστεί δημιουργικός και λειτουργικός.

Η σημαντικότερη διοικητική εξέλιξη της περιόδου αυτής ήταν η κατάρτιση και ψήφιση Οργανισμού Εσωτερικής Λειτουργίας. Ο Οργανισμός, ο οποίος καταρτίστηκε από το Διοικητικό Συμβούλιο υπό την προεδρία του Μπαστιά, ρύθμιζε την οργάνωση και λειτουργία του Θεάτρου και οριοθετούσε τις αρμοδιότητες των εργαζομένων όλων των κατηγοριών και βαθμίδων. Ο Οργανισμός, η ύπαρξη του οποίου εκκρεμούσε από την ίδρυση της Ε.Λ.Σ. το 1944, έγινε τελικά πράξη με το Β.Δ.139/1961.[30]

28 «Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως της διεπούσης των Οργανισμών του Εθνικού Θεάτρου και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής Νομοθεσίας και άλλων τινών διατάξεων». Ν.Δ. 4013, ΦΕΚ 234/2.11.1959, τ. Α΄.

29 [Ανυπόγραφο] (1959: 5).

30 «Περί Οργανισμού εσωτερικής λειτουργίας Εθνικής Λυρικής Σκηνής». Β.Δ. 139, ΦΕΚ 33/7.3.1961, τ. Α΄.

Τα χρόνια της Διεύθυνσης Μπαστιά η Ε.Λ.Σ. χαρακτηρίζεται από δημιουργικό οργασμό, ο οποίος φαίνεται ήδη από την πρώτη καλλιτεχνική περίοδο που εκείνος ολοκληρωμένα υπέγραψε (1959-1960). Το ρεπερτόριο αναπτύχθηκε και διευρύνθηκε προς κάθε κατεύθυνση με στόχο όχι μόνο την εισαγωγή νέων τίτλων, αλλά και τη συμπόρευση της Ε.Λ.Σ. με τις σύγχρονες καλλιτεχνικές εξελίξεις και τις ξένες Όπερες. Έχοντας μεγάλη διοικητική εμπειρία και ικανότητα, ο Μπαστιάς προχώρησε σε διάφορες οργανωτικές αλλαγές, εισήγαγε νέες πρακτικές προσέλκυσης κοινού και ενίσχυσε τη Διεύθυνση Εθιμοτυπίας. Έτσι, οι πρεμιέρες απέκτησαν κοσμικό χαρακτήρα και η Ε.Λ.Σ. πολύ σύντομα έγινε πιο ελκυστική στο κοινό και πιο προβεβλημένη στον Τύπο. Πέραν όμως αυτών, ο Μπαστιάς, όπως μεταφέρει ο γιος του Γιάννης, θέλησε να δώσει «στην κρατική όπερα μια τέτοια επιτυχία, που θα δημιουργούσε ένα ρεύμα θαυμασμού και ενθουσιασμού και στο κοινό και στους εργαζόμενους, για να προσπαθήσουν ακόμα περισσότερο να ξεπεράσουν τον εαυτό τους, αλλά και στην κυβέρνηση, που, καταγράφοντας την επιτυχία της Λυρικής στο δικό της ενεργητικό, θα ήταν πιο πρόθυμη να ενισχύσει οικονομικά τα σχέδια του».[31]

Ο στόχος αυτός επετεύχθη με τη μετάκληση της Μαρίας Κάλλας και την παρουσία της Ε.Λ.Σ. στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου τα καλοκαίρια του 1960 και του 1961, παρά τις αντιδράσεις, καθώς τότε η Επίδαυρος ήταν ένα είδος αβάτου του Εθνικού Θεάτρου.[32] Αναμφισβήτητο γεγονός είναι πως αυτές οι εμφανίσεις της Κάλλας αποτελούν σταθμό για την πολιτιστική ζωή της χώρας τον 20ό αιώνα συνολικά. Όσο για την Εθνική Λυρική Σκηνή, «με την παράσταση της *Νόρμα*, […] για πρώτη φορά στην ιστορία της, είχε γίνει είδηση στον παγκόσμιο Τύπο»[33] και αναγνωρίστηκε ως μουσικός οργανισμός διεθνούς εμβέλειας. Αυτό ήταν ένας πραγματικός άθλος, αν αναλογιστεί κανείς την κατάστασή της μόλις δύο χρόνια πριν, και οφειλόταν αποκλειστικά στον Μπαστιά. Σφράγισε δε, με τον πιο λαμπρό τρόπο την ανάκαμψή της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, και το πέρασμα, επιτέλους, σε μια περίοδο ακμής.

Η ιστορία της Εθνικής Λυρικής Σκηνής κατά τη δεκαετία του 1950 είναι μια ιστορία παρατεταμένης και επίπονης κρίσης αλλά και εντυπωσιακής

31 Μπαστιάς (2005: 460).
32 ΑΙΜ. Χ. [Αιμίλιος Χουρμούζιος] (1960: 1).
33 Μπαστιάς (2005: 473).

ανάκαμψης. Μιας κρίσης που έφτασε στο έσχατο σημείο με το κλείσιμο του οργανισμού αλλά και μιας ανάκαμψης που οδήγησε στη λαμπρότερη στιγμή της ιστορίας του. Η επιχείρηση μιας συνθετικής αποτίμησης των πυκνών γεγονότων της περιόδου αυτής οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η λύση μιας κρίσης σε έναν κρατικό οργανισμό προκύπτει από τον συνδυασμό της πολιτικής βούλησης για στήριξή του και της σωστής επιλογής ατόμων στην ηγεσία του. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η γενναία στήριξη του Κωνσταντίνου Καραμανλή υπήρξε καταλυτική, ενώ ο Κωστής Μπαστιάς, αποδείχθηκε πολύ γρήγορα μια απόλυτα επιτυχημένη επιλογή. Λιγότερο από έναν χρόνο μετά την επίσημη τοποθέτησή του στη θέση του Διευθυντή, ο οργανισμός δε θύμιζε διόλου την «κατακαϋμένη Λυρική», για την οποία έγραφε με βαθιά ανησυχία ο Μανώλης Καλομοίρης το 1955.

Βιβλιογραφία:

[Ανυπόγραφο], «Δεν θα καταργηθή η Λυρική Σκηνή βεβαιοί το Υπουργείον Παιδείας», *Ελευθερία*, 11/3/1953α: 4.

[Ανυπόγραφο], «Ο Νίκος Μοσχονάς προς τον κ. Παπάγον», *Έθνος*, 17/3/1953β: 2.

[Ανυπόγραφο], «Ο κ. Καραμανλής εδέχθη χθες την διοίκησιν του σωματείου ηθοποιών», *Έθνος*, 30/5/1956: 2.

[Ανυπόγραφο], «Η Γενική Συνομοσπονδία δια το θέμα της Λυρικής», *Έθνος*, 30/4/1957α: 2.

[Ανυπόγραφο], «Η Γενική Συνομ/δία των εργατών διαμαρτύρεται εντόνως διά την Ε.Λ.Σ.», *Έθνος*, 2/5/1957β: 2.

[Ανυπόγραφο], «Συζητείται το ν/σχέδιον περί Εθνικού Θεάτρου και της Λυρικής Σκηνής», *Ελευθερία*, 11/9/1959: 5.

Ανωγειανάκης Φοίβος, «Μουσική Ανασκόπηση 1956», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 26, 1957: 196.

Α. Φ. [Φοίβος Ανωγειανάκης], «Μουσική», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 2, 1955: 153.

Βιβιλάκης Ιωσήφ, «Κ. Καραμανλής – Κ. Μπαστιάς. Αλληλογραφία». Στο

Κωνσταντίνος Σβολόπουλος, Κωνσταντίνα Μπότσιου, Ευάνθης Χατζηβασιλείου (επιμ.), *Ο Κωνσταντίνος Καραμανλής στον εικοστό αιώνα*, τ. Γ΄, Αθήνα: Ίδρυμα Κωνσταντίνος Γ. Καραμανλής, 2008: 278-296.

Δοντάς Α. Νίκος, *Το δραματολόγιο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Επιλογές, δεοντολογία και παράμετροι διαμόρφωσης προτάσεων πολιτισμού*. Αδημοσίευτη Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2014.

Δουνδουλάκη Ελένη, *Η σκηνογραφία και η ενδυματολογία στην Εθνική Λυρική Σκηνή 1944-1974. Τριάντα χρόνια ιστορία και όψη*. Αδημοσίευτη Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2018.

Καλομοίρης Μανώλης, «Η Φλερύ», *Έθνος* 1/4/1952: 2.

————, «Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου», *Έθνος*, 19/7/1954: 2

————, «Η κατακαϋμένη Λυρική Σκηνή», *Έθνος*, 22/2/1955α: 2.

————, «Η κατακαϋμένη Λυρική Σκηνή», *Έθνος*, 4/3/1955β: 2.

————, «Η κατακαϋμένη Λυρική Σκηνή», *Έθνος*, 11/3/1955γ: 2.

————, «Η μουσική στα 1955», *Έθνος*, 3/1/1956: 2.

Μπαστιάς Κ. Γιάννης, *Κωστής Μπαστιάς. Δημοσιογραφία – Θέατρο – Λογοτεχνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη, 2005.

Ο Ελευθερόστομος, «Ελευθεροστομίες», *Ελευθερία*, 23/9/1958: 2.

Παπαδημητρίου Β., «Μουσική και εικαστικές τέχνες το 1955», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 14, 1956: 198.

Ράπτης Α. Μιχάλης, *Επίτομη ιστορία του ελληνικού μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (Ε.Λ.Σ.) 1888-1988*, Αθήνα: Κτηματική Τράπεζα, 1989.

Σταματογιαννάκη Κωνσταντίνα, *Ο Θ. Ν. Συναδινός και η παρουσία του στο ελληνικό θέατρο*. Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Ε.Κ.Π.Α., Αθήνα, 2018.

Χαμουδόπουλος Δημήτρης, «Η πριγκίπισσα του Ιπποδρομίου», *Ελευθερία*, 20/7/1954: 2.

Χ. ΑΙΜ. [Αιμίλιος Χουρμούζιος], «Και μια άλλη φωνή…», *Η Καθημερινή*, 31/8/1960: 1.

Abstract

The Greek National Opera went through the most severe crisis of its history, most probably, during the 1950s. It was a crisis, which actually threatened the very existence of the organization and took place during a very difficult period for Greece, both in political and economic terms. As a result of the Papagos' Government severe funding cuts, the Greek National Opera shut down in May 1953. The Opera reopened in March 1954, entering, though, a long period of lack of governance and internal turbulence. This pitiful state gradually changed with the rise of Konstantinos Karamanlis to power. The new Government decided to support the organization, tried to address its economic and managerial issues and, most importantly, appointed Kostis Bastias as General Manager. Bastias, was a very successful choice for this crucial position, as he managed, not only to terminate the crisis in the Greek National Opera, but also to lead the organization to one of the most glorious periods of its history.

Λέξεις κλειδιά: Εθνική Λυρική Σκηνή, Καραμανλής, Μπαστιάς

ΤΟ «ΑΝΕΠΙΛΥΤΟ ΤΡΑΥΜΑ». ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΕΜΦΥΛΙΑΣ ΚΑΙ ΜΕΤΕΜΦΥΛΙΑΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ ΣΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Ιωάννα Μενδρινού, Μαρία Δημάκη Ζώρα *

Ο ελληνικός Εμφύλιος, η πιο αιματοβαμμένη πολεμική σύρραξη από την ίδρυση του νεοελληνικού κράτους έως σήμερα[1] και η περισσότερο αμφιλεγόμενη και τραυματική εξαιτίας του ακραία διχαστικού ιδεολογικού χαρακτήρα της[2] και των μακροπρόθεσμων επιπτώσεών της στην ελληνική κοινωνία, εβδομήντα σχεδόν χρόνια από τη λήξη του (1949)[3], επανακάμπτει στο δημόσιο διάλογο. Επικαιροποιείται εν μέσω της τρέχουσας κρίσης, σε μία περίοδο όπου τόσο η ειρήνη όσο και η δημοκρατία χρήζουν συνεχούς επαγρύπνησης και «επιτήρησης»[4], εκλαμβάνοντας *ευρύτερες* «νοηματικές διαστάσεις με διαγενεακή αναφορά». Οι οδυνηρές μνήμες του Εμφυλίου ξεφεύγοντας στο πέρας του χρόνου από τους άμεσα εμπλεκόμενους, «αναμεταφράζονται σε συλλογική εμπειρία […] μεταστοιχειώνονται σε ολικό κοινωνικό γεγονός», ανάγονται σε «πολιτισμικό τραύμα»[5].

* Ιωάννα Μενδρινού, PhD Θεατρολογίας, Π.Τ.Δ.Ε. Ε.Κ.Π.Α., mendrinio70@gmail.com
Μαρία Δημάκη Ζώρα, Επίκουρη Καθηγήτρια Π.Τ.Δ.Ε. Ε.Κ.Π.Α., mzora@primedu.uoa.gr

1 Καλύβας και Μαραντζίδης (2015: 51-53)· Μαργαρίτης (2001).

2 Συλλογικό (1984)· Κλόουζ (1977).

3 Σαράντα πέντε χρόνια από την κατάρρευση της δικτατορίας το 1974, με την οποία έκλεισε ουσιαστικά ο εμφύλιος κύκλος. Στο Τσουκαλάς (1986: 17).

4 Keane (2012).

5 Δεμερτζής, Πασχαλούδη και Αντωνίου (2013: 23).

Ανάμεσα σε πλήθος ιστοριογραφικών ή άλλων διεπιστημονικών μελετών[6], επιστημονικών συνεδρίων[7], άρθρων και δημοσιευμάτων[8], λογοτεχνικών κειμένων[9] και μίας σειράς κινηματογραφικών ταινιών και ντοκιμαντέρ με συναφή θεματική[10], το φαινόμενο της αναψηλάφησης του εμφυλίου και μετεμφυλιακού παρελθόντος από νέους δημιουργούς και καλλιτέχνες του θεάτρου, διεκδικεί την τελευταία δεκαετία ξεχωριστό χώρο στο σύγχρονο θεατρικό γίγνεσθαι ανοίγοντας νέους ορίζοντες στην προσέγγιση της εμφύλιας σύγκρουσης ως μίας κατεξοχήν τραυματικής εμπειρίας.

---

6 Καλύβας και Μαραντζίδης (2015)· Boeschoten και Loring (2015)· Βόγλης (2014)· Δεμερτζής, Πασχαλούδη και Αντωνίου (2013)· Αποστολίδου (2010, 2003, 1997)· Αγτζίδης, Κόκκινος και Λεμονίδου (2010)· Μπούσχοτεν, Βερβενιώτη και συν. (2008)· Κωστόπουλος (2005)· Ελεφάντης (2003)· Νικολακόπουλος, Ρήγος, και Ψαλλίδας (2002)· Κουτσούκης και Σακκάς (2000)· Κουλούρης (2000)· Λαμπροπούλου (1999)· Συλλογικό (1984).

7 «Domestic and International Aspects of the Greek Civil War», King College London, 18-20 Απριλίου 1999· «Πτυχές του Εμφυλίου Πολέμου 1946-1949» Ελληνικό Κέντρο Πολιτικών Ερευνών Παντείου Πανεπιστημίου, Δ. Καρπενησίου. Καρπενήσι 23-26 Σεπτεμβρίου 1999· «Ο Ελληνικός Εμφύλιος. Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο». Π.Μ.Σ. Πολιτικής Επιστήμης και Κοινωνιολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας Παντείου Πανεπιστημίου, Τμήμα Ιστορίας Ιόνιου Πανεπιστημίου σε συνεργασία με Εταιρεία Διάσωσης Ιστορικών Αρχείων (ΕΔΙΑ). Πάντειο Πανεπιστήμιο 20-23 Οκτωβρίου 1999· «Μνήμες των Εμφυλίων: Τόποι και Εργαλεία». Δίκτυο για τη μελέτη του Εμφυλίου Πολέμου. Κορησσός, 2006.

8 Ενδεικτικά έντυπα αφιερώματα για την επέτειο των 50 χρόνων από τη λήξη του Εμφυλίου: περ. *Αντί*, τχ. 694-695, 1999· περ. «Βιβλιοθήκη» εφ. *Ελευθεροτυπία* (Παρασκευή 15.10.1999)· ένθετο «Νέες Εποχές» εφ. *Κυριακάτικο Βήμα* (17.10.1999), *Πενήντα χρόνια από τον Εμφύλιο* (επιμ. Ι. Πρετεντέρη), Αθήνα: Ερμής, 1999.

9 Ενδεικτικά: Δ. Νόλλας, *Το ταξίδι στην Ελλάδα* (Ίκαρος, 2013)· Ν. Δαββέτας, *Ο ζωγράφος του Μπελογιάννη* (Μεταίχμιο, 2013) Ε. Χουζούρη, *Δυο φορές αθώα* (Κέδρος, 2013)· Ε. Χουζούρη, *Πατρίδα από βαμβάκι* (Κέδρος, 2010). Τομή στη λογοτεχνία για τον εμφύλιο θεωρούνται τα *Ορθοκωστά* του Θ. Βαλτινού (1994), *Ανυπεράσπιστοι. Διηγήματα* του Δημήτρη Χατζή (1965/ Καστανιώτης 1979), *Το Κιβώτιο* του Άρη Αλεξάνδρου (Κέδρος, 1974). Βλ. σχετική βιβλιογραφία στα: Anastasiadis (2011: 92-108) και Νικολοπούλου (2008: 419-493).

Ο Ν. Μαραντζίδης, αναφερόμενος στο δοκίμιο-μελέτη της Β. Αποστολίδου (2010), σημειώνει πως «χάρη στην τόλμη της λογοτεχνίας […] νέοι ορίζοντες άνοιξαν και ταμπού που σχετίζονταν με τη μνήμη της Κατοχής και του Εμφυλίου καταρρίφθηκαν […] Η ιστοριογραφία κατάφερε κάτι ανάλογο, με σημαντική όμως καθυστέρηση, μεγαλύτερους δισταγμούς και εν τέλει οξύτερες αντιδράσεις». Στο Μαραντζίδης (2010, http://www.tovima.gr/).

10 *Δεμένη κόκκινη κλωστή,* Κ. Χαραλάμπους, 2010· *Ψυχή Βαθιά*, Π. Βούλγαρης, 2009· *Η σκόνη που πέφτει*, Τ. Ψαρράς, 2004. *Καλημέρα κύριε Μάρσαλ* (Ντοκιμαντέρ), Α. Αμπατζόγλου, 2008· *Μακρόνησος*, Εύα Καραμπάτσου και Ηλίας Γιαννακάκης, 2008· *Πουλιά στο βάλτο*, Αλίντα Δημητρίου, 2008· *Καπετάν Κεμάλ, ο σύντροφος*, Φώτου Λαμπρινού, 2008.

Αντίστοιχα όπως και στο παρελθόν, σε εποχές κρίσης και ανάκαμψης, κυρίως όμως σε μεταβατικές περιόδους, η τέχνη του θεάτρου πρωτοστατεί συμβάλλοντας στη «μορφοποίηση των ιστορικών εμπειριών», φέρνοντας το σύγχρονο θεατή πλησιέστερα στη «δομή της ρεαλιστικής αίσθησης μιας παρελθούσας εποχής»[11], προάγοντας την «κριτική διαβούλευση των πολιτών με στόχο την ιστορική αυτογνωσία»[12]. Αποτελώντας έναν «οριακό» *χώρο* (συμβολικού) αντικατοπτρισμού της μετατόπισης (ή *έκκεντρης θέσης*) του ατόμου προκειμένου μέσα από την αποστασιοποιημένη παρατήρηση ειδώλων του εαυτού και του κόσμου να διαμορφώσει και μεταπλάσει την ατομική και συλλογική του ταυτότητα[13],·ανάγεται σε ιδανικό τόπο σημείωσης, παραγωγής και αναπαραγωγής της θεσμικής, της ατομικής ή της συλλογικής μνήμης[14]. Εξαιτίας του πολυφωνικά αναπαραστατικού, δημόσιου και άμεσου επικοινωνιακού χαρακτήρα της, αποτελεί (ίσως περισσότερο και από τη λογοτεχνία) μία «κοινωνική αρένα» ασφαλέστερη από τον ευρύτερο χώρο της πολιτικής και της δημόσιας ιστορίας· έναν «ενδιάμεσο δημόσιο χώρο δοκιμής της μνήμης» και ερμηνειών οι οποίες «τροφοδοτούν την ιστοριογραφία και τη δημόσια αντιπαράθεση»[15].

Ανεξαρτήτως με το αν πρόκειται ή όχι για μία πρόσκαιρη τάση (κάτι που μόνο στο μέλλον μπορεί να διαπιστωθεί), αποτελεί ενδεχομένως μέρος ενός διεθνούς φαινομένου «έξαρσης της μνήμης» το οποίο αποδίδεται στην «εξασθένιση της ζωντανής μνήμης των σύγχρονων κοινωνιών» και στους ρηξικέλευθους μετασχηματισμούς τόσο των τρόπων διαμόρφωσης και μεταβίβασής της όσο και των φορέων της ή των περιεχομένων της, μετά τη λήξη του ψυχρού πολέμου[16].

Όσον αφορά στην Ελλάδα, η αναβίωση της μνήμης του εμφυλίου και το ενδιαφέρον μελέτης της *μεταμνήμης* του (των αποτυπωμάτων δηλαδή μίας τραυματικής μνήμης στο παρόν), φαίνεται ότι σχετίζονται με παραμέτρους όπως: η χρονική απόσταση που επιτρέπει πλέον την αντικειμενικότερη προσέγγιση του ζητήματος, η ελληνική και διεθνής κρίση, η

11 Αποστολίδου (1997: 124-125).
12 Αγτζίδης, Κόκκινος και Λεμονίδου (2010).
13 Fischer-Lichte (2012: 13-14).
14 Σύντομη αναφορά στην τυπολογία των μορφών μνήμης, στο Μπούσχοτεν, Βερβενιώτη και συν. (2008: 11-12).
15 Αποστολίδου (2010: 21).
16 Μπούσχοτεν (2008:10).

διαφοροποίηση του πολιτικού σκηνικού και οι ανάγκες της σύγχρονης συνθήκης. Σε κάθε περίπτωση, η δυναμική του φαινομένου πιστοποιείται τόσο από το θεματικό Φεστιβάλ Νέων Δημιουργών για τον Εμφύλιο της Πειραματικής Σκηνής του Εθνικού θεάτρου (2016)[17], όσο και από τη διατήρηση του ενδιαφέροντος καλλιτεχνών και κοινού για την υπό συζήτηση θεματική έως σήμερα.

Μία σύντομη περιδιάβαση στη σύγχρονη θεατρική *αρένα* αποκαλύπτει μία αξιοσημείωτη (ποσοτικά) και ενδιαφέρουσα, ως προς την ποικιλία των αισθητικο/καλλιτεχνικών ιδιαιτεροτήτων της, θεατρική παραγωγή[18] που σηματοδοτεί την επαναφορά της ιστορίας και του πολιτικού στο θέατρο έπειτα από ένα μεγάλο διάστημα α-πολιτικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας από τη λήξη του ψυχρού πολέμου στις αρχές της δεκαετίας του ’90 έως και πρόσφατα[19].·Ειδικότερα, εκτός από τις νέες σκηνικές αναγνώσεις προγενέστερων δραματικών κειμένων (*Παρέλαση* Λούλας Αναγνωστάκη, Θέατρο Ν. Κόσμου 2011· *Αγγέλα* Γιώργου Σεβαστίκογλου, Kunsthalle Athena 2012· *Αβγά Μαύρα* Διονύση Χαριτόπουλου, Θεατρική Σκηνή, 2013-18· *Κοινός λόγος* Έλλης Παπαδημητρίου / Βαγγέλη Θεοδωρόπουλου, 2013[20]) εντοπίζονται:

17 Σύμφωνα με τους καλλιτεχνικούς διευθυντές της Πειραματικής Σκηνής του Εθνικού Θεάτρου, ως κριτήρια δόμησης των παραστάσεων τέθηκαν τα εξής ερωτήματα: «Τι ήταν ο ελληνικός εμφύλιος και πώς έχει επηρεάσει τη χώρα μας μέχρι σήμερα; Τι μάθαμε, τι ξεπεράσαμε, ποιες εκφάνσεις του διαιωνίζονται στον χρόνο και ποια ίχνη του επανέρχονται στη σημερινή πολιτική ένταση; Ποια διαλεκτική καλούμαστε να αναπτύξουμε στο θέατρο για να κατανοήσουμε αυτά τα γεγονότα;». Η αξιολόγηση και επιλογή των προτάσεων στηρίχτηκε αποκλειστικά σε αισθητικά και θεματικά κριτήρια προκρίνοντας τη συμμετοχή έντεκα παραστάσεων με ξεχωριστές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, φόρμες αφήγησης και παραστατικά μέσα. Εθνικό Θέατρο (https://www.n-t.gr.). *OnAlert* (Δελτίο Τύπου, 30.03.2016).

18 Συνδιαλέγεται με σύγχρονες μεταθεατρικές τάσεις φέρνοντας στη σκηνή ή σε εναλλακτικούς χώρους πολυτροπικά - πολυμεσικά παραστατικά κείμενα συνάντησης διαφορετικών καλλιτεχνικών ειδών, μέσων και επικοινωνιακών κωδίκων με δεδομένα της ιστορικής επιστημονικής έρευνας.

19 Η α΄ παρουσίαση του έργου *Αβγά Μαύρα* του Δ. Χαριτόπουλου (Θεατρική Σκηνή, 1994), αντίθετα με την υποδοχή της από το 2013 έως και το 2018, δεν είχε την αναμενόμενη ανταπόκριση από το κοινό εξαιτίας του «*κλίματος ευδαιμονίας*» της εποχής. Σύμφωνα με τον Α. Αντωνίου «… Έπεσαν πάνω μας όλοι και μας έλεγαν “λήθη παιδιά. Αφήστε να τα ξεχάσουμε αυτά τώρα … με τον εμφύλιο θα ασχοληθούμε;” Εμείς το παίξαμε όμως. Δύο χρόνια. […] Τώρα που τα πράγματα αγριέψανε, […] κατάλαβε και ο μέσος άνθρωπος το ότι να γνωρίζεις την ιστορία σου […] σου καθορίζει τη στάση σου αλλά και το που πηγαίνεις». Στο Ορφανίδου (2014, http://www.thetoc.gr.).

20 Θέατρο Νέου Κόσμου, 1997, 2004, 2013. Ο *Κοινός Λόγος* συνιστά ένα θεατρικό οδοιπορικό βασισμένο στη συλλογή μνημονικών αφηγήσεων ανωνύμων γυναικών, κατα-

- σύγχρονα πρωτότυπα δραματικά κείμενα (*Σταματία το γένος Αργυροπούλου* Κώστα Σωτηρίου, 2014[21]· *Ιστορίες Εμφυλίου Αγάπης* Νατάσας Νταϊλιάνη, 2016[22]· *Η Πανούκλα* Γρηγόρη Λιακόπουλου, 2016[23]· *Μετά τη Βάρκιζα* Μύρωνα Αδαμίδη, 2017[24])

- διακειμενικές, δραματικές και σκηνικές συνθέσεις (*Εμφύλια Έπη* Φαίδωνα Χατζηαντωνίου, 2017[25]· *Civil2* Στέλλας Χριστοδουλοπούλου, 2016[26])· *Εξ απαλών ονύχων* (η α΄ εκδοχή με τίτλο: *Κάιν και Άβελ*) Ομάδας Opposite, 2016[27]· *Ο κήπος με τα κυπαρίσσια* Δημήτρη Θρασυβούλου, σκηνοθεσία Θεόδωρου Φρατζέσκου[28]· *Εμφύλιος Πόλεμος, μια Ξένη Χώρα* Άρη

γραμμένες από την Έλλη Παπαδημητρίου, που φωτίζουν την ιστορία αλλά και τα σύγχρονα πάθη μας.

21 Θέατρο του Νέου Κόσμου. Θεατρικός Μονόλογος. Η αντίληψη του μετεμφυλιακού κόσμου υπό την οπτική μίας απλής γυναίκας που γαλουχήθηκε με το αφήγημα των *νικητών* του εμφυλίου.

22 Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου. Βασίζεται σε μαρτυρίες του παππού και της γιαγιάς της συγγραφέως από την χρονική περίοδο της αντίστασης και του εμφυλίου, τη συμμετοχή στον ΕΛΑΣ, στο Δημοκρατικό Στρατό, τη φυγή στην Πρώην Σοβιετική Ένωση το καλοκαίρι του ’49.

23 Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου (σκηνική ανάγνωση) και Μπιενάλε Αθήνας το 2017. Στο έργο τα Δεκεμβριανά και η Συμφωνία της Βάρκιζας συνομιλούν με το πολιορκημένο από Σοβιετικούς Βερολίνο, με την Αθήνα της κρίσης του 2015, την Αθήνα της εξέγερσης του 2008 και με τους πρόσφυγες στη Μεσόγειο.

24 Θέατρο Αλκμήνη.

25 Θέατρο Αυλαία Θεσσαλονίκης. Με κοινό φόντο τον εμφύλιο πόλεμο, το έργο παρουσιάζει σε τέσσερις ενότητες τις αφηγήσεις τεσσάρων πρωταγωνιστών της ελληνικής ιστορίας, των Αλκιβιάδη (5ος αι. π.Χ.), Δημητρίου Παλαιολόγου (15ος αι.), Οδυσσέα Ανδρούτσου (19ος αι.) και Νίκου Ζαχαριάδη (20ός αι.), επιχειρώντας την πραγμάτευση δύο «μεγαθεμάτων»: της αλαζονείας της εξουσίας και της προδοσίας. Στόχος η αποκάλυψη της «καταγωγικής αφετηρίας των δεινών που ταλανίζουν διαχρονικά και με τον ίδιο κυκλικό τρόπο τον βίο των ανθρώπων». Τα *Εμφύλια Έπη* είναι «η Ελλάδα στον καθρέφτη. Μία παράσταση στοχασμός πάνω στην Ιστορία. Μια παράσταση για την μνήμη». Στο Χατζηαντωνίου (2017, http://www.elculture.gr/).

26 Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου. Πρόκειται για τη 2η εκδοχή μιας *work in progress* παράστασης βασισμένης σε ιστορικά ντοκουμέντα που εξετάζει την Νεότερη Ελληνική Ιστορία και ειδικότερα την εποχή του Εμφυλίου Πολέμου 1946-49.

27 Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου. Παράσταση εμπνευσμένη από το documentary theatre και βασισμένη στις αρχές του devised theatre και της σκηνικής σύνθεσης που στοχεύει στην ανάδειξη της παιδικής ηλικίας ως τη μοναδική κοινή πατρίδα για όλους τους ανθρώπους. Πρόκειται για ένα πάζλ από μαρτυρίες και αφηγήσεις ανθρώπων που έζησαν τον ελληνικό εμφύλιο ως παιδιά, ιστορίες και γεγονότα που συνδιαλέγονται με τη σημερινή πραγματικότητα. Ο δραματικός χώρος είναι ένα αυτοσχέδιο επιτραπέζιο παιχνίδι του οποίου τα πιόνια αποκτούν μάτια και στόμα μέσω των ηθοποιών ενώ τα ζάρια ρίχνουν οι θεατές καθορίζοντας τη ροή της παράστασης.

28 Πέντε μονόλογοι βασισμένοι σε πραγματικά γεγονότα από τον εμφύλιο στη Σάμο οι

Λάσκου-Κίτυς Παϊταζόγλου-Ελεάνας Στραβοδήμου, 2016[29])

- δραματοποιήσεις μυθιστορημάτων (*Οδός Αβύσσου αρ. 0* Μενέλαου Λουντέμη / Σοφίας Αδαμίδου[30]· *Το κιβώτιο* Άρη Αλεξάνδρου/δραματουργική επεξεργασία Φώτη Μακρή-Κλεοπάτρας Τολόγκου[31]· *Υπέρ Ελλάδος,* Σοφίας Νικολαΐδου, 2018[32]), νουβελών (*Κατεβαίνει ο Καμουζάς στους φούρνους,* Μαριλένας Παπαϊωάννου / Μαρίας Αιγινίτου, 2016[33]· *Που είναι η μάνα σου μωρή;* Δήμητρας Πέτρουλα / Σ. Αδαμίδου, 2016[34]), ή διηγημάτων (*Α ,* Στάθη Αθανασίου, 2016[35])

- θεατρικές αποδόσεις αυτοβιογραφικών ή μυθοπλαστικών βιογραφιών (*Για την Ελένη,* Μάνου Καρατζογιάννη, 2016[36]· *Ήλιος στην πέτρα,* 2013[37]

οποίοι φωτίζουν τις διαφορετικές προσεγγίσεις των μελών μίας οικογένειας που βίωσαν την απώλεια γιου και αδερφού μαχητή του Δημοκρατικού Στρατού. Κοινό χαρακτηριστικό τους το ανεξίτηλο στίγμα που άφησε ο αγνοούμενος και η εποχή.

29 Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου. Πρωτότυπη σκηνική απόδοση μιας υβριδικής Σχολικής Γιορτής μιας επετείου που δεν γιορτάστηκε ποτέ, για να «ξορκίσει τη συγκεχυμένη εθνική μας ταυτότητα και την μελαγχολία του καιρού μας» (Athens Biennale 2017, http://athensbiennale.org/).

30 Θέατρο Olvio, 2018. Γράφτηκε στην υπερορία (Βουκουρέστι Ρουμανία, 1962). Ανάπλαση μνημονικών εμπειριών του Μ. Λουντέμη από την παραμονή του στην Μακρόνησο.

31 Studio Μαυρομιχάλη, 2015-18.

32 Κ.Θ.Β.Ε., Μονή Λαζαριστών-Μικρό θέατρο, 2018-2019. Βασισμένο στο μυθιστόρημα της Σ. Νικολαΐδου, *Χορεύουν οι ελέφαντες,* που διερευνά, 70 χρόνια μετά, την ανεξιχνίαστη δολοφονία του αμερικάνου δημοσιογράφου Τζον Πολκ στην εκπνοή του εμφυλίου. Νικολαΐδου (2012).

33 Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου και Θέατρο Άβατον, 2016. Η ιστορία βασίζεται σε πραγματικό γεγονός καταγεγραμμένο στις προσωπικές σημειώσεις συγγενικού προσώπου. Ο φύλακας και οι κρατούμενοι είναι πρόσωπα υπαρκτά, όπως και το γέμισμα των παγουριών. Τα υπόλοιπα στοιχεία της ιστορίας είναι προϊόν μυθοπλασίας. Στο Παπαϊωάννου (2016).

34 Θέατρο Σημείο. Θέατρο Vault 2017. Βασίζεται στο αυτοβιογραφικό έργο της Δ. Πέτρουλα, τη μοναδική επιζήσασα μίας οικογένειας που αποδεκατίστηκε στον εμφύλιο από ντόπιους Χίτες πρώην συνεργάτες των Ναζί και μετέπειτα διώκτες των κομμουνιστών που έλαβαν μέρος στην Αντίσταση (Πέτρουλα, 2008/2011).

35 Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου. Εμπνευσμένο από το διήγημα *Αντιγόνη* του Ηλία Βενέζη και την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή. Το δράμα της Αντιγόνης αναβιώνει στα χρόνια του ελληνικού εμφύλιου στο πρόσωπο μιας γυναίκας που εξαναγκάζεται να μείνει κάτω από το κρεμασμένο πτώμα του αδελφού της στη μέση ενός καμένου δάσους, μέχρι οι αρχές αποφασίσουν ότι τιμωρήθηκε αρκετά.

36 Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου. Θέατρο Σταθμός, 2017. Βασισμένο στο βιβλίο του Μάνου Ελευθερίου, *Η γυναίκα που πέθανε δυο φορές* (Μεταίχμιο, 2006). Παρουσιάζει την τραγική ιστορία της ηθοποιού Ελένης Παπαδάκη που εκτελέστηκε από την πολιτοφυλακή στα Δεκεμβριανά κι επιστρέφει για να αφηγηθεί το «εμφύλιο κύτταρο του θεάτρου, του τόπου, του καιρού της».

37 Θέατρο Σημείο. Βασισμένο στη μαρτυρία της Ελένης Τραγγανίδα-Μακρυνιώτη μαχή-

και *Άρης,* 2018[38], Σοφίας Αδαμίδου)

- θεατρικές αποδόσεις προφορικών μαρτυριών και μνημονικών μικρο-αφηγήσεων (*Ερήμην,* Πάνου Κυπαρίσση, 2017[39]· *Οι δρόμοι του χιονιού* Νίκου Καμτσή, 2017[40]· *Πόλεμος Τοπίων* Ηλία Πούλου-Δημήτρη Αλεξάκη, 2018[41]· *Γιοί και κόρες, μία παράσταση για την αναζήτηση της ευτυχίας* Γιάννη Καλαβριανού, 2013[42]· *Ο κήπος με τα κυπαρίσσια* Δ. Θρασυβούλου και *Εξ απαλών ονύχων* Ομάδας Opposite, 2016) και ακόμη,

- performances με στοιχεία documentary theatre που υπερβαίνοντας τα όρια του συμβατικού θεατρικού χώρου, επιχειρούν την ανασύνθεση και διερεύνηση ατομικών και συλλογικών μνημονικών αφηγήσεων σε εξωτερικούς χώρους, όπως το φυσικό και αστικό τοπίο (*Αναπαράσταση* Άννας Τζάκου/Ομάδα Geopoetics[43])· εναλλακτικές ως εκ τούτου καλλιτεχνικές προτάσεις βιωματικής διασύνδεσης της *τότε* πραγματικότητας με το *τώρα,* που ενεργοποιούν πολυαισθητηριακά και κριτικο-στοχαστικά το σύγχρονο θεατή συνεισφέροντας στην καλλιέργεια όχι μόνο της

τριας του Δ.Σ. όπως αποτυπώνεται στο αυτοβιογραφικό βιβλίο της *Μυρτιά του βουνού – μαρτυρία μιας ανταρτοπούλας* (χ.χ.).

38 Τεχνοχώρος Cartel. Βασίζεται στη ζωή και τους αγώνες του Άρη Βελουχιώτη.

39 Analogio Festival. Θέατρο Τέχνης, 2017.

40 Θέατρο Τόπος Αλλού. Μία «τοιχογραφία του φαινομένου της μετανάστευσης, της προσφυγιάς και της αγωνίας του ανθρώπου να βρει μια γη και μια ζωή καλύτερη να ζήσει και να δημιουργήσει. Η ποιητική περιπέτεια της μετανάστευσης…» Αποτέλεσμα τριετούς έρευνας (συνεντεύξεις από μετανάστες) και της συνεργασίας του Ελληνικού Κέντρου Σπουδών Λαϊκού Θεάτρου, του ιταλικού θεατρικού οργανισμού Aida Fondazione και του KRZYK Theater από την Πολωνία. Μεταξύ άλλων και η αφήγηση μίας γυναίκας η οικογένεια της οποίας μετανάστευσε στη Βουλγαρία στο τέλος του εμφυλίου. Βλ. Θεατρικό Πρόγραμμα της παράστασης· Culturenow, 2017)

41 Κέντρο Ελέγχου Τηλεοράσεων. Αναφορά στις μνήμες του εμφυλίου. Οι αντάρτες που έδωσαν τις μαρτυρίες στον Ηλία Πούλο, για να τις εκδώσει στη συνέχεια στο βιβλίο *Τασκένδη / Εξόριστες μνήμες*, του μίλησαν μόλις πριν λίγα χρόνια. Το κείμενο του Δημήτρη Αλεξάκη *Πόλεμος Τοπίων*, γράφτηκε με την προτροπή της σκηνοθέτιδας Irène Bonnaud, τον Ιανουάριο του 2017.

42 Διεθνής Συνάντηση Παραστατικών Τεχνών IETM Athens. Serajevo Winter Festival 2014. Θέατρο Νέου Κόσμου, 2014. Παράσταση-ντοκουμέντο βασισμένη σε 85 συνεντεύξεις ηλικωμένων στην Ελλάδα και την Κύπρο και θέμα την αφήγηση μιας ιστορίας που σημάδεψε τη ζωή τους. Ένα μωσαϊκό των άγνωστων ιστοριών της ζωής στην Ελλάδα (μεταξύ των οποίων και του εμφυλίου) που διαδραματίστηκαν παράλληλα με την επίσημη καταγεγραμμένη Ιστορία της χώρας.

43 Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου. Αποτελεί ένα συμμετοχικό παραστατικό συμβάν, μία *in situ* περιπατητική παράσταση στο κέντρο της Αθήνας που επιχειρεί μια γεωγραφική χαρτογράφηση των γεγονότων της 3ης Δεκεμβρίου του 1944.

γενικότερης ιστορικής και συλλογικής του συνείδησης, αλλά και της ατομικής και ανθρωπιστικής του ταυτότητας (*Τόποι Μνήμης-Ανοιχτή Πρόβα* [αναλόγιο], 2016 και η μετεξέλιξή του *Το ξύπνημα της Μνήμης. Παιδιά πρόσφυγες του Ελληνικού εμφυλίου* Μαρίας Σάββα / Ομάδα "Θεάτρου Παίκτες"-theatrepaiktes, 2017[44]).

Με αφόρμηση και με βάση τα παραπάνω θεατρικά κείμενα και τις παραστάσεις, η παρούσα εργασία αποτελεί μία εισαγωγική κατάθεση ερευνητικών δεδομένων ανάδειξης των διαχρονικών και διαφορετικών όψεων θεατρικής σημείωσης της εμφυλιακής και μετεμφυλιακής κρίσης και συνεπώς των «διυποκειμενικών θεωρήσεων της βιωμένης εμπειρίας»[45].

Για τους σκοπούς αυτούς, η έρευνα επικεντρώνεται στη δραματουργική παραγωγή και ειδικότερα στο δραματικό κείμενο, ως απτή, αρχειακή σε αρκετές περιπτώσεις, διαθέσιμη μορφή μνήμης[46]. Τα κείμενα αντιμετωπίζονται ως προϊόντα μίας διαδικασίας μετάπλασης και απόδοσης της πραγματικότητας, αναμφίβολα πολιτικής, δεδομένου ότι τόσο οι παραγωγοί όσο και οι αποδέκτες/καταναλωτές του συνιστούν υποκείμενα ενός συγκεκριμένου ιστορικού, κοινωνικο-πολιτισμικού και ιδεολογικού/αξιακού συγκείμενου. Αποτελούν ως εκ τούτου, τόπο έμμεσης και δευτερογενούς ή άμεσης και πρωτογενούς (όταν πρόκειται για «θέατρο ντοκουμέντο»), σημείωσης:

- των εμπειριών συγγραφέων που βίωσαν άμεσα ως ενήλικοι ή ανήλικοι, τον εμφύλιο και τη μετεμφυλιακή συνθήκη (Έλλη Παπαδημητρίου, Αλέξης Δαμιανός, Βασίλης Ανδρεόπουλος, Μάνθος Κρίσπης, Γεράσιμος Σταύρου, Βαγγέλης Γκούφας, Χρύσανθος Γάιος, Ιάκωβος Καμπανέλλης, Μίκης Θεοδωράκης, Λούλα. Αναγνωστάκη, Αλέξης Σεβαστάκης, Παύλος Μάτεσις, Γιώργος Αρμένης, Μήτσος Λυγίζος, Γιώργος Χριστοφιλάκης, Βασίλης Μητσάκης),

44 Πειραματική Σκηνή Εθνικού Θεάτρου 2016. *Το ξύπνημα της Μνήμης* ... μία site specific/περιπατητική παράσταση(Environmental Art), παρουσιάστηκε στο φεστιβάλ Αθηνών το 2017, στο πλαίσιο της ενότητας «Άνοιγμα στη πόλη», στους εξωτερικούς και εσωτερικούς χώρους του Γεωπονικού Πανεπιστημίου.

45 Αποστολίδου (1997: 113-125).

46 Τα περισσότερα κείμενα είναι ανέκδοτα. Ευχαριστούμε θερμά για την ευγενική προσφορά και το ενδιαφέρον που επέδειξαν για την έρευνα, όλους τους συγγραφείς, θεατρικούς συντελεστές ή άλλους δικαιούχους, οι οποίοι διέθεσαν κείμενα και παραστατικό υλικό από το προσωπικό τους αρχείο.

- μνημονικών (προφορικών ή γραπτών) μαρτυριών ή αφηγήσεων που μεταβιβάστηκαν σε συγγραφείς ή καλλιτέχνες του θεάτρου β΄ και γ΄ γενιάς (Δ. Χαριτόπουλος, Μ. Παπαϊωάννου, Ν. Νταϊλιάνη, Μ. Σάββα, Δ. Θρασυβούλου, Η. Πούλος, Δ. Αλεξάκης),

- των προβληματισμών νέων καλλιτεχνών του θεάτρου οι οποίοι συνιστώντας ευαίσθητους δέκτες των σημείων της σύγχρονης πραγματικότητας, αναζητούν τα αποτυπώματα της μνήμης (μεταμνήμη):

• είτε για να διερευνήσουν διεξοδικότερα τις σκοτεινές πτυχές, τον παραλογισμό και τις συνέπειες ενός κομβικού στη νεότερη ελληνική ιστορία ιστορικού γεγονότος (Μ. Καρατζογιάννης, Γ. Καλαβριανός, Α. Τζάκου/ Ομάδα Geopoetics, Π. Κυπαρίσσης, Σ. Αθανασίου, Φ. Μακρής και Κ. Τολόγκου, Φ. Χατζηαντωνίου, Σ. Χριστοδουλοπούλου, Κ. Σωτηρίου), η διδασκαλία του οποίου στο ελληνικό σχολείο αποτελεί έως και σήμερα θέμα ταμπού (Α. Λάσκος, Κ. Παϊταζόγλου και Ε. Στραβοδήμου στο *Εμφύλιος-Μία ξένη χώρα*),

• είτε για να προσεγγίσουν την αλήθεια που θεωρούν ότι ενδεχομένως συγκαλύπτεται, αποσιωπάται ή παραποιείται (Ομάδα Opposite στο *Εξ απαλών ονύχων*· Σ. Νικολαΐδου στο *Υπέρ Ελλάδος*),

• είτε για να αναδείξουν τις τραυματικές εμπειρίες μίας κατά κύριο λόγο μνημονικής κοινότητας, αναμνημονεύοντας και εκδραματίζοντας το «δράμα του τραύματος» (drama trauma)[47] και την αξίωση αποκατάστασης των *ηττημένων* του εμφυλίου (Σ. Αδαμίδου, Μ. Αδαμίδης, Δ. Θρασυβούλου, Σ. Αθανασίου),

• είτε τέλος, για να προβάλουν μέσα από τη διασύνδεση παρελθόντος-παρόντος και τέχνης-ιστορίας, γνώσεις, παραδείγματα (προς αποφυγή ή μίμηση) και σύγχρονα οικουμενικά πρότυπα για την αντιμετώπιση των προκλήσεων του παρόντος και του μέλλοντος, (προσφυγικό, τρομοκρατία, βία, ιδεολογική πόλωση) (Ν. Καμτσής, Γρ. Λιακόπουλος,· Ομάδα "Θεάτρου Παίκτες").

Ενδεικτική περίπτωση συνιστά η παράσταση *Το ξύπνημα της Μνήμης. Παιδιά πρόσφυγες του Ελληνικού εμφυλίου,* η οποία βασίστηκε σε προσωπικές μαρτυρίες παιδιών προσφύγων του Ελληνικού εμφυλίου και

47 Δεμερτζής, Πασχαλούδη και Αντωνίου (2013: 28).

ιστορικά ντοκουμέντα[48] εμπλέκοντας ενεργητικά τους ιστορικούς ερευνητές και συγγραφείς της εν λόγω μελέτης, σε ρόλο αφηγητή[49]. Η ολλανδή ανθρωπολόγος R. Van Boeschoten ως δρων υποκείμενο, καταθέτει στο κοινό τη δική της βιωματική εμπειρία συνδέοντας την τραυματική εμπειρία του "παιδομαζώματος" του εμφυλίου με το ζήτημα της σύγχρονης προσφυγικής κρίσης και διαβιβάζοντας με αμεσότητα ένα άκρως επίκαιρο και οικουμενικό μήνυμα:

> «Οι χώρες που τους υποδέχτηκαν [τα παιδιά του εμφυλίου] είναι οι ίδιες που τώρα έκλεισαν τα σύνορα στους πρόσφυγες ενός άλλου εμφυλίου, ορθώνοντας ένα νέο "σιδηρούν παραπέτασμα" […] το μήνυμα που μας έδωσαν τα παιδιά του ελληνικού εμφυλίου ηχεί σαν δυνατός συναγερμός σήμερα: "κανένα παιδί να μη ζήσει αυτά που ζήσαμε εμείς, κανένας γονιός να μη στερηθεί το παιδί του". Ας τους ακούσουμε»[50].

Στην κατεύθυνση αυτή, ο *εμφύλιος* ανάγεται σε μία «υπερ-έννοια»[51]. Εκτός από βασικό θεματικό πλαίσιο αναφοράς και κριτήριο συγκρότησης του ερευνητικού κειμενικού δείγματος, φαίνεται ότι επιπλέον, ανάλογα πάντα με την οπτική, τη σχέση και τη θέση των συγγραφέων, καθορίζει με σαφή ή λανθάνοντα τρόπο την ποιητική και τη ρητορική των δραματικών κειμένων συνδέοντας σα νοητός άξονας τη μεταπολεμική με την μεταπολιτευτική και σύγχρονη δραματουργία του 21ου αιώνα.

Συνδέεται τέλος, αποτελώντας μία ούτως ή άλλως διχαστική, βίαια και αποτρόπαια εμπειρία, ζωντανά παρούσα στην υπαρξιακή συνθήκη πολλών ατόμων ή κοινοτήτων (εξόριστων, πολιτικών κρατούμενων ή προσφύγων, νικητών ή ηττημένων, αμέτοχων ή ουδέτερων, κ.λπ.) με την

48 Ερευνητικές πηγές από τη μελέτη των Boeschoten και Danforth (2015).

49 Αντίστοιχη περίπτωση αποτελεί και η παράσταση *Εμφύλιος Πόλεμος, Μια Ξένη Χώρα,* για τις ανάγκες της οποίας επιστρατεύτηκαν μια ομάδα ειδικών επιστημόνων και άνθρωποι με βιωματική σύνδεση με τον Εμφύλιο.

50 Ανέκδοτο κείμενο - Αρχείο Μ. Σάββα.

51 Η ιδέα αντιμετώπισης της εξορίας ως «υπερ-έννοιας» -ως μίας ομπρέλας κάτω από την οποία βιώνεται το τραύμα και δουλεύει η μνήμη μέσω της αφήγησης - συνιστά βασική μεθοδολογική αρχή στο δοκίμιο *Τραύμα και Μνήμη* της Β. Αποστολίδου (2010: 14). Για τις ανάγκες της παρούσας μελέτης ο εμφύλιος τόσο ως βασικό πλαίσιο αναφοράς όσο και ως αυτό καθαυτό το *τραύμα*, ανάγεται επίσης σε «υπερ-έννοια» καθώς από την επενέργειά του διαμορφώνεται το σκηνικό της μετεμφυλιακής συνθήκης αλλά και οι μορφές διαχείρισης και οι τρόποι διαμόρφωσης πολιτικών μνήμης ή λήθης.

έννοια *τραύμα* και ειδικότερα «πολιτισμικό τραύμα»[52], επιτρέποντας την κατανόηση και μελέτη των επιπτώσεων του ως μίας σειράς *μετατραυματικών* καταστάσεων ευνοϊκών για την εκδήλωση κοινής ή διαφορετικής (αν επιστρατεύσουμε την ιατρική ορολογία) συμπτωματολογίας συνδρομικού και εμμονικού τύπου (αν υποτεθεί ότι στοιχειώνει διαγενεακά το ελληνικό συλλογικό υποσυνείδητο).

Στο ερευνητικό δείγμα κατ' αυτό τον τρόπο, περιλαμβάνονται κείμενα τα οποία εγγράφονται σε διαφορετικές υποπεριόδους της μετεμφυλιακής, μεταπολιτευτικής και σύγχρονης πραγματικότητας. Στη δράση τους σημειώνεται ένα πλήθος βιωματικών εμπειριών ή μεταβιβασμένων μνημονικών καταθέσεων και αναπαραστάσεων διαφορετικών μνημονικών κοινοτήτων (των *ηττημένων* κατά κύριο λόγο, καθώς όπως διαπιστώνεται τόσο η λογοτεχνική, όσο και η θεατρική αναπαράσταση και διαχείριση του εμφύλιου τραύματος *είναι* «έργο κυρίως της αριστεράς»[53]). Πρόκειται ειδικότερα για κείμενα των οποίων η δράση:

- αναπλάθει αυτή καθαυτή την τραυματική εμπειρία του εμφυλίου,

- εκτυλίσσεται στον απόηχο του εμφυλίου υπό το καθεστώς μίας «καχεκτικής δημοκρατίας»[54] ή (σπανιότερα) της υπερορίας, αναδεικνύοντας τις άμεσες επιπτώσεις του στη ζωή και τις επιλογές των δραματικών ηρώων ,

- αναπτύσσεται σε μεταγενέστερες περιόδους κρίσης, ανάκαμψης ή μεταβατικές φάσεις, από τη μεταπολίτευση και έως σήμερα, όπου οι συνθήκες ευνοούν την αναβίωση της τραυματικής μνήμης και την αναψηλάφηση της μεταμνήμης.

Ξεκινώντας από την πρώτη μεταπολεμική φάση, περίοδο αναζωπύρωσης (στα Δεκεμβριανά και μετά την υπογραφή της συνθήκης της Βάρκιζας)

52 Το πολιτιστικό τραύμα «συμβαίνει όταν τα μέλη μίας συλλογικότητας νιώθουν πως έχουν υποφέρει από ένα φρικτό γεγονός το οποίο αφήνει ανεξίτηλα σημάδια στην ομαδική τους συνείδηση, σημαδεύοντας τις αναμνήσεις τους, για πάντα και αλλάζοντας τη μελλοντική τους ταυτότητα κατά θεμελιώδεις και αντιστρέψιμους τρόπους». Στο Δεμερτζής, Πασχαλούδη, Αντωνίου (2013: 26-27).

53 Σύμφωνα με την Β. Αποστολίδου, «οι ηττημένοι ενός Εμφυλίου έχουν μεγαλύτερη ανάγκη να μιλήσουν, να υπερασπιστούν το δίκιο τους. Ο λόγος τους είναι αποκλεισμένος από τη δημόσια σφαίρα οπότε καταφεύγουν στη λογοτεχνία, στην τέχνη. Οι νικητές έχουν όλη τη δημόσια σφαίρα δική τους, ακολουθούν συνήθως μια πολιτική αποσιώπησης και από μια βαθύτερη ενοχή που μπορεί να έχουν αλλά και γιατί επιδιώκουν τη γρήγορη λήθη». Στο Πατούλη (2012, https://tvxs.gr).

54 Νικολακόπουλος (2001).

των διχαστικών παθών που εκκολάφθηκαν κατά τη διάρκεια του πολέμου, η δραματουργική παραγωγή με θέμα τον αντιστασιακό αγώνα και τις μεταπολεμικές επιπτώσεις στη ζωή των αγωνιστών της εαμικής αντίστασης είναι σχεδόν απαγορευτική[55]. Εξαίρεση αποτελεί ο βραχύβιος θίασος της αριστεράς «Ενωμένοι Καλλιτέχνες» (1945-46) όπου το θέατρο επιστρατεύεται ως όχημα έμμεσης πολιτικής και κοινωνικής διαμαρτυρίας[56]. Ανάμεσα στις παραστάσεις του θιάσου, *Το καλοκαίρι θα θερίσουμε* του Αλέξη Δαμιανού (1946) «εκφράζοντας απόλυτα το αίτημα της ελληνικότητας όπως είχε διαμορφωθεί στις συνειδήσεις των διανοούμενων της αριστεράς»[57] προαναγγέλλει την αναπόφευκτη κορύφωση της εμφύλιας ρήξης.

Διαφορετική περίπτωση αποτελεί το *Οι Γερμανοί ξανάρχονται* των Σακελλάριου Α.- Γιαννακόπουλου Χρ. (1946)[58]. Μεταφέροντας τη δράση στη μικροαστική αυλή της πρωτεύουσας και απευθυνόμενο σε ένα ευρύτερο κοινό, θέτει με πικρό χιούμορ και σκεπτικισμό, το πρώτο ίσως στην ελληνική μεταπολεμική δραματουργία, ηχηρό συναινετικό μήνυμα: «Άνθρωποι, άνθρωποι. Προς τι το μίσος; Προς τι ο αλληλοσπαραγμός;». Στην εκπνοή του εμφυλίου, το *Επιστροφή από το Μπούχενβαλντ* του Σωτήρη Πατατζή (1949)[59], προβαίνει (αντίθετα με τη γραμμή των συγγραφέων της αριστεράς) στο αναγκαίο βήμα για την επούλωση των πληγών του εμφυλίου: στην κατανόηση της θέσης και των δύο αντιμαχόμενων πλευρών προβάλλοντας εμμέσως, το αίτημα υπέρβασης των ιδεολογικών αντιπαλοτήτων προς χάριν ενός νέου, ειρηνικού μέλλοντος για όλους[60].

Περνώντας στη δραματουργική παραγωγή της πρώτης μετεμφυλιακής περιόδου παρατηρείται απουσία κάθε ευθείας αναφοράς στον εμφύλιο.

55 Επί παραδείγματι, το *Ελληνικά Νιάτα* του Β. Ρώτα (1946) παρουσιάζεται μεταπολιτευτικά (Ελεύθεροι Καλλιτέχνες, 1978). Το *Πέρα απ' τον ίσκιο των κυπαρισσιών* του Γ. Ρίτσου (1944-1947) ευδοκίμησε μόνο στην υπερορία (εκδοτικός οίκος Κ.Κ.Ε.: Πολιτικές και Λογοτεχνικές εκδόσεις, Βουκουρέστι, 1958. Ελληνικό Θεατρικό Συγκρότημα Βουκουρεστίου-Καλλιτεχνικό τμήμα Συλλόγου πολιτικών προσφύγων από την Ελλάδα στη Λαϊκή Δημοκρατία της Ρουμανίας. Εθνικό Θέατρο Βουκουρεστίου. Βλ. Μενδρινού (2006) και Νίτσος (1990: 181-189).

56 Γραμματάς (2002: 293-294)· Μαυρομούστακος (2005: 50-55)· Κουκουρίκου (2001: 147-159).

57 Γραμματάς (2006: 140).

58 Θέατρο Rex. Θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη.

59 Θίασος Αδαμάντιου Λεμού, Θέατρο Διονύσια. Στο σύνολο του έργου του συγγραφέα διακρίνεται η αμφισβήτηση προς την κομματική γραμμή και πρακτική. Στο Καστρινάκη (2005: 9-20). Βλ. ακόμη, Μενδρινού (2006) και Κουκουρίκου (2001: 305-310).

60 Μενδρινού (2006).

Πρόκειται καθώς συμπεραίνεται για μία δραματουργία αποφυγής, απώθησης ή ενοχικής αποσιώπησης. Αναμενόμενη διαπίστωση, αν ληφθούν υπόψη οι δυσμενείς για τους *ηττημένους* συνθήκες που ακολούθησαν την λήξη του Εμφυλίου, αλλά και οι πολιτικές ταχείας εξάλειψης κάθε αποσταθεροποιητικού κινδύνου και λήθης από την πλευρά των *νικητών*. Το θέατρο περιορίζεται στη σημείωση των αρνητικών όψεων της μετεμφυλιακής πραγματικότητας και των επιπτώσεων της νέας συνθήκης στην καθημερινότητα και τον ψυχισμό των λαϊκών αγροτικών και κυρίως των μικροαστικών τάξεων.

Συνθήκες και καταστάσεις όπως ανέχεια, κοινωνικός αποκλεισμός, αδιέξοδα (κυρίως των νέων), εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση (*Το σπιτικό μας,* Α. Δαμιανού, 1949[61]· *Τα κόκκινα φανάρια*, Α. Γαλανού, 1961[62]), αισθήματα απογοήτευσης, νοσταλγίας των προπολεμικών χρόνων και απώθησης της μνήμης των οδυνηρών γεγονότων του πρόσφατου παρελθόντος αντικατοπτρίζουν τη γενικότερη ψυχοσυναισθηματική κατάσταση και την αδυναμία επαναπροσδιορισμού του απλού μεταπολεμικού ανθρώπου, με φόντο ή σε αντιπαραβολή με τη σταδιακή ανοικοδόμηση, τον εκσυγχρονισμό και την οικονομική άνθιση από την οποία αποκλείονται συστηματικά οι θυματοποιημένοι απόκληροι των φτωχογειτονιών της πρωτεύουσας ή της υπαίθρου (Η *Έβδομη μέρα της δημιουργίας,* Εθνικό Θέατρο, 1955 και *Η Αυλή των θαυμάτων,* Θέατρο Τέχνης, 1957 του Ι. Καμπανέλλη[63]· *Αγγέλα,* Γ. Σεβαστίκογλου, Μόσχα 1957[64]· *Το Πανηγύρι,* Δ. Κεχαΐδη, 1964[65]). Με σαφείς αποστάσεις από το λόγο και των δύο αντίπαλων παρατάξεων, η Μ. Λυμπεράκη στο έργο *Ο Άλλος Αλέξανδρος* (1950/1957)[66] αποδίδει τον παραλογισμό και την αντιφατικότητα της πραγματικότητας, θέτοντας αναπάντητα υπαρξιακά ερωτήματα, αναζητώντας, με αγωνία, ταυτότητα και σκοπό στα συντρίμμια του μετεμφυλιακού κόσμου.

---

61 Αθήνα: 1959. Πειραματικός Θίασος Α. Δαμιανού, Θέατρο Αλίκη. Βλ. Θρύλος (1979: 48-52).

62 Θέατρο Πορεία του Α. Δαμιανού (1961).

63 *Θέατρο*. Τόμος Α΄. Αθήνα: Κέδρος, 1978.

64 Αθήνα: Κέδρος, 1992. Θέατρο Βαχτάνγκοφ, 1958. Θέατρο Τέχνης Κ. Κουν, 1964.

65 Αθήνα: Κέδρος, 1973. Θέατρο Τέχνης

66 Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Ο Άλλος Αλέξανδρος.* Αθήνα: Κέδρος, 1986. Α΄ Παράσταση: Γαλλία, Alliance Française, 1957. Εθνικό Θέατρο, 1977.

Από τα μέσα της δεκαετίας του ’50 και ιδιαίτερα στη δεκαετία του ’60 έως τη δικτατορία, το σκηνικό αλλάζει (ανασυγκρότηση αριστεράς, επικράτηση Ένωσης Κέντρου). Νέα προοδευτικά θεατρικά σχήματα που προσδοκούν να συμβάλουν στην υλοποίηση των καλλιτεχνικών και ιδεολογικών οραματισμών *της* αριστεράς (Λαϊκό Θέατρο του Μ. Κατράκη, 1955· Δωδέκατη Αυλαία, 1959· Θέατρο Πορεία του Α. Δαμιανού, 1961)[67], ανεβάζουν για πρώτη φορά στη σκηνή κείμενα στα οποία σημειώνονται οι πτυχές μίας πραγματικότητας αντιθετικών συζεύξεων, «αυταρχισμού και δημοκρατίας, αποκλεισμού και ευημερίας, ιδεολογικής οπισθοδρόμησης και πολιτιστικής άνοιξης»[68]. Το διχαστικό τραυματικό παρελθόν και το πρωτοφανές σχίσμα μεταξύ *ηττημένων* και *νικητών*, αποτελούν τις κύριες αιτίες καθορισμού της κοινωνικής υπόστασης, της μοίρας και τελικά των επιλογών των δραματικών ηρώων.

Στα *Καβαλάρηδες δίχως άλογα* του Β. Ανδρεόπουλου (1952)[69] και *Η Επιστροφή του ευεργέτη* του Β. Γκούφα (1960)[70] αναμοχλεύονται θέματα όπως η απώλεια και το πένθος, η ματαίωση των *ηττημένων* του εμφυλίου, οι τραυματικές αναμνήσεις, τα ασίγαστα πάθη και η αποστροφή προς τους δοσίλογους και εθνικούς μειοδότες, το δίλημμα μεταξύ ατομικού και συλλογικού χρέους, τη συγχώρεση ή την εκδίκηση, τον συμβιβασμό ή την εξέγερση. Καθώς η «θεσμοποίηση της ιδεολογικής και πολιτικής πόλωσης οριοθετούν [πλέον] όλους τους τομείς της κοινωνικής ζωής»[71], το θέατρο που παράγεται από αριστερούς δημιουργούς στο εσωτερικό ή στην υπερορία, ασκεί με συμβολικό ή ρεαλιστικό τρόπο, κριτική στο μετεμφυλιακό καθεστώς, στο αποσαθρωμένο, άτεγκτο και ακραία κατασταλτικό πολιτικό και δικαστικό σύστημα, στους κόλπους του οποίου βρήκαν καταφύγιο πρώην συνεργάτες των Γερμανών ή ιδιοτελείς πρώην αριστεροί που με ευκολία μεταπήδησαν στο στρατόπεδο των *νικητών*, στους αποστεωμένους θεσμούς, αλλά και στα νέα καπιταλιστικά-καταναλωτικά πρότυπα, στον εκμαυλισμό και την κενότητα

67 Γραμματάς (2002: 294-297).

68 Νικολακόπουλος (2001: 9).

69 Ανέκδοτο - αρχείο Β. Ανδρεόπουλου. 1ο Βραβείο Ραδιοφωνικού Σταθμού Μόσχας το 1957. Θίασος Δωδέκατη Αυλαία, Θέατρο Βεργή, 1961.

70 περ. *Θέατρο*. Οκτώβριος 1960 - Σεπτέμβριος 1961 :234-243. Δωδέκατη Αυλαία, 1960-61.

71 Τσουκαλάς (1986: 17).

της αστικής νεολαίας (*Θάνατος Βασιλικού Επίτροπου*, Γ. Σεβαστίκογλου, Μόσχα 1961)[72]. Γενικότερη αποδοκιμασία εκφράζεται για κάθε μορφή αυταρχισμού και κατασταλτικής εξουσίας που παρεμποδίζει την ελευθερία έκφρασης και αυτοπροσδιορισμού, την ειρηνική συμβίωση και την ισότητα ανάμεσα σε όλους τους ανθρώπους (*Καπέλα,* Μ. Κρίσπη, 1958)[73]. Η τριλογία της *Πόλης* της Λ. Αναγνωστάκη[74], συστήνει μία νέα δραματουργία, η οποία στον απόηχο των τραυματικών ιστορικών γεγονότων και υπό την επίδραση ενός συμβατικού παρόντος, της «τυραννίας της μνήμης», της αμφιθυμίας μεταξύ ατομικής και κοινωνικής ευθύνης, της μοναξιάς και της έλλειψης επικοινωνίας, προχωρεί «σε μία καθολική διερεύνηση του ψυχικού χώρου»[75].

Μοναδική περίπτωση αποτελεί η λαϊκή όπερα *Το Τραγούδι του Νεκρού Αδερφού* του Μ. Θεοδωράκη(1962)[76], ο οποίος κατορθώνει να ταράξει τα νερά της εποχής του προκαλώντας την αντίδραση και των δύο πλευρών[77]. Προσεγγίζοντας με ποιητικό, ανθρώπινο και συμπονετικό τρόπο το τραύμα όλων των εμπλεκομένων, καταδεικνύοντας την τραγικότητα αλλά και τη ματαιότητα της αδελφοκτόνου σύγκρουσης και συμπάσχοντας με τις μάνες των αδικοχαμένων, προσκαλεί όλους, ζωντανούς και νεκρούς, «στα περιβόλια […] σαν άλλοτε [να στήσουνε] χορό και το Χάρο [να καλέσουνε] να πιού[ν]' αντάμα και να τραγουδήσου[ν]ε μαζί»[78]. Αναγνωρίζοντας έγκαιρα το διττό εμφύλιο τραύμα, ο συνθέτης και συγγραφέας των λιμπρέτων του έργου, πραγματοποιεί ένα αδιανόητο για την εποχή του άλμα συναίνεσης και συμφιλίωσης· ένα άλμα μετέωρο έως πρόσφατα, το οποίο φαίνεται ότι βρίσκει δικαίωση και πλήρωση στο έργο σύγχρονων καλλιτεχνών του θεάτρου.

Έντονος μονοδιάστατος, φορτισμένος διχαστικός λόγος, επίταση της ιδεολογικής πόλωσης, εκτεταμένη και λεπτομερής αναφορά στη βία, τις βαναυσότητες, τις φρικαλεότητες είτε του Εθνικού Στρατού είτε κυρίως

72 Αθήνα: Κέδρος, 1992 [α΄ έκδοση στα ρώσικα: Μόσχα, 1965]. Παρουσιάστηκε σε χώρες του Ανατολικού Μπλοκ. Εθνικό Θέατρο-Κεντρική Σκηνή, 1987, σε σκηνοθεσία Γ. Σεβαστίκογλου.

73 *Θέατρο.* Αθήνα, 1964 . Δωδέκατη Αυλαία, 1960.

74 Αθήνα: Κέδρος, 1986. Θέατρο Τέχνης, 1965.

75 Παπανδρέου, *Θεατρικά Τετράδια* (2004: 4-5).

76 Λαϊκό Θέατρο Μ. Κατράκη, Θέατρο Καλουτά, 1962· Θέατρο Αρχαίας Ολυμπίας, 1999.

77 Εφ. *Τα Νέα,* Ένθετο «Πρόσωπα», 21/08/1999· Γεωργουσόπουλος (2017).

78 Αθήνα: Πλειάς, 1962: 112-113.

παρακρατικών ομάδων, η απαξίωση της ανθρώπινης ζωής και αξιοπρέπειας, ο χαφιεδισμός, τα στρατοδικεία και οι δίκες παρωδία, ανιχνεύονται για πρώτη φορά στη δραματουργία της μεταπολίτευσης αναβιώνοντας το τραυματικό παρελθόν (*Το Δίλημμα, Η Εκτέλεση* Μ. Λυγίζου, 1981[79]· *Η Ελένη της Σπάρτης,* Λ. Μάλαμα, 1989[80]).

Στο *Η Ιστορική εξόντωση. Μονόπρακτα από τον εμφύλιο* του Ν. Ζακόπουλου (1978)[81] ξεδιπλώνονται οι αποτρόπαιες λεπτομέρειες του χρονικού ενός οργανωμένου και συστηματικού σχεδίου εξόντωσης του συμμοριτισμού και του κομμουνισμού (και των συμπαθούντων, φιλελεύθερων ή απλά αντιβασιλικών πολιτών) από την εποχή της υπογραφής της Συμφωνίας της Βάρκιζας μέχρι και την επιβολή της Δικτατορίας των Συνταγματαρχών. Στην αριστοτεχνική *Εξορία* του Π. Μάτεσι (1981)[82], ένα έργο στο πρότυπο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που εγγράφεται στην εκκίνηση της θριαμβευτικής *Αλλαγής* του πολιτικού συστήματος, οι τραυματικές, εμπειρίες της εξορίας αναβιώνουν στο χώρο της μικροαστικής αυλής με εκλυτικό αίτιο την εμφάνιση του «αγγελικού» αριστερού φοιτητή, γιου του βασανιστή της κεντρικής ηρωίδας. Η εκδίκηση (*νέμεσις*) ως αναπόδραστη επιλογή για το κλείσιμο των λογαριασμών και την επούλωση των ανοιχτών πληγών (*ύβρις*), αποκαλύπτει για πρώτη φορά το βάθος, τη διάρκεια και την ένταση ενός καταπιεσμένου και ανεξέλεγκτου μίσους και πόνου που κορυφώνεται τραγικά αξιώνοντας την αποκατάσταση της δικαιοσύνης και την τιμωρία (*τίσις*). Στη *Νίκη* της Λ. Αναγνωστάκη[83], το μένος της εκδίκησης ξεπερνά τα σύνορα και φτάνει στους τόπους μετανάστευσης, εκεί όπου τα αμέτοχα θύματα των ιστορικών συγκυριών, κατατρεγμένοι στον τόπο τους, Έλληνες, ευελπιστούν να ξεχάσουν … να κάνουν ένα νέο ξεκίνημα. Όμως η ιδεολογική πόλωση και το διχαστικό μίσος, τα καταπιεσμένα πάθη και οι οφειλές του παρελθόντος, δεν το επιτρέπουν. Η βία, η φρίκη, η οδύνη της απώλειας, οι μνήμες και η απόγνωση επανέρχονται σε ξένο έδαφος, με πολλαπλάσια

79 *Μονόπρακτα. Αντίσταση-Εμφύλιος-Δικτατορία.* Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1984, 166-182, 215-233).

80 Αθήνα: Ελεύθερο Πνεύμα, 1990.

81 Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη, 1981.

82 Αθήνα: Εστία, 1982. Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο Λ. Τριβιζά, 1983· Εθνικό Θέατρο, 1987.

83 *Θέατρο.* Τόμος Α΄. Αθήνα: Κέδρος, 2007: 9-69. Θ. Τέχνης 1978.

ένταση και τραγικές συνέπειες βαθαίνοντας τις ψυχικές διαταραχές, αποκλείοντας τη λήθη και διαλύοντας κάθε ψευδαίσθηση, επιβεβαιώνοντας την «υπερατομική και διαχρονική φύση του τραύματος»[84].

Την παράδοση της πολιτικής θυματοποίησης ή ηρωοποίησης των *ηττημένων* του εμφυλίου, τη διχαστική υπονόμευση της εθνικόφρονος πλευράς μέσα από τη λεπτομερειακή και τεκμηριωμένη ανασκευή των επιχειρημάτων και των πολιτικών αφηγημάτων της με στόχο την απο-ενεχοποίηση και ηθική δικαίωση της αριστεράς, επικαιροποιεί μία νέα γενιά δημιουργών. Η μονοσήμαντη και ρεαλιστική, σχεδόν νατουραλιστική, αναμνημόνευση φρικιαστικών περιγραφών, ξυλοδαρμών, βιασμών, διαμελισμών και ομαδικών θανατώσεων, κατατείνοντας στην πρόκληση σοκ και στη συγκινησιακή ταύτιση των θεατών με τα θύματα, πιστοποιούν την πολιτισμική και διαγενεακή υπόσταση του τραύματος και την απόσταση που απαιτείται ακόμη να διανυθεί, έως την επίλυσή του (*Μετά τη Βάρκιζα,* Μ. Αδαμίδη[85]· *Άρης, Ήλιος στην Πέτρα* και *Που είν' η μάνα σου μωρή;* Σ. Αδαμίδου).

Σε ανάλογο κλίμα κινείται η μεταπολιτευτική και σύγχρονη δραματουργία[86] με θέματα τον εγκλεισμό, τους εκτοπισμούς, τις απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης, τους ψυχικούς και σωματικούς βασανισμούς και εκβιασμούς για την υπογραφή δήλωσης αποκήρυξης και μετανοίας στις φυλακές πολιτικών κρατουμένων (*Πεθαίνουν όρθιοι* Σπ. Μήλα[87]· *Πολιορκία Α΄* Α. Σεβαστάκη[88]· *Ήλιος στην πέτρα* Σ. Αδαμίδου) ή στους τόπους εξορίας (*Ζωντανοί Νεκροί* Χ. Γάιου[89]· *Εξορία*, Π. Μάτεση· *Οδός Αβύσσου Αρ. 0,* Σ. Αδαμίδου).

Οι πρώην αγωνιστές της αντίστασης και του Δ.Σ. στρατεύονται σε έναν νέο (όχι ένοπλο αυτή τη φορά) αγώνα πίστης, σωματικής και ψυχικής ανθεκτικότητας, υπεράσπισης ιδεών και θυσίας. Οι εξαντλημένοι και διαρκώς απειλούμενοι φυλακισμένοι ή εξόριστοι, καλούνται να αντιμετωπίσουν

84 *Θεατρικά Τετράδια* (2004: 9-11).

85 Κριτική στη στείρα και παρωχημένη αναπαραγωγή εμφυλιοπολεμικών «*κομματικών στερεότυπων*» ενός εφιαλτικού παρελθόντος, μίας ενδιαφέρουσας καλλιτεχνικά παράστασης, σε αντιπαραβολή με το έργο *Του νεκρού αδελφού* του Μ. Θεοδωράκη. Στο Γεωργουσόπουλος (*εφ. Τα Νέα*, 15/05/2017).

86 Προγενέστερο *Το Κρατητήριο* του Β. Γκούφα (Δωδέκατη Αυλαία, 1959).

87 Αθήνα: Αντιπαράλληλα, 1979

88 *Πολιορκίες – Θέατρο*. Τόμος Β΄. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000: 101-133 [α΄ έκδοση: Διογένης, 1984]. Θέατρο Τέχνης, 1977.

89 Αθήνα, 1976.

εκτός από τους δεσμοφύλακες ή τους βασανιστές τους, τύψεις, ενοχές, φόβους και ευθύνες που σχετίζονται με τη ζωή, την τιμή και το χρέος τους. Στο πλαίσιο αυτό εντοπίζεται μία αδρή προσπάθεια αναγνώρισης και κατανόησης των λόγων εξώθησης και συμπαράταξης απλών, λαϊκών ανθρώπων με την πλευρά των *νικητών* του εμφυλίου. Πρόκειται για έργα στα οποία το ηθικό πλεονέκτημα των πολιτικών κρατουμένων πιστοποιείται από την εκτίμηση που εμπνέουν στους δεσμοφύλακές τους (ο χωροφύλακας Σκουλάς και η κόρη του Λευκή στο *Κατεβαίνει ο Καμουζάς στους φούρνους* της Μ. Παπαϊωάννου· ο βασανιστής της Μακρονήσου Στελάρας ή Μελιτζάνας στο *Οδός Αβύσσου αρ. 0,* Μ. Λουντέμη της Σ. Αδαμίδου). Στο *Καλιαμπάκος* του Γ. Χριστοφιλάκη[90] από την άλλη πλευρά, η συνθήκη αντιστρέφεται. Ο βασανιστής φύλακας αποδομείται. Από θύτης μετατρέπεται σε θύμα (φυλακισμένος) αποκαλύπτοντας την ανηλεή λειτουργία του συστήματος εξουσίας, τη φρίκη, τον παραλογισμό, τη ματαιότητα του πολέμου και την ασημαντότητα του ατόμου.

Η πραγμάτευση του ζητήματος των πολιτικών κρατουμένων διαφοροποιείται στην *Πολιορκία Α΄* του Α. Σεβαστάκη. Ο διαχρονικός ιδεολογικός αντίπαλος αντικαθίσταται από μία άλλη, εσωτερική δύναμη: την ενδοσυνειδησιακή, υπαρξιακή πάλη ανάμεσα στην ατομική αιτηματολογία και στο χρέος, την πίστη στο όραμα της αριστεράς και στην αυστηρή κομματική πειθαρχία[91]. Μόλις δύο χρόνια από τη διάσπαση του Κ.Κ.Ε. (1968)[92], ο συγγραφέας εισηγείται μία νέα θεώρηση του ζητήματος, κριτικής και αμφισβήτησης στις επιλογές, στις μεθόδους και στις πολιτικές μνήμης στο εσωτερικό της αριστεράς.

Αντίστοιχη περίπτωση, αλλά με θέμα που αντλείται από την άμεση εμπειρία του εμφυλίου πόλεμου, συνιστά η σκηνική απόδοση του εμβληματικού *Κιβωτίου* του Άρη Αλεξάνδρου (1975)[93]. Το αλληγορικό κείμενο

90 Αθήνα: Δωδώνη, 1994.

91 Ο Κοσμάς, παλιός αντιστασιακός, βρίσκεται στο ίδιο κελί με ένα νεαρό πολιτικό κρατούμενο. Υπερβαίνοντας τις κομματικές ηθικολογίες φεύγει από τη φυλακή σκοτώνοντας μέσα του έναν ολόκληρο κόσμο. Ο νέος αγωνιστής μένει, όπως και τα αναπάντητα ερωτήματα που έθεσε ο συναγωνιστής του. Σεβαστάκης (2000).

92 Η διάσπαση του 1968 «απελευθέρωσε εκείνο το μνημονικό ρεύμα των αριστερών που επεξεργάζονταν τα εμφυλιακό τραύμα σε νέες βάσεις, αναζητούσε τις ευθύνες παντού, και όχι μόνο στον Άλλο [βρίσκοντας] στη λογοτεχνία το κατάλληλο έδαφος να εκφραστεί». Στο Αποστολίδου (2010: 149-150).

93 Παρουσιάζεται από το 2015 έως σήμερα, μία φορά την εβδομάδα, στο Studio Μαυ-

του Αλεξάνδρου έχοντας τις ρίζες του στην παράδοση της αμφισβήτησης των δομών σκέψης της αριστεράς, εμβαθύνει στην αναπαράσταση της υπαρξιακής διάστασης του εμφύλιου τραύματος «καθιστώντας το μία μεταφορά του αιώνιου [γενικότερου] ανθρώπινου δράματος». Παρακάμπτει παρ' όλ' αυτά, «το τραύμα του Άλλου»[94] τελματώνοντας σε έναν ατέρμονο αυτοαναφορικό κύκλο τη διαδικασία επίλυσής του.

Η βιωματική εμπλοκή και έκθεση στην εμφύλια σύγκρουση, αποτελεί ένα θεματικό πλαίσιο αναφοράς το οποίο εμφανίζεται, αντιστοίχως όπως η διαφυγή και η ζωή των πολιτικών προσφύγων στην υπερορία ή το παιδομάζωμα και η εμπειρία του να μεγαλώνεις στις παιδουπόλεις της Φρειδερίκης[95], σε περιορισμένη κλίμακα και σχεδόν αποκλειστικά σε μεταγενέστερες περιόδους. Υπάχθηκαν από την πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο και έως πρόσφατα, σε πολιτικές λήθης, καθώς τόσο η οδυνηρή ανάμνηση της σύγκρουσης όσο και οι μνήμες της απώλειας, του βίαιου ξεριζωμού, της διαβίωσης μακριά από τον τόπο καταγωγής και τους οικείους, αλλά και η *πικρή* επιστροφή ή ο επαναπατρισμός σε μία πατρίδα *ξένη*, αποτέλεσαν διαχρονικά, απτή και διαρκή υπενθύμιση των ευθυνών και των δύο αντιμαχόμενων παρατάξεων[96]. Η αναψηλάφησή τους είναι όπως και στις προηγούμενες περιπτώσεις, προϊόν διαφορετικών οπτικών προσέγγισης. Με εξαίρεση κάποιες πρώιμες (*Το Αγκάθι* Α. Δαμιανού[97]) ή μεταγενέστερες απόπειρες (*Το Τραγούδι του Νεκρού* αδερφού Μ. Θεοδωράκη· *Δατς ωλ* του

ρομιχάλη και περιλαμβάνει σειρά συζητήσεων (μετά την παράσταση) με προσκεκλημένους επιστήμονες, δημοσιογράφους, ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών (Studio Μαυρομιχάλη, https://studiomavromihali.gr/)

94 Αποστολίδου (2010: 150).

95 Βερβενιώτη (2000: 162-164). Boeschoten και Loring (2015). Μπούσχοτεν, Βερβενιώτη και συν. (2008: 131-147). Στη μελέτη του Ι. Μπουγά (2018), το ζήτημα προσεγγίζεται υπό την θεώρηση ότι η Ιστορία της δεκαετίας του '40, παραδόξως, δεν γράφτηκε από τους *νικητές*, αλλά με την επιμονή και βοήθεια εκατοντάδων μεροληπτούντων ιστοριογράφων της Αριστεράς.

96 Αποστολίδου (2010: 22-23)· Ελεφάντης (2003: 108-110).

97 Αναφέρεται στην περίπτωση των ενδοοικογενειακών διχαστικών συγκρούσεων (αδέρφια που υπηρετούν σε αντίπαλα στρατόπεδα), στις θηριωδίες των αντιπάλων, στην πλάνη των λαϊκών ανθρώπων που τάχθηκαν με τους αντιπάλους, στον πόνο των οικείων, στην ακλόνητη πίστη στις ιδέες και τα οράματα της αριστεράς αλλά και την οργή που ξεχειλίζει πίσω από σκόρπιες λέξεις και αποσιωπητικά … «… το σακί της πίκρας γιόμισε κι άλλο δεν παίρνει […] Να γινότανε, λέει, ένα θάμα». Δαμιανός (Αθήνα 1959: 72).

Γ. Παπακυριάκη[98]· *Κερκεμέζοι,* Γ. Χριστοφιλάκη[99]· *Η Απόφαση* Α. Σεβαστάκη[100]), σήμερα, οι νέοι δημιουργοί και οι παραστάσεις τους διεκδικούν το δικό τους χώρο στη θεατρική (δημόσια) αναπαράσταση της εμφύλιας μνήμης, παρέχοντας ένα παρηγορητικό πλαίσιο αντιμετώπισης του ατομικού και συλλογικού τραύματος και συνεργώντας στη διερεύνηση και κριτικοστοχαστική επεξεργασία των διαχρονικών επιπτώσεών που είχε στη ζωή μίας σημαντικής μερίδας του ελληνικού πληθυσμού ή των διαστάσεων των *εμφυλίων* στο επίπεδο του πανανθρώπινου και του οικουμενικού (*Α · Ιστορίες Εμφυλίου Αγάπης· Ο κήπος με τα κυπαρίσσια· Αναπαράσταση· Εμφύλια Έπη· Κοινός Λόγος*).

Κείμενα και παραστάσεις ειδικότερα, που αναφέρονται στους πολιτικούς πρόσφυγες (*Ερήμην· Πόλεμος Τοπίων· Οι δρόμοι του Χιονιού*) και το παιδομάζωμα (*Αβγά Μαύρα· Το ξύπνημα της μνήμης· Εξ απαλών ονύχων/ Κάιν και Άβελ*), εκτός από ιδιαίτερο ιστορικό αλλά και αισθητικο-καλλιτεχνικό ενδιαφέρον, ανάγονται σε τόπο ή μέσο έκθεσης ευρύτερων προβληματισμών και ιδεών διαχρονικής και οικουμενικής εμβέλειας, όπως η διαχείριση της σύγχρονης προσφυγικής κρίσης, η έξαρση της βίας, της φτώχιας, της ιδεοληψίας και της μισαλλοδοξίας.

Ανάμεσα σε όλη αυτή τη δραματουργική παραγωγή, δεν θα μπορούσε να παραλειφθεί *ο λόγος περί ουδετερότητας*. Ένα μοτίβο που διατρέχει όλη την εξεταζόμενη περίοδο ήδη από τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια (*Οι Γερμανοί ξανάρχονται, Του Νεκρού αδερφού*), σε διαφορετικές παραλλαγές και πάντοτε σε σχέση αναφοράς με το ιστορικο-κοινωνικό συγκείμενο και τη θέση των συγγραφέων, λειτουργώντας μάλλον εξισορροπητικά απέναντι σε μονοδιάστατες και πολωτικές θεωρήσεις, με «θέση». Συγκεκριμένα, σε κάποια (παλαιότερα) έργα η *ουδετερότητα* προβάλλεται ως ενσυνείδητη πολιτική και ενεργητική άποψη που επιμερίζει τις ευθύνες των δύο παρατάξεων αρθρώνοντας ένα (μάταιο) διαλεκτικό, συμφιλιωτικό και ειρηνευτικό λόγο (*Ουδέτερη Ζώνη*, Ζ. Οικονόμου[101] *Καπέλα* Μ. Κρίσπη·

98 Αθήνα: Καστανιώτης, 1982. Θέατρο Στοά, 1982.

99 Αθήνα: Δωδώνη, 1994. Εθνικό Θέατρο, 1986.

100 Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2000. Τη στιγμή που οι ταγματασφαλίτες πλησιάζουν απειλητικά, οι αντάρτες του Δ.Σ.- μέλη ενός εκτελεστικού αποσπάσματος - πρέπει να αποφασίσουν τι είναι σημαντικότερο: η ζωή ενός φίλου συναγωνιστή ή η κομματική πειθαρχία;

101 Παρουσιάστηκε το 1950. Στο Θρύλος (1979: 193-196).

Οι Αμέτοχοι Στ. Πλακαντωνάκη[102]). Σε αρκετά άλλα, η *ουδετερότητα,* είτε επιβεβλημένη από τις συνθήκες είτε ως ατομική επιλογή, συνδέεται με τη ματαίωση, την προσπάθεια επιβίωσης με κάθε τρόπο ή την παραίτηση, την αδιαφορία (ωχαδερφισμό), την αποδόμηση *ιδανικών μύθων*, την απο-ιδεολογικοποίηση, την απαξίωση της ζωής. Στο *Πανηγύρι* ή στη *Βέρα*[103] του Δ. Κεχαΐδη, στους *Θεατές* του Μ. Ποντίκα[104], στη *Νίκη* της Λ. Αναγνωστάκη ή στο *Δατς ωλ* του Γ. Παπακυριάκη, οι αμέτοχοι ήρωες, *θεατές* των ιστορικών και πολιτικών εξελίξεων ή τα *πιόνια*-θύματα μίας ακούσιας εμπλοκής στην εμφύλια περιπέτεια, συγκροτούν μία νεοσύστατη κοινωνική κατηγορία: των *ηττημένων* και περιθωριοποιημένων της ζωής. Η *ουδετερότητα* ως πρόσχημα, πρακτική αποφυγής ή αποστασιοποίησης από ένα σκιώδες παρελθόν, ως μία ενσυνείδητη α-πολιτική στάση, σχετίζεται σε κάποιες άλλες περιπτώσεις, με τον τυχοδιωκτισμό, την άκρατη επιθυμία για κοινωνική καταξίωση και ευημερία δραματικών ηρώων οι οποίοι προάγουν ένα νέο αξιακό έθος (αποδίδεται με ευκρίνεια στην καιροσκοπική έκφραση «ό,τι φάμε … ό,τι πιούμε και ό,τι αρπάξουμε …»). Μία δραματουργία με ήρωες που απωθούν τη μνήμη και παραβλέπουν το τραύμα· επενδύουν στο εφήμερο και το εφικτό του παρόντος υποθηκεύοντας το μέλλον (*Το σόι* Γ. Αρμένη, 1981[105]· *Ό, τι φάμε ... ό,τι πιούμε ...* Β. Μητσάκη, 1985[106]).

Μετά το τέλος του ψυχρού πολέμου, στη δεκαετία του ’90 και αντίθετα με τις επιταγές της εποχής, το έργο *Αβγά Μαύρα* του Δ. Χαριτόπουλου[107] «αναμοχλεύει τη στάχτη»[108] μέσα από το μνημονικό, εμμονικό λόγο δύο ανήλικων τότε, μεσήλικων πλέον, επιζώντων αδελφών. Η εμμονική, αλυτρωτική προσήλωση το παρελθόν, η ατέρμονη αναζήτηση της χαμένης παιδικής ηλικίας και στοιχείων απενεχοποίησης του πατέρα-αντάρτη στο Δ.Σ. (αιχμή για τις επιλογές της αριστεράς), η απόδοση ευθυνών σε όλους τους εμπλεκομένους, οι βαθύτατες ψυχολογικές και συναισθηματικές διαταραχές (συνέπειες της βίωσης της εμφύλιας εμπειρίας από ανήλικους και της διαβίωσης στις κυβερνητικές παιδουπόλεις),

102 Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος & ΣΙΑ Ο.Ε., 1985.
103 Αθήνα: Κέδρος, 2005. 1972, Θ. Τέχνης
104 Αθήνα: Κέδρος, 1985. Θέατρο Στοά, 1976.
105 Αθήνα: Γνώση, 1981. Θέατρο Τέχνης Κ. Κουν, 1981.
106 Αθήνα: Γνώση, 1985. Εταιρεία Θεάτρου “Οι Θεατές”, Θ. Οδού Κεφαλληνίας, 1985.
107 Αθήνα: Εξάντας, 2000.
108 Ορφανίδου, 2014, http://www.thetoc.gr.

αποδίδουν μετωνυμικά την έκταση και την καταπιεσμένη ένταση του συλλογικού τραύματος. Παρ' όλ' αυτά ο συγγραφέας δεν παίρνει θέση, ούτε προτείνει λύσεις. Επιλέγει την *ουδετερότητα,* όχι ως θέση, αλλά ως μέθοδο αποστασιοποίησης, ανασυγκροτώντας το παρελθόν μέσα από τις εκμυστηρευτικές -στον ιδιωτικό χώρο- μνημονικές αφηγήσεις των ηρώων του. Αφηγήσεις στις οποίες η ανθρώπινη οδύνη υπερβαίνει την ιδεολογική στράτευση. Παραθέτει συνεπώς, μία σειρά δεδομένων και στη συνέχεια παραδίδει τη σκυτάλη στο κοινό[109] επιτρέποντας στους θεατές την ψύχραιμη αναστοχαστική ανάγνωση, επανεγγραφή και ανατοποθέτηση της τραυματικής μνήμης στο θυμικό τους, θέτοντας τις βάσεις της «δύσκολης συγχώρεσης» (σύμφωνα με τον Paul Ricoeur) [110] ως προϋπόθεσης επούλωσης της εμφύλιας πληγής.

Αντιλαμβανόμενοι την παραφροσύνη που γεννά το μίσος[111] και τηρώντας στο μέτρο του δυνατού την αναγκαία *ουδετερότητα,* πολλοί σύγχρονοι καλλιτέχνες του θεάτρου κάνουν περισσότερα βήματα μπροστά. Μέσα από την υπενθύμιση και επανεξέταση (επί τη βάσει ντοκουμέντων) της ιστορίας του εμφυλίου αναζητούν «αυτό που μας σημάδεψε πριν καν ακόμα γεννηθούμε», τη «λανθάνουσα μνήμη της γενιάς μας» [112]. Ανασύρουν για το λόγο αυτό, μέσα από τα χρόνια της *Πανούκλας* και τις σκοτεινές πτυχές της μνήμης (*Αναπαράσταση, Civil 2, A*), λόγους και τόπους κοινούς (*Κοινός λόγος, Πόλεμος Τοπίων, Γιοί και κόρες*) και ίχνη που αντί να διχάζουν, ενώνουν, όπως η αυθεντικότητα των απλών ανθρώπων (*Αδαμαντία, Νίκη*), η παιδική ηλικία και το παιχνίδι των παιδιών (*Εξ απαλών ονύχων*), η ποίηση (*Κατεβαίνει ο Καμουζάς στους φούρνους*), ο έρωτας (*Ιστορίες Εμφύλιας Αγάπης*), η μητρική και πατρική αγάπη (*Ο κήπος με τα Κυπαρίσσια, Που είν' Η μάνα σου μωρή;, Αδαμαντία*), η νόστος (*Τόποι μνήμης, Οι Δρόμοι του Χιονιού*), ο σεβασμός στη διαφορετικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης,(*Για την Ελένη*), η ελπίδα και η αγωνία για ένα καλύτερο μέλλον (*Εμφύλιος -Μία ξένη χώρα*).

---

109 «Οι εμμονές των δύο προσώπων του Χαριτόπουλου ανακαλούν, όλη την παραπαίουσα υπόσταση της Ιστορίας που διχάζει τους ανθρώπους […] Ο θεατής αποχωρεί με τη γεύση μιας πίκρας κουβαλώντας μολαταύτα και το δίδαγμα: όχι, δεν θα πάρουμε. Τέρμα ο διχασμός και οι προδοσίες». Στο Θωμαδάκη (2014, https://www.protagon.gr)

110 Παρατίθεται στο Δεμερτζής, Πασχαλούδη, Αντωνίου (2013: 41-42).

111 «Και με το μίσος περνάει ο καιρός. Και με το μίσος γεννιέται η παραφροσύνη και μένουνε μισοί οι λαοί και οι άνθρωποι» Μ. Καρατζογιάννης, Σκηνοθ. Σημείωμα στο Θ. Πρόγραμμα της παράστασης, *Για την Ελένη.*

112 Αναφορά της ηθοποιού και μεταφράστριας των κειμένων της παράστασης *Πόλεμος Τοπίων,* Φωτεινής Μπάνου. Στο Λαβδά (Συνέντευξη 08.12.2017, http://popaganda.gr/)

Ολοκληρώνοντας την εισαγωγική μακροανάγνωση της δραματουργίας του ελληνικού εμφύλιου τραύματος, καθίσταται σαφές ότι τόσο η επιλογή της σχετικής θεματολογίας όσο κυρίως η διαχείριση της εμφύλιας και μετεμφυλιακής κρίσης στο θέατρο, σχετίζεται με τις ευνοϊκές ή ανασταλτικές κοινωνικοπολιτικές συνθήκες και τις προκρινόμενες πολιτικές μνήμης ή λήθης της περιόδου παραγωγής των έργων. Αν και το θέατρο θεματοποίησης του εμφυλίου αποτελεί σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα, έργο αριστερής ιδεολογικής προέλευσης, εντούτοις η ισορροπία αυτή φαίνεται ότι διαταράσσεται στη σύγχρονη θεατρική σκηνή. Τα νεότερα κείμενα «μοιάζουν να απαντούν επιδέξια στα προηγούμενα»[113].

Ανακεφαλαιώνοντας, το χρονικό μίας ατέρμονης πορείας

- αποφυγών, απωθήσεων και ενοχικών αποσιωπήσεων (κατά την πρώτη μετεμφυλιακή περίοδο και τη δικτατορία / φάση σιωπηρής επεξεργασίας του τραύματος),

- αναμόχλευσης της μνήμης (στη δεκαετία του '60 / περίοδος ανασύνταξης και κατασκευής των πολιτικών μνήμης)

- αναβίωσης του τραυματικού παρελθόντος και της διχαστικής ιδεολογικής πόλωσης (μετά την ανατροπή του μετεμφυλιακού κατεστημένου και τη θριαμβευτική μεταπήδηση των *ηττημένων* του εμφύλιου στη θέση των *νικητών* της μεταπολίτευσης / περίοδος παγίωσης του κυρίαρχου πολιτικού μνημονικού αφηγήματος),

- μονοδιάστατης ενδοσκόπησης (από το 1968 έως τις αρχές της δεκαετίας του '90 / περίοδος αυτοκριτικής και αναπροσαρμογής των πολιτικών μνήμης από το χώρο της διασπασμένης αριστεράς),

- αναβολής ή αναστολής των διαδικασιών επίλυσης του τραύματος (έπειτα από την κατάρρευση του ανατολικού μπλοκ, την περίοδο της ευημερίας / περίοδο πρόκρισης των πολιτικών λήθης) ή τέλος,

- ανάκλησης της μνήμης του τραύματος, σήμερα, σε μία εποχή που επίσης δεν «είναι εποχή για ποίηση [καθώς] πληρώνουμε ακόμα με νόμισμα Εμφυλίου»[114],

113 Fischer-Lichte (2012: 18-24).

114 Από την ποιητική συλλογή του Σταμάτη Πολενάκη, *Τα σκαλοπάτια της Οδησσού* (2012).

αντιλαμβανόμαστε ότι η απάντηση της σύγχρονης δραματουργίας στην προγενέστερη, υπερβαίνει το συγκεκριμένο και προεκτείνεται στη σφαίρα του καθολικού.

Εκεί, το εμφύλιο τραύμα δε γίνεται αντικείμενο συναλλαγής, καπηλείας ή οικειοποίησης. Αναγνωρίζεται σε όλους όσοι βίωσαν την τραγική εμπειρία και τις συνέπειές της.

Βιβλιογραφία

Anastasiadis Athanasios, "Trauma-memory-narration. Greek Civil War novels of the 1980s and 1990s". *Byzantine and Modern Greek Studies*, 35/1, 2011: 92-108.

Athens Biennale, «Εμφύλιος Πόλεμος, Μια Ξένη Χώρα», 2017, http://athensbiennale.org/ [ανάκτηση: 12.04.2018].

Van Boeschoten Riki και Loring M. Danforth, *Παιδιά του Ελληνικού Εμφυλίου. Πρόσφυγες και Πολιτική της Μνήμης.* Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2015.

Culturenow, «Οι δρόμοι του χιονιού στο Θέατρο Τόπος Αλλού», 27.10.2017, https://www.culturenow.gr/oi-dromoi-toy-xionioy-sto-theatro-topos-alloy/ [ανάκτηση: 26.03.2018].

Fischer-Lichte Erika, *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου* (μετ. Γ. Καλιφατίδης). Τομ. Α΄. Αθήνα: Πλέθρον, 2012.

Keane John, *Γιατί δημοκρατία;* (μετ. Α. Παππάς). Αθήνα: Νεφέλη, 2012.

OnAlert, «Εμφύλιος Πόλεμος: Θεατρικό αφιέρωμα του Εθνικού Θεάτρου» (Δελτίο Τύπου), 30.03.2016, http://www.onalert.gr/stories/emfylios-polemos8eatriko-afierwma-peiramatikh-skhnh-e8nikou-8eatrou/48834 [ανάκτηση: 12.04.2018].

Studio Μαυρομιχάλη, «Κιβώτιο», https://studiomavromihali.gr/2016/09/to-kivwtio-tou-ari-aleksandrou/ [ανάκτηση: 12.04.2018].

Αγτζίδης Βλάσης, Κόκκινος Γιώργος, Λεμονίδου Έλλη, *Το Τραύμα και οι πολιτικές της μνήμης.* Αθήνα: Ταξιδευτής. 2010.

Αποστολίδου Βενετία, «Λαϊκή μνήμη και δομή της αίσθησης στην πεζογραφία για τον εμφύλιο. Από την *Καγκελόπορτα* στην *Καταπακτή*». Στο *Ιστορική Πραγματικότητα και Νεοελληνική Πεζογραφία (1945-1995*. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου. Εταιρία Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Σχολή Μωραΐτη, 1997: 113-128.

————, *Λογοτεχνία και Ιστορία στη μεταπολεμική Αριστερά: Η παρέμβαση του Δημήτρη Χατζή, 1947-1981*. Αθήνα: Πόλις, 2003.

————, *Τραύμα και μνήμη. Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*. Αθήνα: Πόλις, 2010.

Βερβενιώτη Τασούλα, «Ορφανοί και ανέστιοι». Στο *Επτά Ημέρες Καθημερινή Η Ελλάδα τον εικοστό αιώνα, 1930-1950* .Τόμος ΚΘ΄, 2000: 162-164.

Βόγλης Πολυμέρης, *Η Αδύνατη Επανάσταση. Η κοινωνική δυναμική του Εμφυλίου Πολέμου*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2014.

Γεωργουσόπουλος Κώστας, «Βάρκιζα εδώ κι αλλού» (Κριτική Θεάτρου). Στο εφ. *Τα Νέα*, *Η κριτική της Δευτέρας,* 15.05.2017, http://www.tanea.gr/news /lifearts /article/5445673/barkiza-edw-ki-alloy/ [ανάκτηση: 27.01.2018].

Γραμματάς Θόδωρος, «Ο απόηχος των όπλων. Η εμπειρία του Εμφυλίου Πολέμου στο νεοελληνικό θέατρο της δεκαετίας του ’50». Στο Θόδωρος Γραμματάς, *Για το Δράμα και το Θέατρο.* Αθήνα: Εξάντας, 2006: 137-149.

————, *Το Ελληνικό Θέατρο στον 20ο αιώνα, Πολιτιστικά Πρότυπα και Πρωτοτυπία.* Τόμος Α΄. Αθήνα: Εξάντας, 2002.

Δεμερτζής Νίκος, Πασχαλούδη Ελένη, Γιώργος Αντωνίου (επιμ.), *Εμφύλιος: Πολιτισμικό Τραύμα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2013.

Εθνικό Θέατρο, https://www.n-t.gr - Φεστιβάλ Πειραματικής Σκηνής Εθνικού Θεάτρου για τον Εμφύλιο, https://www.n-t.gr/el/experimentalstage/ festival experi mentalstage/projectcivil.

Ελεφάντης Άγγελος, *Μας πήραν την Αθήνα…Ξαναδιαβάζοντας την ιστορία 1941-1950*. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2003.

Εφ. *Τα Νέα,* «Πρόσωπα» (Ένθετο), 21.08.1999.

Θεατρικά Τετράδια, τ. 43. Πειραματική Σκηνή της “Τέχνης”, 2004.

Θρύλος Άλκης, *Το Ελληνικό θέατρο 1949-1951*. Τόμος Ε'. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1979.

Θωμαδάκη Μαρίκα, «Αβγά Μαύρα» (Κριτική Θεάτρου). Στο *protagon.import,* 10-01-2014, https://www.protagon.gr/epikairotita/politismos/avga-mavra-tou-dionysi-xaritopoulou-30782000000 [ανάκτηση: 18.09.2018].

Καλύβας Ν. Στάθης, Μαραντζίδης Νίκος, *Εμφύλια πάθη. 23+2 ερωτήσεις και απαντήσεις για τον εμφύλιο*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2015.

Καστρινάκη Αγγέλα, «Εισαγωγή στο Πένθιμο Εβατήριο». Στο Σωτήρης Πατατζής, *Πένθιμο Εμβατήριο.* Αθήνα: Εστία, 2005: 9-20.

Κλόουζ Ντέιβιντ (επιμ.), *Ο ελληνικός Εμφύλιος πόλεμος 1943-1950. Μελέτες για την πόλωση*. Αθήνα: Φιλίστωρ, 1977.

Κουκουρίκου Γλυκερία, «Ελληνικό θέατρο και ιστορία: από την κατοχή στον εμφύλιο (1940-1950)». *Διδακτορική Διατριβή.* Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Α.Π.Θ.). Σχολή Φιλοσοφική. Τμήμα Φιλολογίας, 2001.

Κουλούρης Νίκος, *Ελληνική Βιβλιογραφία του Εμφυλίου Πολέμου (1945-1949). Αυτοτελή Δημοσιεύματα 1945-1999*. Αθήνα: Φιλίστωρ, 2000.

Κουτσούκης Σ. Κλεομένης και Σακκάς Δ. Ιωάννης (επιμ.), *Πτυχές του Εμφυλίου Πολέμου 1946-1949*. Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου Ελληνικού Κέντρου Πολιτικών Ερευνών Παντείου Πανεπιστημίου (Καρπενήσι, 23-26/09/1999). Αθήνα: Φιλίστωρ, 2000.

Κωστόπουλος Τάσος, *Η αυτολογοκριμένη μνήμη. Τα τάγματα ασφαλείας και η μεταπολεμική εθνικοφροσύνη*. Αθήνα: Φιλίστωρ, 2005.

Λάβδα Ευγενία, «Ο Εμφύλιος είναι η λανθάνουσα μνήμη της γενιάς μας», (Συνέντευξη Φ. Μπάνου). Στο *popaganda.gr,* 08.12.2018, http://popaganda.gr/354534-2/ [ανάκτηση: 18.02.2018].

Λαμπροπούλου Δήμητρα, *Γράφοντας από τη φυλακή. Όψεις της υποκειμενικότητας των πολιτικών κρατουμένων 1947-1960*. Αθήνα: Νεφέλη, 1999.

Ελευθερίου Μάνος, *Η γυναίκα που πέθανε δυο φορές*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2006.

Μαραντζίδης, Νίκος «Εμφύλιος και εξορία εμπνέουν τη λογοτεχνία.

Πώς η πεζογραφία άνοιξε τον δρόμο στην Ιστορία για να ασχοληθεί με θέματα ταμπού» (Κριτική Βιβλίου). Στο *BHMagazino*, 27.06.2010 http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=340224 [ανάκτηση: 29.07.2018].

Μαργαρίτης Γιώργος, *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου (1946-1949)*. Τόμος Α΄. Αθήνα: Βιβλιόραμα, 2001.

Μαυρομούστακος Πλάτων, *Το Θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000, μία επισκόπηση*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2005.

Μενδρινού Ιωάννα, «Ιστορική πραγματικότητα και Δραματουργία (1940-1945)». *Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία,* Π.Τ.Δ.Ε. Ε.Κ.Π.Α., 2006.

————, «Κατοχή και Αντίσταση. Η Δραματική αποτύπωση του Ιδεολογικού Διπολισμού». Στο Θόδωρος Γραμματάς (επιμ.), *Πρακτικά Forum Νέων Επιστημόνων*. Εργαστήριο Τέχνης και Λόγου Π.Τ.Δ.Ε. Ε.Κ.Π.Α., 2009 [ηλεκτρονική έκδοση].

Μπουγάς Ιωάννης, *Το «παιδομάζωμα» του 1948-'49 και τα «κάτεργα» της Φρειδερίκης*. Αθήνα: Πελασγός, 2018.

Βαν Μπούσχοτεν Ρίκη, Τασούλα Βερβενιώτη και συν. (επιμ.). *Μνήμες και λήθη του ελληνικού εμφυλίου πολέμου*. Αθήνα: Επίκεντρο, 2008.

Νικολαΐδου Σοφία, *Χορεύουν οι ελέφαντες*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2012.

Νικολακόπουλος Ηλίας, Άλκης Ρήγος και Γρηγόρης Ψαλλίδας (επιμ.), *Ο Εμφύλιος πόλεμος. Από τη Βάρκιζα στο Γράμμο. Φεβρουάριος 1945-Αύγουστος 1949*. Αθήνα: Θεμέλιο, 2002.

————, *Η καχεκτική δημοκρατία. Κόμματα και εκλογές 1946-1967*. Αθήνα: Πατάκης, 2001.

Νικολοπούλου Μαρία, «Ο τριακονταετής πόλεμος. Η πεζογραφία με θέμα τον Εμφύλιο και η διαχείριση της μνήμης στο πεδίο της αφήγησης (1946-1974)». Στο Γιώργος Αντωνίου και Νίκος Μαραντζίδης (επιμ.), *Η εποχή της σύγχυσης. Η δεκαετία του '40 και η ιστοριογραφία*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείων της Εστίας, 2008: 419-493.

Νίτσος Κώστας, «Παραλειπόμενα και μη». Στο Ρίτσος Γ. *Τα Θεατρικά, Πέρα από τον ίσκιο των κυπαρισσιών*. Τομ. Β΄. Αθήνα: Θέατρο, 1990: 181-231.

Ορφανίδου Ειρήνη, «Αντώνης Αντωνίου: Ο Χαριτόπουλος και τα "Αβγά

Μαύρα"» (Συνέντευξη Α. Αντωνίου). Στο *THETOC,* 21. 12.14, http://www.thetoc.gr/webtv/toc-studio/antwnis-antwniou-o-xaritopoulos-kai-ta-auga-maura [ανάκτηση: 18.09.2018].

Παπαϊωάννου Μαριλένα, *Κατεβαίνει ο Καμουζάς στους φούρνους*; Αθήνα: Εστία, 2016.

Παπανδρέου Νικηφόρος, «Αποσπάσματα από κριτική για την παράσταση Η Πόλη της Λ. Αναγνωστάκη». Στο περ. *Επιθεώρηση Τέχνης*, αρ. 124-125, Απρίλιος-Μάιος 1965» & Στο *Θεατρικά Τετράδια,* τ. 43. Πειραματική Σκηνή της "Τέχνης", 2004.

Πατούλη Κρυσταλία, «Τραύμα και μνήμη της Βενετίας Αποστολίδου» (Συνέντευξη Β. Αποστολίδου). Στο *tvxs,* 15.03.2012. https://tvxs.gr/news/politismos/trayma-kai-mnimi-tis-benetias-apostolidoy [ανάκτηση: 08.11.2017].

Πέτρουλα Δήμητρα, *Που' ναι η μάνα σου μωρή;* Αθήνα: Κέδρος 2008 / Σύγχρονη εποχή 2011.

Πολενάκης Σταμάτης, *Τα σκαλοπάτια της Οδησσού*. Αθήνα: Μικρή Άρκτος, 2012.

Συλλογικό, *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950. Ένα έθνος σε κρίση*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1984.

Τραγγανίδα-Μακρυνιώτη Ελένη, *Μυρτιά του βουνού - μαρτυρία μιας ανταρτοπούλας, χ.χ.*

Τσουκαλάς Κωνσταντίνος, *Κράτος, κοινωνία, εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα.* Αθήνα: Θεμέλιο, 1986.

Χατζηαντωνίου Φαίδωνας, «Εμφύλια Έπη» (Παρουσίαση Θ. Παράστασης). Στο *elculture.gr* 06.02. 2017, http://www.elculture.gr/blog/1024236569/ [ανάκτηση: 12.04. 2018].

Abstract

The Greek Civil War (1946-49) constitutes a particularly traumatic period of post-war Greek history. The divisive character and its effects not only determined the historical, political and socio-cultural developments but also contributed to the formation of the Greek collective subconscious, leaving to this day indelible traces, which are detected back to the post-war, post-modern and contemporary theatre. The present work, which is the precursor of a more profound research of theatrical, historical, sociological and anthropological interest, aims to be an introduction on the dramaturgy about the civil war and its diachronic consequences, opening new perspectives on the approach of the subject. In this direction, we attempt to reconstruct the process of an endless, reciprocal course of evasion, postponing, relapse and revival of the civil trauma (a cultural trauma with intergenerational relativity), as it is reflected in modern Greek dramaturgy, in order to understand the present and to address the challenges of the future, through drama and theatre.

Λέξεις κλειδιά: μεταπολεμική δραματουργία, εμφύλιος πόλεμος, μετεμφυλιακή περίοδος, μεταπολίτευση, σύγχρονο θέατρο

FROM POETIC DRAMA TO THE POETRY OF THE SOCIAL FRINGE: THE TURNING POINT OF MODERN GREEK THEATRE IN THE MIDDLE OF THE 20TH CENTURY

Kyriaki Petrakou*

During the 19th century, in the newly founded small Greek nation, there was a quest for a "national drama". This should chiefly be tragedy in classicistic or romantic style, and more often than not a mixture of the two movements. The language was the puristic or katharevousa, the text in verse or poetic prose or mixed. In the first decades of the 20th century the trend was towards social drama in prose, with some exceptions. Fewer and fewer poetic tragedies or dramas were written, as they were considered obsolete. With the inauguration of the National Theatre (1932), however, there was a renewed tendency towards historical or mythological drama, poetic or in poetic prose. It was the policy of the National Theatre to encourage the playwrights to turn again to this grandiose genre. Many of them responded to this (un)official inducement: Nikos Kazantzakis, Angelos Terzakis, Alekos Lidorikis and Spyros Melas. Then, in the dark years of the German occupation and the civil war, Angelos Sikelianos and Giorgos Theotokas and in the post-war years all of the above, together with Pantelis Prevelakis, Zoe Karelli and Alexandros Matsas, and some others less renowned, continued to produce such plays. They were a good disguise for the political connotations but they were not received favorably by the audiences and the critics hinted against the style. As the realistic drama contained social (and socialistic really) issues, ideas and messages or connotations, it met with censorship obstacles, and it was even politically dangerous for the authors. Many playwrights of the time, all belonging to the left if not to the communist party (Nikos Katiforis, Nikos Tsekouras, Dimitris Fotiadis, Notis Pergialis et al.), never published their plays. Focused on the Greek

* Kyriaki Petrakou is professor of Theatrology in the Department of Theatre Sudies, University of Athens. Her last publications are *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου. Έργα, θεωρία και κριτική, δράση* (Theotokas of the theatre. Plays, theory and critique, activities), Militos (Exantas), Athens 2017; *Αφήγημα και αφηγήσεις: Έρευνα και ανάλυση στο νεοελληνικό θέατρο* (Narratives and narrations: research and analysis in modern Greek theatre, Egokeros, Athens 1918.

context but unable to express their views explicitly, they wrote dramas about the common people and their contemporary problems in a lamenting and lyrical, somewhat melodramatic tone (Grammatas 2017, 288). Still, the historical or mythical drama continued to be written and staged. The debuting playwrights, however, were not eager to continue this tradition in the Cold War years (ibid. 293).

The older generations of playwrights sought to express the general through the specific: they used history and myth, not necessarily Greek, to compose poetic-philosophical plays in which they inserted contemporary connotations and topical messages, which their theoretical critics try hard to interpret nowadays, whereas their contemporary reviewers either tried to cover or to expose, according to their political affiliation. Kazantzakis settled abroad in 1946 and his plays started to be regularly produced there from 1948 on, whereas in Greece productions of his plays started only in 1959, after his death. He had acquired international fame but in Greece the Church had threatened to excommunicate him in 1954. Sikelianos never saw his plays produced in his lifetime – no wonder if we take into account that when his *Digenis' death* was produced for the second time (1975), the critic Kostas Georgousopoulos suggested that the model for his hero was Aris Velouchiotis, the famous guerilla leader, whose persecution and death happened at the same time that Sikelianos wrote his tragedy (Georgousopoulos 1984, 152-154). The playwrights belonging to the age group of the 30's generation, that is Terzakis, Prevelakis and Theotokas (Vasilis Rotas was older but he started writing systematically for the theatre from 1927 on), again wrote poetic dramas, both in verse and in poetic prose and tried to give them a universal *Weltanschauung*. Terzakis and Theotokas, like Sikelianos and Kazantzakis, believed that the old myths had faded but humanity needed myths and should discover or invent new ones. Each era should revive this element interpreting and enriching it with its own experience and feelings.[1] Their plays were considered by contemporary reviews too elevated and poetic, in fact too intellectual and philosophic and therefore lacking theatricality. However they appear nowadays on the contemporary stage in mainstream or modern deconstructed and/or reconstructed postmodern

1 About Terzakis' see Heraklis Chatziioannidis 2005· about Kazantzakis, Kyriaki Petrakou 2005a, and about Theotokas see Petrakou 2017.

performances and are favorably accepted by the audiences. The first global studies of modern Greek theatre do them justice by recognizing their artistic and philosophical merits together with their ideal: to instruct their public through history and myth in order to adopt more humane attitudes not only privately but mainly politically (Bakopoulou-Halls 1982, 73-106; Constandinidis 2001, 111-144). The messages are not clean cut; rather they offer issues for analysis and contemplation.

The turning point might have been Iakovos Kambanellis' two very avant-garde plays, written in 1950-1952: the surrealistic or early absurdist *Odysseus come home* and *Daddy war*.[2] But they were staged and published much later. In the end of the fifties new playwrights appeared with plays in this modern style: Dimitris Kechaidis, Margarita Lyberaki, Vasilis Ziogas, Loula Anagnostaki and Kostas Mourselas. At the sixties and seventies a whole group of playwrights made their debuts (Giorgos Skourtis, Pavlos Matesis, Giorgos Maniotis, Kostoula Mitropoulou, Marios Pontikas, Giorgos Dialegmenos et al.). They mostly used the absurd style during the 7-year dictatorship and realistic after 1974. The subject matter was derived more often than not from the life and the problems of the lower classes: the working or the petit bourgeois class, and also the social fringe. It was time to investigate the recent experience, which renewed oppression and persecution. In 1971, Antonis Doriadis, who lived mostly in France, wrote *A strange afternoon* about it, in the absurd style. Alexis Sevastakis, an unconformable communist writer, wrote a series of short and longer plays under the general titles *Siege A* and *Siege B*, in the realistic style with some abstract/absurdist elements, exploring the mechanisms of power, political mostly (in some the dramatic space is prison) and the same mechanisms in private life.[3] Mitsos Eftymiadis, after a purely political work entitled *The protectors* (1975), wrote plays about the social outcasts, exposing at the same time the social structures that pushed the dramatic persons to the edges and the psychological reasons that caused their own responsibility-culpability. The language was coarsely colloquial or even slang. The ideological axis was orientated towards Greek contemporary conditions.

2 In fact, he got the idea from a farce-comedy of 1948 by Alekos Sakellarios and Christos Giannakopoulos entitled *The Troyan war*, lost today. He all but admitted so himself to me in a private conversation.

3 On the works of Sevastakis see Pefanis 2001, pp. 147-157.

This drama inspired some theatre companies to start staging it regularly and at least two of them (Stoa and Theatre of Exarchia), well respected and long-living, almost dedicated their repertory to it. It also commanded the attention of the audiences. The trend lasted up to 1990, when new playwrights opened their dramatic horizons to international issues and several styles, modern or post-modern. This paper aims to examine this course and investigate the developments in subjects, ideas and styles, focusing on the turning point of the 1950-1970's period.

During the German-Italian occupation, two important literary figures in Greek intellectual life, the poet Angelos Sikelianos and the novelist-essayist Giorgos Theotokas, turned their creative momentum to playwriting (Theotokas 1944). Their dramas belong to the poetic theatre.

There was also a theoretical questioning about the evolution of drama and theatre after the liberation –which in 1943 was by no means certain, but the intellectuals and the theatre artists were optimistic. They started to state their views in literary journals, legal and illegal. The first to announce that tragedy was the sole genre which could express the tragic experience of the war was of course Angelos Sikelianos, who, like a prophet, predicted its resurrection. He did not describe its form: whether it would be in modern style, like the tragedies of inter-war years, in prose like Angelos Terzakis' ones or more poetic both in verse and elaborate prose like Kazantzakis' tragedies.

Nikos Kazantzakis went on writing tragedies as he used to since 1915, inserting new and modern trends of thought like psychoanalysis (in inter-war years) and existentialism after the war, when he moved to live in France (1946) and gain world- wide acceptance and fame.[4]

An article appeared in 1947, stating that the theatre of the post-war era could not be other than poetic, as the historical events were larger than life and the individual was lost in the universal movements (Xefloudas, 126). The pre-war generations of playwrights rather agreed with this view and used the form of modern tragedy in poetic prose or even verse. Pantelis Prevelakis, after an attempt in 1937 with a psychological drama which remained unpublished and unknown for decades, entitled *Loneliness*, turned to historical, religious and patriotic drama in the fifties (Filias 1999; Petrakou 2004a). Terzakis wrote realistic drama mostly, but

4 O Kazantzakis' dramatic work see Petrakou 2005a.

also a Byzantine tragedy (his best), *Theophano*, and a biblical drama, entitled *Thomas with a double soul*, in which existential ideas can be detected (Petrakou 2004b). Vasilis Rotas wrote a tragedy inspired by the recent events of the German occupation, which however had a chorus and other elements of tragedy. Obviously he considered its content as tragic, so he chose this form to express it. Its title is *Greek youth*. He went on with patriotic dramas (Karagiannis 2007, passim), as did Spyros Melas,[5] both inserting the relatively new method of Marxist historiography introduced in Greece by Giannis Kordatos, in which the element of social struggle is always taken into account.

Besides the quest for a new poetic drama, there was another demand, expressed first during the inter-war years both by dramatists and by theatrical ensembles: drama and theatre "for the people" (Petrakou 2018). It was obviously inspired by the Marxist doctrines and affected most theatre artists and intellectuals, even if they did not belong to the left wing. Coming from those who belonged to it, of course, it contained a great deal of communist or at least socialist propaganda.

The writer, translator and theatre critic Marios Ploritis wrote an article much later, explaining that during the civil war and the first decade after it, the political polarization and controversy was so strong, that censorship was the least of the consequences for playwrights and plays; worse and the worst were prohibition of publishing, imprisonment, exile and even execution. So the 'bourgeois' playwrights turned once more to poetic historical drama, as ostensibly harmless politically. The writers longed to write about the crucial contemporary political and social problems, but it was impossible. Even the critics, if they detected such ideas and messages in a play, avoided commenting on it, in order to protect the writers as well as themselves (Ploritis 1982). In fact, historical drama also had hidden contemporary connotations, and the later scholars take great pains to detect them.

In the postwar years the general idea that after such a tragic experience both of the war and its ending using the two atomic bombs, which has been the universal terror to this day, became the basis of the Theatre of the Absurd. The Cold War, the political polarization in Greece and the general feeling of frustration by the defeat of the Left, together with the collapse of

5 On Melas' dramatic work see Karra 2010.

the ideal of social justice, caused a theatrical reaction to the tragic element and its metaphysics: man should accept his own responsibility. At the same time, there was a reception of the existentialist philosophy with productions of Sartre's and Camus' plays and Annouilh's *Antigone*. Although the Greek intellectuals mostly objected to atheism and nihilism, traces of the existentialist philosophy can be found in many plays written in postwar years, belonging to the poetic drama (Petrakou 2004b, ibid.).

After some dramatic attempts which did not pass unnoticed, Iakovos Kambanellis wrote two ancient-myth plays in 1952. They are famous today but they took many years to be staged and published, because their contemporary political satire and criticism, although cryptic, made the authorities suspicious of him, due to his concentration camp past and his democratic/leftist ideas. These plays are *Odysseus go home* (performed in 1966) and *Daddy war* (performed in 1980). Their form also was too avant-garde, resembling the plays of the movement named by Martin Esslin in 1960 "Theatre of the Absurd".

Another style, also popular, was realism, not the austere one of Ibsen and Strindberg, but rather the melodrama or the light comedy of boulevard. Many of the left and leftist writers wrote plays in this style, inserting as much social criticism as they could, in order to have them produced. Although some plays having the recent experience of the war and the occupation as subject-matter did appear on stage, causing reactions more often than not, the civil war was naturally a taboo. The world was changing and the playwrights felt the burning urge to express its problems but it was impossible. The best they could do as far as realism was concerned -and the communists were aware that realism was the directive of the Soviets for the clarity of the message- was to insert problems of poverty and social inequality in family and love affairs. Most of the serious writers belonged to the Left and were rather suspicious of modern poetic drama. If they used ancient myth subjects, they did it satirically with contemporary connotations under cover.[6] The cover did not always work: the staging of *Daddy war* during the dictatorship of the colonels (1967-1974) by the Art Theatre was banned, and the same happened to other plays.

6 The Byzantine tragedy (and comedy, but this genre contained only a few plays) rather disappeared.

As far as influences are concerned, just after the war, the plays of Federico Garcia Lorca and Tennessee Williams offered models, which were or seemed politically harmless despite their ostensible realism. Kambanellis turned to realism and he saw his first realistic plays staged at the National Theatre (*The 7th day of creation*, 1956) and at the Art Theatre (*The court of miracles*, 1957). The latter was a great success which established him as a playwright and the play is considered as a milestone in the history of modern Greek theatre. Its social context is that of the lower classes with few prospects of improving people's lives.

Many intellectuals of the time, whether communists, socialists or democrats, were inspired by the ideals of the left wing, and wrote ardent articles about the direction that the new Greek theatre should take, which could not be other than "theatre for the people", both in drama and performance (Petrakou 2018). The devastating experience of the world and the civil war led a great part of the Greek people to the quest for a radical change in the state of things, socially and politically, but the defeat was a fact and its aftermath devastating. Still, some of the newly appearing playwrights could not renounce poetry: Notis Pergialis wrote *The wedding song* (1949) with Lorca's *Blood wedding* as a model, as well as Kambanellis with his *Dance upon the cobs*. Others who also chose contemporary context, Greek for the most part, although they could not express their social criticism openly, tried to insert such implications immersed in so much feeling and often accompanied by songs, that the general atmosphere of the plays was strongly poetic (Chatzipantazis 2014, 455ff· Grammatas 2017 passim).

Dimitris Kechaidis wrote two one-act plays which were staged at the Art Theatre in 1957. They were realistic and obviously influenced by the plays of Tennessee Williams, they revealed his strong talent nevertheless. His first full-length play entitled *The fair* (1969), is about desperate homeless and jobless people, who live immersed in their fantasies of the glorious past and of a miraculous solution to their problems. It established him as a playwright. Although the Chekhov influence is discernible, Kechaidis' dramatis personae are not lower aristocrats or bourgeois: they live on the social fringe (Pefanis 2005).

During the fifties' decade, Margarita Lyberaki, who lived in Paris, got in immediate touch with the avant-garde currents of thought and art and

struck up a friendship with Albert Camus. She was already a successful novelist, and she then turned to drama, adapting her novel *The other Alexander* into a play, which was first produced in Paris, in 1957. Its form could be considered influenced by the absurdist plays, which were officially acknowledged as the ones best expressing the postwar spiritual and social void together with the agony of existence.[7]

In the same decade (the fifties), Vasilis Ziogas lived and studied Theatrology in Vienna, where he associated with the famous avant-garde group called Wiener Gruppe. Peter Handke was a member for some time. At that time he wrote a number of very modern plays, in a deconstructed form very similar to the absurdist ones. When he came back he wrote a play entitled *Antigone's match*, which is considered as a lesser milestone in the Greek theatre, approaching the absurdist style.[8]

Kostas Mourselas appeared in 1959 with his one-act play *People and horses*. Its form was rather absurdist, but the content was clearly social criticism, somewhat schematic. His full-length play *A dangerous cargo* (1964) was also absurdist, having the aimless and subordinate contemporary existence of the ordinary people as subject matter (Pefanis 2008, 189-272).

The first appearance of the absurdist plays in Greece was in 1958: Ionesco's *The lesson* was performed by amateurs (who became professionals later). The first professional productions belonged to Koun's Art Theatre. The State Theatre of Northern Greece was the first to stage the most emblematic plays of the genre, Beckett's *Waiting for Godot* and *Endgame* in 1965-67. The Art Theatre was the first to stage Brecht: *The chalk circle* in 1957. Koun went on with the Brecht education of the public.

In 1962 there was an investigation on the pages of *Epitheorisi Technis* (Art Review), an important literary magazine of left orientation, among playwrights who had made their debut after the war, in order to trace the main trends of modern Greek theatre. The scholar/journalist who conducted it (Thalis Dizelos) stated that the Greek theatre should firstly be Greek, that is, have a national character, but at the same time be open to international movements, and creatively absorb and assimilate the most fertile, as

7 On Lyberaki's whole dramatic work see Puchner 2003.
8 On Ziogas' whole dramatic work see Puchner 2004.

nowadays (the beginnings of the sixties) the theatre all over the world was in search of renaissance. Many responded promptly, with most prominent names among them in the historical perspective those of Vasilis Ziogas, Kostas Mourselas and Loula Anagnostaki. There were fourteen more. They had written a number of plays, few of which however had been produced, while some had been published. They stated that they themselves (and others) experimented both with the form and the content, abstaining from the so-called traditional theatre, i.e. the drama which obeyed determinism and logic. In the first issue under discussion, that is the contemporary trends, almost all the playwrights name Ionesco and Beckett as models; many of them mention Brecht and one of them adds the Americans Miller and Williams. The most political ones decide on Brecht's epic-political theatre as more humane, whereas the absurdists (the term is not in current use yet) feature the nihilistic agony of the individual, which renders their attitude inhuman. Some of them prefer a modern realism while others reject it completely as obsolete. The discussion on the Absurd went on in the following years, as more and more of its plays were translated and staged and theory flourished.[9] The playwrights of course kept up with the evolution by travelling abroad and even having some of their own plays translated and produced in other countries (Petrakou 2005b). (That is, until 1967, when the generals of the dictatorship confiscated the passports of many, as they were thought to be communists or at least leftists). This assimilation of the movement led them to experiment with the style in their own plays.

In the sixties more writers made their theatrical debut, some of which had a long and fruitful career. In 1965 the Art Theatre produced Loula Anagnostaki's three one-act plays forming a kind of trilogy, which are still popular and have revivals to this day. In 1967, a full-length play of hers, *The gathering*, was staged by the National Theatre. Anagnostaki had adopted mainly the absurdist style of Beckett and Pinter, inserting Greek context and social-historical connotations. Her play of 1972 *Antonio or the message*, staged again by the Art Theatre, had quite obvious connotations about a totalitarian regime and resistance to it (Puchner 2001).

In 1967 Stratis Karras made his debut with *The night watchmen*, winning the State Theatre Prize and produced by the National Theatre. In 1968

9 Presentation and commentary of this public discourse see Petrakou 2004c.

he wrote *The wrestlers*, in 1969 *The escort*, winning the same prize again. His plays were produced by important theatres. The influence of Pinter is obvious in almost all of them in the subsurface menace which results in violence. His dramatis personae belong to the social fringe and are full of social wrath and ready to attack and exploit anyone who is vulnerable enough and unable to resist (Pezopoulou 1996).[10]

Pavlos Matesis appeared in 1967 with *The ceremony*, satirizing the hypocrisy, the emptiness, the triviality of the Greek petit bourgeois class. In *The ghost of Mr. Ramon Novaro* (1973), he explored both the inner world of the petit bourgeois Greek people, who had settled down after the war to an almost captive existence within the walls of their humble houses, and their subconscious, which pushed them to make this choice. It was rather an obsession with him, and in 1984 he even wrote a play entitled *Petit bourgeois civil law*.[11]

Giorgos Scourtis appeared in 1970 with *The nannies*, a play obviously having *Waiting for Godot* as a model. Still it is a powerful play; directed by Koun and performed perfectly in the Art Theatre, established the playwright, who wrote a number of subsequent plays in the absurdist style. In some of them he used Karaghiozis as his protagonist, mingling the internationally cultivated style with Greek traditional elements. After the end of the dictatorship he turned to realism mostly. His plays are fiercely political.

Sometimes the writers empathize with the people of low social classes or the proletarians or the lumpen proletarians: they see and therefore present them as victims of the system, of any system, of all systems. They may share some responsibility for their situation and for their actions, but they are so downgraded and desperate, so unable to see a way out, that they either get lost into fantasies or engage in deviating or even criminal activity and get severely punished for it. The playwrights have no sympathy for the petit-bourgeois, though: they have managed to settle down and become fanatic in protecting their security and their egotistic and narrow-minded notions, ignoring the problems of the world.

As we saw, the challenge came with the above mentioned subversive use of ancient myth by Kambanellis. He had many imitators in the years

10 On the works of Karras see Pezopoulou 1996.
11 On the works of Matesis see W. Puchner 2003.

to come. Kambanellis went on satirizing the solemnity and pompousness not only of the myths themselves, but also of the poets that dramatized them in the grandiloquent poetic way with pretensions of being themselves some kind of Messiahs and ideological leaders. In the 3rd act of *Odysseus, come home* the satire goes besides Kazantzakis's obsession with Odysseus as superman, to Terzakis' play *Thomas the two-souled one* (1962) because in its lines it is proclaimed that the truth lies in myth, not in history. It did not seem enough to him. In the beginning of his political play in revue form *Our great circus*, there is a sketch brazenly satirizing Sikelianos' *Sibylla* (Chatzipantazis 2014, 545). In fact, it also satirizes, in the next scene (Kambanellis 1975, 19-27) but in a more austere tone, Theotokas' *The game of folly vs wisdom*, which is a Byzantine comedy satirizing Byzantine political life and implying the contemporary one (Petrakou 2017, 149-165). As it is rather strange to satirize an already satirical play, Kambanellis criticizes Theotoka's frivolous tone in presenting the corruption of both the political and sexual morals of the ruling classes, whereas they plunder the people who live in misery.

Kambanellis was the first to satirize historical and religious drama, which was the main dramatic genre with claims of national drama until then. Other dramatists started to use the Odysseus subject and other myths too in the same satirical and subversive way. Although the poetic dramas were regularly produced as serious traditional drama, perhaps the audiences too disputed what they considered intellectual conceit and pompousness. The left critics objected to having gods and kings on stage any more: it was the era of the common man to deal with his own destiny and the destiny of the world. The generations of playwrights that we discussed here in some length and others of the same period, used the absurdist form in which they inserted political criticism, like the writers of the communist countries. They gave their plays some kind of poetic elevation, although not exalting a glorious past, historical or mythical not even disputing it by inserting some symbolic criticism. The poetry came from somehow pitying and lamenting the misery and pain of the people who lost their lives in the social standstill of the postwar years which rendered them poor and social outcasts. Many expressed the frustration by the defeat of the Left in a cryptic way, as defeat of the ideal of a better life for all the people and of

social justice. They reached lyricism at some points. Some plays managed to take an elegiac tone, like Giannis Ritsos' four prose dramas, written during and after the German occupation.[12]

The absurdist open structure favored the poetic dimension, as it reached existential issues beyond the socio-political ones. The playwrights consider the world of the petit-bourgeois as graceless, stuffy and utterly materialistic; on the other hand, the people of the social fringe, next to their material misery, enjoy a sense of elevating freedom and the illusion that they live uncompromisingly on their own terms. The playwrights investigate this dramatic context of the psychological and moral-ideological issues presented, relating it to some kind of metaphysical dimension (Grammatas 2017, 361). The dramatic persons have a portion of responsibility in this fate, but for the most part the world is too much for them. The vision of social justice that had been the motivation of the idealists who took part in the civil war, despite the fact that in Yalta it had been decided otherwise, was crushed. The writers investigated the historical-social process somehow sociologically, although reality did not support their views: after the strong persecutions, many people belonging to the generation that could be considered lost, tried hard and succeeded in earning a living, sometimes becoming affluent, and their children were able to acquire education or training, get profitable and prestigious jobs and in many cases attaining a real social and economic success. In Greece, social mobility was more intense than in other European countries in the postwar years (Tsoukalas 1990, 15-98). In 1974, after the end of the dictatorship, the Communist Party was legitimized for the first time, but it got little more than 9% in the elections, whereas in 1958 the left party EDA had got 24% and was able to promote a number of bills in favor of the people. Although the left intelligentsia felt free to express their experiences and ideas –and the greatest part of the Greek intelligentsia was left- it seems that the people had settled down to a more comfortable –and conformable- existence and were not very eager to pursue their older ideal. Some of them even travelled to the communist countries and did not like what they saw. Usually the

12 Μια γυναίκα πλάι στη θάλασσα (A woman by the sea, 1942), Πέρα απ'τον ίσκιο των κυπαρισσιών (*Beyond the shadow of the cypresses*, 1947), Τα ραβδιά των τυφλών (*The sticks of the blind* , 1959), Ο λόφος με το συντριβάνι (*The hill with the fountain*, 1959).

playwrights despise those who have attained stability as petit-bourgeois, as selfish and short-sighted; when they are really successful they condemn them as social climbers whose victory came through compromises, as real conformists. Both are treated as traitors of the people's case. The same writers went on writing plays in the next decades, experimenting with many forms and styles. After the end of the dictatorship (1974) they turned chiefly to realism. They were renowned and successful by then, with many productions of their plays and became models for their successors. Even the old poet Kostas Varnalis wrote his play *Attalos 3rd* (1972) after Kambanellis' *Odysseus* and *Daddy war* (Petrakou 2007, 555) and Terzakis tried his hand in the modern style by his *Ancestor* (1970). In the eighties, however, they may have felt that times were changing.

In the meantime a new generation appeared, equally dynamic and talented: Marios Pontikas, Giorgos Maniotis, Kostoula Mitropoulou, Giorgos Dialegmenos, Giorgos Christofilakis, Babis Tsikliropoulos and others. In many of their plays they returned to realism and their issues were drawn from contemporary Greek life. Besides their problems, social, psychological and interpersonal, they reproduced the class-defined way of speaking: expressions, vocabulary, tone of voice. It was a crude realism, with a coarse language; it could be called naturalism, whereas some named the current of this period "theatre of everyday life" (Mavromoustakos 1989, 122; Pagourelis 1989, 145). They did not stick to the surrealistic-absurdist form either, or to the realistic one. They used a "mixed and legal" style (as Dionysios Solomos put it). Together with older generations of playwrights, who were still productive and some, like Kambanellis, prolific, they experimented with forms and content, inserting dreams and fantasies in a realistic and even prosaic plot, giving their prose dramas and their ordinary dramatic persons a poetic and occasionally even lyrical moments. Still, up to the nineties, most if not all of those talented writers focused on the Greek context in many ways, but mainly trying to investigate and express the Greek historical and psychological problems.

Thanasis Papageorgiou, the founder, director, protagonist of Stoa theatre and a playwright himself, explained (apologizing somehow) this excessive focusing on contemporary Greece. He stated with authority that modern Greek theatre chose the subjects and the language to portray the lower

classes and their cruel reality and the playwrights let their dramatic persons express themselves as they really do. This was their truth which rendered it dear to the audiences in contrast to the paper heroes who had strolled on the stage until then.[13] Modern Greek theatre seems cruel because it is sincere, focusing on real people and speaking a real language, easily understood by the audiences (Papageorgiou 1985). This view was not necessarily shared by all. The theatre critic Vaios Pagourelis rather lamented the prosaic tendency that followed the original post-war plays which, while realistic, contained some sort of transcendence that gave them a poetic dimension (Pagourelis, ibid).

The Greek theatre, during the 20th century, is a mirror and a course indicator of Greek society –as is the theatre in general as a social and cultural manifestation. It pictures a believable expression of its developments, changes and transformations, until approximately the last decade. Then its orientation changed toward more universal issues. After the collapse of the communist regimes in 1989, when the variety and freedom of post-modernism was consolidated in Greece, many new playwrights appeared who tried to understand globalization. ***T***heir plays acquired a sense of universality again, like the poetic dramas that they had rejected in the past; they were however in a very different style, with the result that it is easier for them to be translated and produced abroad (Petrakou 2018, 271-296). They still contain some poetry, but they are harsher and more unfeeling and pessimistic than those of their predecessors.

13 We may assume that he meant the great heroes of poetic drama.

Bibliography

Bakopoulou-Halls Aliki, *Modern Greek theatre: Roots and blossoms*, Diogenis, Athens 1982.

Chatziioannidis Heraklis, *Ο Άγγελος Τερζάκης ως δραματουργός* (Angelos Terzakis as a dramatist), diss., University of Thessaloniki, Thessaloniki 2005.

Chatzipantazis Thodoros, *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου* (A chart of the history of modern Greek theatre), Panepistimiakes Ekdodeis Kritis, Herakleion 2014.

Constandinidis Stratos, *Modern Greek theatre. A quest for Hellenism*, McFarland & Comapany, Inc., U.S.A. 2001.

Filias Dimitris, *Βία και θυσία* (Violence and sacrifice), Epsilon/Skepsi, Athens 1999.

Georgousopoulos Kostas, «*Διγενής* και *Λάζαρος* – Σικελιανός και Πρεβελάκης παράλληλοι» (Digenis and Lazaros – Sikelianos and Prevelakis parrallele), in *Κλειδιά και Κώδικες του Θεάτρου ΙΙ. Ελληνικό Θέατρο*, Vivliopolion tis Estias, Athens 1984, pp. 152-154, first published in news. *To Vima*, 30 Aug. 1975.

Grammatas Thodoros, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα. Συμβολή στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου* (Greek theatre in 20th century. Contribution to the history of modern Greek theatre), Papazisis, Athens 1917.

Kambanellis Iakovos, *Το μεγάλο μας τσίρκο* (Our great circus), Ermias, Athens 1975.

Karra Katerina, *Ο Σπύρος Μελάς και το θέατρο της εποχής του: συμβολή στη μελέτη της δραματουργίας του* (Spiros Melas and the theatre of his time: a contribution to the study of his dramatic works), University of Thessaloniki, Thessaloniki 2010.

Karagiannis Thanasis, *Ο Βασίλης Ρώτας και το έργο του για παιδιά και εφήβους* (Vasilis Rotas and his work for children and adolescents), Sychroni Epochi, Athens 2007

Mavromoustakos Platon, «Σύγχρονο ελληνικό θέατρο. Σημειώσεις για μια ιστορική προσέγγιση» (Contemporary Greek theatre. Notes about a historical approach), in *Οκτώ θεωρητικά κείμενα για το θέατρο* (Eight theoretical papers on theatre), Theatro Exarchion, Athens 1989.

Pagourelis Vaios, «Η εκδίκηση των ονείρων» (The revenge of dreams), in *Οκτώ θεωρητικά κείμενα για το θέατρο* (Eight theoretical papers on theatre), Theatro Exarchion, Athens 1989.

Papageorgiou Thanasis, «Η γλώσσα στο νεοελληνικό θέατρο», *Η Λέξη* 46 (Jul.-Aug. '85), pp. 625-628.

Pefanis Giorgos, *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου* (Issues of postwar and contemporary Greek theater), Kedros, Athens 2001.

————, «Το έργο του Δημήτρη Κεχαΐδη και η θέση του στην ελληνική δραματουργία της μεταπολεμικής και σύγχρονης περιόδου» (Dimitris Kechaidis' and its place in the Greek theatre in the postwar and contemporary period), in *Κείμενα και νοήματα* (Texts and meanings), Sokolis, Athens 2005, pp. 129-140.

————, *Η άμμος του κειμένου. Αισθητικά και δραματολογικά θέματα στο ελληνικό θέατρο* (The sand of the text. Aesthetic and dramaturgical issues in the Greek theatre), Papazisis, Athens 2008, pp. 189-272.

Petrakou Kyriaki 2004b, «Παράδοση και πρωτοπορία στο θέατρο του Παντελή Πρεβελάκη» (Tradition and avant-garde in the theatre of Pantelis Prevelakis), in *Θεατρολογικά Miscellanea* (Theatrological Miscellanea), Diavlos, Athens 2004a, pp. 329-352.

———— 2004b, «Ο υπαρξισμός στο νεοελληνικό θέατρο» (Existentialism in modern Greek theatre), in *Θεατρολογικά Miscellanea*, ibid., pp. 217-254.

———— 2004c, «Θέσεις και ερωτήματα για την πρωτοπορία στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο» (Theses and questions about the avant-garde in the contemporary Greek theatre), in *Θεατρολογικά Miscellanea*, ibid., pp. 365-380.

———— 2005a, *Ο Καζαντζάκης και το θέατρο* (Kazantzakis and the Theatre), Militos, Athens 2005.

———— 2005b, *Η απήχηση του νεοελληνικού θεάτρου στο εξωτερικό. Μεταφράσεις-παραστάσεις* (The impact of Modern Greek Theatre Abroad. Translations – Performances), *Parabasis*- Papers [4], Scientific Bulletin Department of Theatre Studies University of Athens - Ergo, Athens 2005.

————, «Ο μύθος, η ιστορία και η ανατροπή σε δύο πρώιμα έργα του Καμπανέλλη: *Οδυσσέα, γύρισε σπίτι* και *Ο μπαμπάς ο πόλεμος*» (Myth, History and Subversion in two plays by Iakovos Kambanellis: *Odysseus, come home* and *Daddy war*), in: *Θεατρικές (σ)τάσεις και πορείες* (*Theatrical turning points and courses*), Athens 2007.

————, *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου: έργα, θεωρία και κριτική, δράση* (Theotokas of the theatre: plays, theory and critique, activity), Militos (Exantas), Athens 2017.

————, 2018, «Από τον εμφύλιο στη δικτατορία: για ένα θέατρο του λαού» (From the civil war to dictatorship: about a theatre for the people), in *Αφήγημα και αφηγήσεις: έρευνα και ανάλυση στο νεοελληνικό θέατρο* (Narrative and narrations: research and analysis in modern Greek theatre), Egokeros, Athens 2018, pp. 175-205.

Pezopoulou Youli, Στρατής Καρράς. *Παρουσίαση του συγγραφέα και του έργου του* (Stratis Karras. Presentatation of the author and his work), Dodoni, Athens - Giannina 1996.

Ploritis Marios, «Το μεταπολεμικό θέατρο (1950-1967). Ένα μικρό διάγραμμα» (Postwar theatre (1950-1967). A short outline), *Η Λέξη* 14 (May '82), pp. 268-272.

Puchner Walter, *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι* (The magical world of the super-rational in the plays of Pavlos Matesis), Hellinika Grammata, Athens 2003.

————, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα* (Poetry and myth in the plays of Vassilis Ziogas), Polytropon, Athens 2004.

————, «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ταυτότητας. Ο σκηνικός πληθυσμός στα έργα της Λούλας Αναγνωστάκη» (The cracked mirror of identity. The scenic population in the plays of Loula Anagnostaki), in *Ο μίτος της Αριάδνης* (Ariadne's string), Vivliopolion tis Estias, Athens 2001, pp. 394-446.

Theotokas Giorgos, "Prologue", *Θέατρο* (Theatre), Alpha, Athens 1944.

Tsoukalas Konstantinos, «Για τα χαρακτηριστικά της ελληνικής κοινωνίας» (About the characteristics of Greek society), *Προσεγγίσεις. Κοινωνική δομή και αριστερά* (Approaches. Social structure and the Left), Syghroni Epochi, Athens 1990.

Xefloudas Stelios, «Το ποιητικό θέατρο» (Poetic theatre), *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 3 [Sep. 1947], p. 126.

Περίληψη

Σε όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα υπήρχε το αίτημα για δημιουργία εθνικού δράματος. Αυτό ήταν κυρίως τραγωδία σε κλασικιστικό ή ρομαντικό ύφος ή μείγμα. Η γλώσσα καθαρεύουσα. Στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι. η τάση ήταν προς το κοινωνικό δράμα σε πεζό με ορισμένες εξαιρέσεις. Όλο και λιγότερες τραγωδίες και ποιητικά δράματα γράφονταν καθόσον θεωρούντο παρωχημένα. Εντούτοις, όταν ιδρύθηκε το Εθνικό Θέατρο (1932) η τάση προς το ιστορικό ή μυθολογικό δράμα ποιητικό ή σε ποιητική πρόζα ανανεώθηκε. Ήταν πολιτική του Εθνικού Θεάτρου να ενθαρρύνει τους δραματικούς συγγραφείς να στραφούν ξανά προς αυτό το μεγαλόπρεπο είδος. Πολλοί ανταποκρίθηκαν σε αυτή την (αν)επίσημη παρότρυνση: ο Καζαντζάκης, ο Τερζάκης, ο Αλέκος Λιδωρίκης. Κατόπιν, στα χρόνια της γερμανο-ιταλικής κατοχής, ο Σικελιανός και ο Θεοτοκάς και μεταπολεμικά όλοι οι παραπάνω συν ο Πρεβελάκης, η Καρέλλη, ο Μάτσας και κάποιοι ακόμα, λιγότερο γνωστοί, συνέχισαν να γράφουν τέτοια έργα. Αποτελούσαν καλή κάλυψη για πολιτικές υποδηλώσεις, αλλά δεν ήταν δημοφιλή στο κοινό και οι κριτικοί ήταν αποθαρρυντικοί. Εφόσον το κοινωνικό δράμα περιείχε κοινωνικά (και σοσιαλιστικά στην πραγματικότητα) θέματα, ιδέες και υποδηλώσεις, αντιμετώπιζε εμπόδια από τη λογοκρισία και ήταν πολιτικά επικίνδυνο για τους συγγραφείς. Πολλοί συγγραφείς τότε, όλοι ανήκοντες ή προσκείμενοι στην αριστερά αν όχι και στο Κομμουνιστικό Κόμμα (Κατηφόρης, Τσεκούρας, Φωτιάδης, Περγιάλης κ.ά.) δεν εξέδωσαν ποτέ τα έργα τους. Το σημείο καμπής θα μπορούσε να εντοπισθεί στα πρωτοποριακά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη, τα υπερρεαλιστικά ή πρώιμα «παράλογα» Οδυσσέα, γύρισε σπίτι και Ο μπαμπάς ο πόλεμος, που γράφτηκαν το 1950-52, αλλά παραστάθηκαν και εκδόθηκαν πολύ αργότερα. Στο τέλος της δεκαετίας του 50 εμφανίσθηκαν νέοι θεατρικοί συγγραφείς με έργα στο μοντέρνο αυτό ύφος: Λυμπεράκη, Ζιώγας. Αναγνωστάκη, Μουρσελάς. Στη δεκαετία του ’60 και του ’70 μια ολόκληρη πολυπληθής ομάδα έκανε την εμφάνισή της: Σκούρτης, Μα-

νιώτης, Μητροπούλου, Ποντίκας, Μάτεσις κ.ά.). Έγραψαν κυρίως στη φόρμα (ή τη μη φόρμα) του παραλόγου κατά τη διάρκεια της επταετούς δικτατορίας και σε ρεαλιστική μετά το 1974. Η θεματική τους ήταν η διερεύνηση των μη προνομιούχων τάξεων, εργατικών και μικροαστικών, και το κοινωνικό περιθώριο. Η γλώσσα έγινε τραχιά καθομιλουμένη αλλά και αργκό. Ο ιδεολογικός άξονας ήταν προσανατολισμένος στην ελληνική πραγματικότητα. Αυτό το είδος θεάτρου ενέπνευσε πολλούς θιάσους να το παρουσιάσουν και δύο τουλάχιστον (Στοά και Θέατρο των Εξαρχείων), έγκριτοι και μακρόβιοι, σχεδόν του αφιέρωσαν το δραματολόγιό τους. Κέρδισε επίσης το κοινό. Η τάση αυτή διήρκεσε ως το 1990, όταν πλέον οι νεοεμφανιζόμενοι συγγραφείς άνοιξαν τους δραματουργικούς ορίζοντές τους σε οικουμενικά θέματα και διάφορες υφολογίες. Ο στόχος του παρόντος μελετήματος είναι η εξέταση της πορείας αυτής και η διερεύνηση της εξέλιξης των θεμάτων, των ιδεών και της φόρμας, εστιάζοντας στο σημείο καμπής της περιόδου 1950-1970.

Keywords: poetical drama, political connotations, 1950-1970 turning point, 7-year dictatorship, modern and postmodern style after 1990

6.2. Προσεγγίσεις στη δραματουργία του 21ου αιώνα

Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΕΝ ΜΕΣΩ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ: ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΑΛΛΟΦΩΝΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΕΝΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ (2010-2018)

Μαίρη Γ. Μπαϊρακτάρη*

Η παρούσα ανακοίνωση αποτυπώνει ποικίλους προβληματισμούς σχετικούς με την κοινωνικοπολιτική κατάσταση στην Ελλάδα κατά την περίοδο 2010-2018, όσον αφορά την επιρροή της στο θέατρο και με επίκεντρο μελέτης τη μεταφραστική διαδικασία. Λόγω της ευρύτητας του πεδίου, θα αναφερθούμε σε παραδείγματα από τη γαλλόφωνη μεταφρασμένη δραματουργία εν καιρώ οικονομικής κρίσης, ως μέσον διερεύνησης ενός φάσματος θεατρικών έργων τα οποία μεταφράστηκαν, εκδόθηκαν ή/και παίχτηκαν. Η μελέτη μας θα εστιάσει στη θεατρική μετάφραση ως επαγγελματική, δημιουργική και πνευματική διαδικασία εν καιρώ κρίσης, όπως αυτή προσαρμόζεται στις επιταγές και ανάγκες της σύγχρονης θεατρικής και κοινωνικής επικαιρότητας, καθώς και, κατ' επέκταση, στα κριτήρια επιλογής ενός προς μετάφραση έργου. Η ρευστότητα των παραγόντων οι οποίοι οδηγούν σε συμπεράσματα για την εν λόγω θεατρική μεταφραστική πορεία είναι ποικίλοι, συνεπώς κρίναμε αναγκαία την εισαγωγική παρουσίαση του θεατρικού γίγνεσθαι κατά την εν λόγω περίοδο, προκειμένου να περάσουμε σταδιακά στον ρόλο του μεταφραστή.

Θέατρο και οικονομική κρίση: επισκόπηση του θεατρικού γίγνεσθαι 2010-2018

Καταρχάς, μια σειρά από σημαντικές απώλειες σε πολιτιστικό και θεσμικό επίπεδο αποτελούν σημαντική απόρροια της οικονομικής κρίσης. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Θεατρικού Μουσείου-Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου και της Θεατρικής Βιβλιοθήκης που ανέστειλαν τη λειτουργία τους (για το πρώτο βρέθηκε στέγη στο νεοκλασικό τη οδού Σταδίου 47, κληροδότημα Σούτσου και το αρχείο

* Μαίρη Γ. Μπαϊρακτάρη, διδάσκουσα λογοτεχνικής μετάφρασης στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Ε.Κ.Π.Α., μεταδιδακτορική ερευνήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών το Ε.Κ.Π.Α (mbairaktari@gmail.com, https://mariabairaktari.academia.edu/).

της Βιβλιοθήκης από την οδό Καραμανλάκη μεταφέρθηκε στην ΕΡΤ στο Γέρακα). Μεταξύ άλλων, έκλεισαν σημαντικά θέατρα με πολυετή παράδοση και συνεισφορά όπως το «Ανοιχτό θέατρο» του Γιώργου Μιχαηλίδη (2008, λίγο πριν την επίσημη έναρξη της κρίσης), το «Αμφιθέατρο» του Σπύρου Ευαγγελάτου (2011), το «Απλό Θέατρο» του Γιώργου Αντύπα (2012), το «Θέατρο Πόρτα» της Ξένιας Καλογεροπούλου ανέστειλε τη λειτουργία του για τη θεατρική περίοδο 2013-2014. Το 2011 έκλεισε, μεταξύ άλλων, ο εκδοτικός οίκος Ελληνικά Γράμματα με σημαντική συνεισφορά στην προώθηση της θεατρικής έρευνας (για να επαναλειτουργήσει το 2017 ως εκδ. Πεδίο) καθώς και το Ευρωπαϊκό Κέντρο Μετάφρασης Λογοτεχνίας και Επιστημών του Ανθρώπου (ΕΚΕΜΕΛ) το 2012, το οποίο συμπεριλάμβανε τη διδασκαλία θεατρικής μετάφρασης γαλλόφωνης δραματουργίας.

Σήμερα, με το πέρας της οκταετίας 2010-2018, έχουμε ίσως μια καλύτερη θεώρηση της κατάστασης. Σε ένα κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο έντονων αναταραχών, η σύνδεση με την εξέλιξη της τέχνης και δη της μεταφραστικής είναι πολυσχιδής, συνεπώς αποτελεί πρόκληση για τον ερευνητή ο οποίος καλείται να σκιαγραφήσει τους συνδετικούς κρίκους ανάμεσα στα κριτήρια των μεταφραστικών επιλογών παρουσίασης έργων, τα χαρακτηριστικά του σύγχρονου μεταφραστή και την πορεία του επαγγέλματος. Όπως παρατηρεί ο Θόδωρος Γραμματάς στη μελέτη του *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*:

> «[…] το θέατρο ως πολυσημικό πολιτισμικό φαινόμενο και διαδραστικό σύστημα επικοινωνίας, ως καλλιτεχνικό δημιούργημα, κοινωνικό γεγονός και μορφοπαιδευτικό αγαθό, διαθέτει αυτήν την ιδιαιτερότητα: συνιστά παράλληλα περιέχον αλλά και περιεχόμενο του πολιτισμού, ανάγλυφο αποτύπωμα και δείκτη της εξελικτικής πορείας του ανθρώπου, από την πρωτόγονη στην εποχή της παγκοσμιοποίησης (2015: 17).

Κατά τη διάρκεια της οκταετίας, δημοσιεύματα στον τύπο, κριτικοί του θεάτρου και θεατρικοί παράγοντες χωρίζονται κυρίως σε δύο ευδιάκριτα πεδία (Bairaktari, 2014: 33-37). Σύμφωνα με το πρώτο διατυπώθηκε, ίσως με μια επιφύλαξη, ότι τα θέατρα γέμισαν και γεμίζουν εν καιρώ κρίσης (με επίκεντρο τις μεγάλες σκηνές), επαναλαμβάνοντας τη γνωστή διαπίστωση ότι η καλλιτεχνική δημιουργία σημειώνει άνθιση και αναπτύσσει έντονο

κοινωνικό διάλογο σε δυσχερείς ιστορικές περιόδους μιας χώρας (Παπαθανασίου, συνέντευξη 10.9.2017, Γεωργακοπούλου, άρθρο 23.7.2011). Είναι αλήθεια ότι η θέρμη και το πάθος των καλλιτεχνών, αλλά και η ανάγκη των θιάσων να επιβιώσουν, ενεργοποιήθηκαν από την ίδια τη βιωματική λειτουργία, διαμορφώνοντας τα κριτήρια αισθητικής της όψεως βάσει της καθημερινής ζωής[1] και συνεπώς, σε μια θετική ανάγνωση των καταστάσεων αυτών, η κοινωνικοπολιτική κρίση συσπείρωσε και συσπειρώνει το ευρύ κοινό γύρω από την τέχνη. Πιο συγκεκριμένα, στο πλαίσιο του εθελοντισμού και της προσφοράς, το κοινό κλήθηκε από θιάσους να προσφέρει είδη διατροφής και πρώτης ανάγκης αντί να αγοράσει εισιτήριο, [2] ενώ εκ παραλλήλου ο Έλληνας θεατής παρακολουθεί τη θεατρική επικαιρότητα εκφράζοντας την ανάγκη να συναντήσει τον έτερο στην πλατεία του θεάτρου και επί σκηνής.

Το βέβαιο είναι ότι το θεατρικό τοπίο δέχτηκε ποικίλες αλλαγές, όπως η κατάργηση της αργίας των θεάτρων τις Δευτέρες και η αντικατάσταση της «λαϊκής απογευματινής» κάθε Τετάρτης με άλλες μέρες μειωμένου εισιτηρίου, όπως η Πέμπτη. Επίσης, σε μια ευρύτερη προσπάθεια αναπροσαρμογής που έγινε από τον ίδιο τον θεατρικό χώρο με στόχο να συνεχιστεί και να γίνει προσιτή η τέχνη του θεάματος, μειώθηκε το κόστος γενικής εισόδου, πολλοί θίασοι όρισαν ημέρες με χαμηλή τιμή εισιτηρίου και ενίοτε δωρεάν είσοδο στους ανέργους. Αλλαγές όμως παρουσιάστηκαν και στην κατανομή των έργων: σύνηθες είναι πια το φαινόμενο του εναλλασσόμενου ρεπερτορίου, όταν το ίδιο θέατρο μοιράζει τη σκηνή του σε δύο ή και τρεις παραγωγές οι οποίες παίζονται ταυτοχρόνως την ίδια εβδομάδα ή και την ίδια μέρα σε απογευματινές και βραδινές ώρες αντιστοίχως, για λίγες μόνο παραστάσεις ή στην καλύτερη περίπτωση για μερικές εβδομάδες. Από την άλλη πλευρά, οι μεγάλες σκηνές προσφέρουν την προαγορά «πακέτων» εισιτηρίων για όλη τη σαιζόν, όπως το Εθνικό Θέατρο και το Θέατρο Τέχνης. Η Μυρτώ Λοβέρδου, στο κατατοπιστικό άρθρο της με τίτλο «Το θέατρο σώζει και σώζεται» του 2018, αναφέρει ότι

1 Πρβλ. Μαρία Κονομή (2018: 98-109).

2 Πρόκειται για τη θεατρική Ομάδα ΚΟΥΚ του Γενικού Νοσοκομείου «Παπαγεωργίου» που ανέβασε την παράσταση «Εθνικότητά μου, το Χρώμα του Ανέμου» και προσκάλεσε τους θεατές - αντί εισιτηρίου- να προσφέρουν τρόφιμα μακράς διάρκειας, προϊόντα καθαριότητας και προσωπικής φροντίδας για τις ανάγκες του Κοινωνικού Παντοπωλείου (Μάιος 2015).

«αν σε κάποιες εξαιρέσεις, όπως στο θέατρο Παλλάς, οι πρώτες σειρές αγγίζουν τα 80 ευρώ κατά εισιτήριο, ο μέσος όρος της τιμής ενός εισιτηρίου κυμαίνεται γύρω στα 15 ευρώ» (Λοβέρδου, 28.1.2018). Επίσης, αναφέρεται ότι παράλληλα εμφανίζεται το βρεφικό και το εφηβικό θέατρο, ενώ πολλαπλασιάζονται οι σκηνές για κοινό 40 ή 50 θεατών.

Σύμφωνα με τη δεύτερη οπτική, η οικονομική δυσπραγία οδήγησε μια αναπόφευκτη απομάκρυνση κάνοντας το θέαμα πολυτελή απόλαυση. Στις μικρές σκηνές συχνά τα έσοδα των συντελεστών της παράστασης είναι μηδαμινά ή ανύπαρκτα και, κατ' επέκταση, πολλές δημιουργίες οφείλονται στην καλή θέληση και το πάθος τους για τη θεατρική δράση. Δεν είναι σπάνιο το φαινόμενο κατά το οποίο μικρές παραγωγές συνεχίζουν παραστάσεις με κοινό συγγενείς και φίλους ή περιορίζονται σε ολιγοήμερες παραστάσεις, γεγονός το οποίο όμως, οφείλουμε να σημειώσουμε, εμφανιζόταν και κατά την προ κρίσεως εποχή. Από την άλλη πλευρά θα πρέπει επίσης να ληφθεί υπόψιν το γεγονός ότι η Αθήνα και μόνο διαθέτει πληθώρα θεατρικών σκηνών, μικρής και μεγάλης χωρητικότητας σαράντα ή και χιλίων θεατών[3] και συνεπώς θα ήταν αδύνατο να υπάρχει ικανοποιητική πληρότητα σε καθημερινή βάση, όταν μάλιστα ο θεσμός Επιχορηγήσεων του Υπουργείου Πολιτισμού ανεστάλη το 2011 για να ενεργοποιηθεί εκ νέου το 2017.[4]

Επομένως, αν θέλουμε να είμαστε ακριβείς προκειμένου να διαμορφώσουμε μια εικόνα για την όποια στροφή του κοινού προς το θέατρο, παρατηρούμε ότι η οικονομική παρακμή συνέβαλε στην ένδεια των μέσων, άρα και της παραγωγής, χειροτερεύοντας τις συνθήκες εργασίας των συντελεστών. Διότι, είτε πρόκειται για τον αριθμό των σκηνών, των θεατών ή της τιμής του εισιτήριου, συνέπεια των αριθμητικών διαφοροποιήσεων αποτελεί και η αλλαγή στην ποιότητα των παραστάσεων, με παραμέτρους

3 Η Μπέλικα-Αντωνία Κουμπαρέλη αναφέρει σε άρθρο της του 2017 ότι τη θεατρική σαιζόν 2012-2103 παίχτηκαν πάνω από 600 παραστάσεις στην Αθήνα, 300 στη Θεσσαλονίκη, χωρίς να συνυπολογίζονται οι μεταμεσονύκτιες παραστάσεις που θα ανέβαζαν τον αριθμό σε 1500 συνολικά παραστάσεις στις δύο πόλεις, όταν στο Λονδίνο παίχτηκαν 140 και στη Νέα Υόρκη 213 (Kubareli, 2014: 117). Η Ιλειάνα Δημάδη αναφέρεται σε 1542 παραστάσεις στην Αθήνα το 2015, 1.447 το 2014 και 1.050 το 2013, παρατηρώντας αριθμητική άνοδο (Δημάδη – Κρύου: 2016).

4 Πβλπ. άρθρο «Ανακοινώθηκαν οι επιχορηγήσεις για το θέατρο» (Αθηνόραμα, 25.7.2017).

οι οποίες είναι εξίσου περίπλοκες.[5] Από τη μια πλευρά, λόγω οικονομικών και κοινωνικών δυσχερειών, το θέατρο γίνεται «είδος πολυτελείας», από την άλλη, η επιλογή ρεπερτορίου συχνά στοχεύει στη συναισθηματική πρόσληψή του από τον θεατή, είτε με προσανατολισμό στη διασκέδαση, είτε στην ψυχολογική στήριξή του, μέσω της θέασης οικείων κακών, ή ακόμα και αναβιώνοντας εποχές όπου δέσποζαν σημαντικές προσωπικότητες της τέχνης και των γραμμάτων.[6] Στη σκηνική πραγμάτωση επομένως, η οικονομικές δυσκολίες οδηγούν ενίοτε στον δημιουργικό και ευρηματικό μινιμαλισμό, ενίοτε στην προχειρότητα.

Στο γενικό αυτό πλαίσιο, η κρίση αναδιαμόρφωσε ταυτοχρόνως τα κριτήρια επιλογής των προς μετάφραση θεατρικών κειμένων με σαφή προσανατολισμό προς τη σύγχρονη δραματουργία και στον πειραματισμό, αναδεικνύοντας συχνά έργα με μικρή διανομή για να μειωθεί το κόστος ενός πολυπρόσωπου θιάσου. Στο γαλλόφωνο περιοδικό Δεσμός με επίκεντρο το θέατρο στην Ελλάδα την περίοδο της κρίσης, ο Βασίλης Βασιλικός αναφέρει σε άρθρο του ότι «η σημερινή κρίση στο θέατρο ξεπεράστηκε κατά τον καλύτερο τρόπο: οι θίασοι συρρικνώθηκαν, περνώντας από τα πέντε στα δύο πρόσωπα, για να καταλήξουν με έναν και μοναδικό ηθοποιό σε μονόλογο» (2014: 69). Ο Στρατής Πασχάλης, στον ίδιο τόμο, σημειώνει την κακή ποιότητα του ελληνικού θεάτρου τα τελευταία χρόνια και παρατηρεί την ανάδυση μιας αναγκαιότητας για απομάκρυνση από τον πειραματισμό μέσω της «μετατόπισης [του ενδιαφέροντος] προς την αυθεντικότητα του κλασσικού, φυσικού και άμεσου» (στο *Desmos/Le lien*, 2014: 71).[7]

Φαινόμενο των καιρών, αλλά στο δημιουργικό κομμάτι της θεατρικής δραστηριότητας, εντάσσεται η επιρροή σύγχρονων τάσεων από το εξωτερικό,

5 «Με ποιους όρους συντελείται αυτός ο θεατρικός πληθωρισμός και τι υποδηλώνει για την ίδια την τέχνη του θεάτρου; […] Κάποιοι προτείνουν ημιτελείς παραστάσεις με το πρόσχημα του «πειραματικού/ερευνητικού» και κάποιοι άλλοι κακοποιούν την κωμωδία αγνοώντας τους κανόνες της. Υπάρχουν όμως και πολύ σοβαρές περιπτώσεις καλλιτεχνών που αξίζει να αναγνωριστούν και να προβληθούν – εντός και εκτός συνόρων. Με εξαίρεση το Εθνικό Θέατρο, η θεατρική δημιουργία (όσο και η εξαγωγή της) στηρίζονται στην ιδιωτική πρωτοβουλία.» (Δημάδη – Κρύου: 2016).

6 «Melina Mercouri, Mikis Theodorakis, et d'autres [idoles] plus anciennes, Attik, Sakellarios, Gounaris » (Shubert, στο *Desmos/Le lien*, 2014: 45).

7 Πβλ. σχετικό άρθρο του Σάββα Πατσαλίδη (*Parallaxi*, 20.1.2017) και του Γιώργου Σαμπατακάκη (*Athens Voice*, 19.9.2017). Ο Γιώργος Ανδρεάδης αναφέρεται σε «κρίση του ρεπερτορίου που εδώ και χρόνια λιμνάζει ανάμεσα στο αναμάσημα των δεδομένων και το ανούσιο κυνήγι της πρωτοτυπίας για την πρωτοτυπία» (2015: 19).

η οποία έφερε μια νέα ροπή στην επιλογή εναλλακτικών χώρων για την παρουσίαση των έργων, δημιουργώντας σταδιακά το λεγόμενο "off" θέατρο στην Ελλάδα, «σε παλιά σπίτια, κτήρια υπό κατασκευή, ταράτσες πολυκατοικιών, καφέ, μπαρ». [8] Εκεί παρουσιάζονται από θεατρικά δρώμενα και αναλόγια μέχρι κλασικές παραστάσεις που άλλοτε ξαφνιάζουν με την ποιότητα των πολυτάλαντων δημιουργών τους και άλλοτε αποτελούν πρόχειρο δείγμα θεατρικής δράσης, το οποίο όμως δεν ακυρώνει τη στροφή προς την τέχνη με ελάχιστα μέσα. Επίσης φαινόμενο των καιρών, λόγω των πρόσφατων κοινωνικοπολιτικών αλλαγών και της μετανάστευσης ξένων στον Ελλαδικό χώρο αλλά και Ελλήνων στο εξωτερικό, αποτελούν το πολιτικό θέατρο (όπως στο Βυρσοδεψείο με την ODC Ensemble υπό τη διεύθυνση της Έλλης Παπακωνσταντίνου), το Street Theatre και ασφαλώς, το θέατρο των μεταναστών ή το θέατρο ντοκουμέντο[9] κ. ά.

Θέατρο και μετάφραση: σύγχρονο και κλασικό γαλλόφωνο ρεπερτόριο 2010-2018

Όπως ήδη αναφέραμε, η μεταφραστική διαδικασία εντάσσεται στο ευρύτερο αυτό ιστορικό και κυρίως κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο το οποίο διαμορφώνει και τις καλλιτεχνικές μεταβλητές που επηρεάζουν την επιλογή ρεπερτορίου. Πιο συγκεκριμένα, η θεατρική μετάφραση ως επαγγελματική διαδικασία αλλά και ως καλλιτεχνική αναδημιουργία και κειμενικό αποτέλεσμα που προορίζεται για σκηνική παρουσίαση, προσαρμόζεται αναλόγως. Το παράδειγμα της μεταφρασμένης γαλλικής δραματουργίας κατά την περίοδο 2010-2018 είναι χαρακτηριστικό. Σύμφωνα με παρατήρηση της Άννας Ταμπάκη για τη «Συμβολή της μετάφρασης στην επανάκτηση του γαλλικού κλασικού ρεπερτορίου στην Ελλάδα του τέλους του 20ού αιώνα», «οι συγγραφείς που θα εμφανιστούν ανανεωμένοι στο ελληνικό κοινό –το αναγνωστικό και το θεατρόφιλο, αφού οι περισσότερες από τις νέες μεταφράσεις φιλοτεχνούνται για να παιχτούν επί σκηνής– είναι οι κλασικοί Corneille, Racine και Μολιέρος, και ο χαρίεις εκφραστής του πρώιμου Διαφωτισμού Marivaux» (2013: 157-170). Επεκτείνοντας την

8 Δική μας μετάφραση. Lagadinos, στο *Desmos/Le lien*, 2014: 29.

9 Χαρακτηριστικό παράδειγμα η δουλειά των σκηνοθετών Ανέστη Αζά και Πρόδρομου Τσινικόρη, οι οποίοι μελετούν το κοινωνικό φαινόμενο της μετανάστευσης επί σκηνής. Ξεκίνησαν το 2013 με τον «Τηλέμαχο ή Should I stay or should I go» 2013, «Καθαρή πόλη» 2016, «Ελλάς Μονάχου», 2018.

παρατήρηση αυτή στον 21ο αιώνα, ένα πρώτο συμπέρασμα της έρευνάς μας είναι πως δοκιμασμένες και πολυπαιγμένες μεταφράσεις καταξιωμένων μεταφραστών από τη γαλλική γλώσσα, όπως του Δημήτρη Δημητριάδη, της Ζωής Σαμαρά, της Χρύσας Προκοπάκη, του Στρατή Πασχάλη, του Ανδρέα Στάικου και άλλων, πέρασαν τα χρονικά σύνορα της χιλιετίας και συνεχίζουν να είναι λειτουργικές επί σκηνής, μέσω της αδιάλειπτης παρουσίασής τους από θιάσους και εν μέσω οικονομικής κρίσεως.

Ωστόσο, μια πρώτη τάση θιάσων, μεταφραστών και θεωρητικών του θεάτρου κατά την τελευταία δεκαετία είναι η στροφή προς τη σύγχρονη γαλλική δραματουργία, η οποία θα μπορούσε εν πολλοίς να χαρακτηρισθεί και ως επιστροφή στα βήματα του Κολτές και του Λαγκάρς με την έννοια του λυρισμού και του ποιητικής χροιάς θεατρικού λόγου. Φεστιβάλ, Φόρουμ και αφιερώματα προωθούν σαφώς τη μετάφραση σύγχρονων γαλλικών έργων με κύριο υποστηρικτή «Το Φόρουμ Σύγχρονης Δραματουργίας» (2007-2013), το οποίο διοργανώθηκε από το Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου, κυρίως σε συνεργασία με το Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών και συμπεριέλαβε σε αναλόγια μεταφράσεις σύγχρονων έργων από όλο τον κόσμο σε πρώτη ανάγνωση, συμπεριλαμβανομένων των γαλλικών. Ενδεικτικά αναφέρουμε ότι: το 2010 παρουσιάστηκε το αρχαιόμυθης εμπνεύσεως κείμενο του Ζοέλ Ζουανώ Η ματιά του Οιδίποδα σε μετάφραση του Ανδρέα Στάικου - Μαίρης Μπαϊρακτάρη και σκηνοθετική επιμέλεια της Έλλης Παπακωνσταντίνου, ενώ επίσης πραγματοποιήθηκε αφιέρωμα στον Βαλέρ Νοβαρινά. Το 2011 το ελληνικό κοινό γνώρισε έργα των το Ολιβιέ Πυ Το κελάδιστρο. - *Μονόλογος της Ανιές* σε μετάφραση της Έφης Γιαννοπούλου και σκηνοθετική επιμέλεια της Έφης Θεοδώρου, το 2013, ο Ανδρέας Στάικος διηύθυνε το Εργαστήριο Θεατρικής μετάφρασης του Γαλλικού Ινστιτούτου για τη μετάφραση του έργου του Λωρέν Γκωντέ με τίτλο Η γαλάζια τίγρις του Ευφράτη το οποίο παρουσιάστηκε στο Φόρουμ σε δική του σκηνοθετική επιμέλεια, καθώς και για το έργο της Μαριόν Ωμπέρ, Σκηνές οικογενειακής φρίκης, σε σκηνοθετική επιμέλεια της Άννας Σωτηρούδη. Μια αλλαγή προσανατολισμού στην ανάδειξη έργων πραγματοποιήθηκε το 2017 με το «Φεστιβάλ Γαλλικού Θεάτρου» στο Θέατρο Οδού Κυκλάδων / Νέα Σκηνή – Λευτέρης Βογιατζής με πρωτοβουλία του Γαλλικού Ινστιτούτου, το οποίο διαφοροποίησε το ρεπερτόριό του και επέλεξε έργα από το ρομαντικό δράμα, ελάχιστα

γνωστά ή παντελώς άγνωστα στην ελληνική σκηνή: «Ποτέ μη λες ποτέ» του Αλφρέντ ντε Μυσσέ σε μετάφραση της Δήμητρας Κονδυλάκη και σε σκηνοθεσία του Θέμελη Γλυνάτση, η «Χρυσή άμαξα» του Προσπέρ Μεριμέ σε μετάφραση του Ανδρέα Στάικου και σε σκηνοθεσία της Γεωργίας Μαυραγάνη και *Chatterton* του Αλφρέντ ντε Βινύ σε μετάφραση Ελένης Γύζη και σε σκηνοθετική επιμέλεια αναλογίου της Δάφνης Ρόκου.

Επίσης, στο Φεστιβάλ Σύγχρονου Θεάτρου «Γαλλικό Θέατρο à la grecque» από το Γαλλικό Ινστιτούτο το 2014 σε συνεργασία με το Ίδρυμα Μιχάλης Κακογιάννης, παίχτηκαν σύγχρονα έργα τα οποία παρουσιάζονταν κυρίως σε αναλόγια: Στο Χείλος της Κλωντίν Γκαλεά σε μετάφραση του Δημήτρη Δημητριάδη και σε σκηνοθεσία του Θέμελη Γλυνάτση, Αναζήτηση Εργασίας. Έργο σε 30 θραύσματα του Μισέλ Βιναβέρ σε μετάφραση της Δήμητρας Κονδυλάκη και σε σκηνοθεσία του Θανάση Σαράντου, Μήδεια, ένα μανιασμένο ποίημα του Ζαν-Ρενέ Λεμουάν σε μετάφραση της Έφης Γιαννοπούλου και σε σκηνοθεσία του Λευτέρη Γιοβανίδη, Χίλντα της Μαρί Ντιάιγ σε μετάφραση του Ανδρέα Στάικου και σε σκηνοθεσία του Βασίλη Μαυρογεωργίου. Το 2015: *Burn baby burn* της Καρίν Λακρουά, σε μετάφραση από το Εργαστήρι μετάφρασης του Γαλλικού Ινστιτούτου σε διεύθυνση και επιμέλεια μετάφρασης της Δήμητρας Κονδυλάκη και σε σκηνοθεσία της Βάσιας Ατταριάν, T.I.N.A., μια σύντομη ιστορία για την κρίση του Σιμόν Γκρανζά σε μετάφραση της Έφης Γιαννοπούλου και σε σκηνοθεσία του Αλέξανδρου Ευκλείδη, Θέατρα του Ολιβιέ Πυ, σε μετάφραση της Μαρίας Ευσταθιάδη και σε σκηνοθεσία της Λουΐζας Κωστούλα, Το τέλος του έρωτα του Πασκάλ Ραμπέρ, σε μετάφραση της Νικολίτσας Αγγελακοπούλου και σε σκηνοθεσία του Κ. Αλέξη Αλάτση, Η θύελλα επιμένει του Ενζό Κορμάν σε μετάφραση της Μαρίας Ευσταθιάδη και σε σκηνοθεσία του Κωνσταντίνου Χατζή, Ακριβώς το τέλος του κόσμου, του Ζαν – Λυκ Λαγκάρς, σε μετάφραση του Ανδρέα Στάικου και σε σκηνοθεσία του Ένκε Φεζολλάρι. Το 2016, παρουσιάστηκε η παράσταση «No man's land», βασισμένη σε δύο έργα της Αλεξάντρα Μπαντεά**,** το *Aller-Retour* και το *Varisia, 13 Juillet* σε σκηνοθεσία Γιώργου Λύρα και σε μετάφραση της Βένιας Σταματιάδη, το έργο *Το κορίτσι στο σκοτεινό δάσος* του Φιλίπ Μινιανά Minyana σε μετάφραση του Εργαστηρίου μετάφρασης Γαλλικού Ινστιτούτου 2015-2016 σε επιμέλεια μετάφρασης της Δήμητρας Κονδυλάκη και σκηνοθεσία του Κωνσταντίνου Χατζή καθώς και το έργο

Diktat του Ενζό Κορμάν σε μετάφραση του εργαστηρίου μετάφρασης Γαλλικού Ινστιτούτου 2015-2016 (η επιμέλεια της μετάφρασης ήταν του Ανδρέα Στάικου και η σκηνοθεσία του Μάνου Καρατζογιάννη).

Μια ακόμα πρωτοβουλία ανάδειξης του γαλλικού Θεάτρου ήταν το αφιέρωμα που διοργάνωσε το «Το Θέατρο Τέχνης» το 2015 με Θεματική: «Ο θάνατος της αθωότητας / Γάλλοι συγγραφείς μιλούν για τον έρωτα» με έργα των: Κοπί (Οι τέσσερις δίδυμες, σε μετάφραση του Νεκτάριου Γεώργιου Κωνσταντινίδη και σε σκηνοθεσία Ιουλίας Σιάμου - Ζωρζίνας Τζουμάκα), Πωλ Κλωντέλ (Η ανταλλαγή (Β' εκδοχή), σε σκηνοθεσία του Νίκου Μαστοράκη) και Σιμώ (Η Λίλα λέει, σε μετάφραση διασκευή και σκηνοθεσία της Μαριάννας Κάλμπαρη).

Στο πεδίο των εκδόσεων αλλά και στην παραστασιογραφική ανασκόπηση την οποία πραγματοποιήσαμε για την παρούσα έρευνα στο Έθνικό Θέατρο, στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ, στα Φεστιβάλ και στις σημαντικότερες αθηναϊκές σκηνές επιδιώκοντας να καλύψουμε κατά το δυνατόν ένα ικανοποιητικό φάσμα μεταφράσεων οι οποίες παίχτηκαν αλλά ενδεχομένως δεν εκδόθηκαν, τα πρωτεία διατηρούν οι μεταφράσεις έργων κλασικού ρεπερτορίου και μάλιστα του Μολιέρου, ο οποίος ήταν και συνεχίζει να είναι ο πιο πολυμεταφρασμένος Γάλλος θεατρικός συγγραφέας στην ιστορία της ελληνικής μετάφρασης από καταβολής του Ελληνικού κράτους (εντοπίσαμε 15 εκδόσεις μεταφράσεών του από το 2010 μέχρι σήμερα). Παρατηρούμε επίσης ότι είναι εντυπωσιακός ο αριθμός έργων του Μαριβώ (εντοπίσαμε 15 σκηνοθεσίες 5 έργων σε 11 μεταφράσεις) που παίχτηκαν στα χρόνια της κρίσης σε μεγάλες και μικρές σκηνές. Παρουσιάζουμε το ακόλουθο παραστασιογραφικό υλικό, το οποίο καλύπτει εν πολλοίς τη γενική εικόνα μεταφρασμένης γαλλικής δραματουργίας για την περίοδο 2010-2018 (συμπληρωματικά των μεταφράσεων από τα προαναφερθέντα Φεστιβάλ). Από μια σύντομη επισκόπηση παραστάσεων στα ΔΗΠΕΘΕ και σε άλλες σκηνές παρατηρούμε και πάλι ότι επικρατούν οι μεταφράσεις του Μολιέρου και του Μαριβώ, ενώ στον εκδοτικό χώρο, η βάση της Βιβλιονέτ εμφανίζει 89 εγγραφές εκδόσεων και επανεκδόσεων γαλλικής δραματουργίας, όπου τα έργα του Μολιέρου έχουν τα πρωτεία[10].

10 Για τις εκδόσεις μεταφρασμένης γαλλικής δραματουργίας χρησιμοποιήσαμε ως κύρια πηγή την καταλογογράφηση της Βιβλιονέτ. Πβλ.: http://www.biblionet.gr/

ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ - Παραστάσεις μεταφρασμένης γαλλικής δραματουργίας					
Συγγραφέας	**Έργο**	**Σκηνοθεσία**	**Μετάφραση**	**Σκηνή**	**Περίοδος**
Μολιέρου	*Δον Ζουάν*	Αιμίλιος Χειλάκης	Κοσμάς Φοντούκης	Κεντρική Σκηνή	2010
Πιερ Κορνέιγ	*Φρεναπάτη*	Δημήτρης Μαυρίκιος	Δημήτρης Μαυρίκιος	Κεντρική Σκηνή	2011
Εντμόν Ροστάν	*Συρανό ντε Μπερζεράκ*	Νικος Καραθάνος	Λουίζα Μητσάκου	Κεντρική Σκηνή	2011
Ουαζντί Μουαουάντ	*Πυρκαγιές*	Κωνστατίνος Αρβανιτάκης	Έφη Γιαννοπούλου	Κεντρική Σκηνή	2012
Μολιέρου	*Αμφιτρύων*	Λευτέρης Βογιατζής	Χρύσα Προκοπάκη	Θερινή περιοδεία	2012
Μπερνάρ-Μαρί Κολτές	*Η νύχτα μόλις πριν από τα δάση*	Matthias Jochmann	Στα γερμανικά με ελληνικούς υπέρτιτλους σε μετάφραση της Μάγιας Λυμπε-ροπούλου	«Νίκος Κούρκουλος» (Κτίριο Τσίλ-λερ)	2013
Μολιέρου	*Φιλάργυρος*	Γιάννης Μπέζος	Γιάννης Μπέζος	Κεντρική Σκηνή	2013-2014
Ζαν Ζιρωντού	*Η τρελή του Σαγιό*	Πέτρος Ζούλιας	Γιάννης Ιορδανίδης	Κεντρική Σκηνή	
Μπερνάρ-Μαρί Κολτές	*Δυτική αποβάθρα*	Ludovic Lagarde	Βασίλη Παπαβασιλείου	«Νίκος Κούρκουλος» (Κτίριο Τσίλ-λερ)	Σεπτέμβριος-Οκτώβριος 2015
Σάμουελ Μπέκετ	*Οι ευτυχισμένες μέρες*	Γιώργου Μανιώτη	Σοφίας Φιλιππίδου	Μικρό Rex – Σκηνή Κατίνα Παξινού	Φεβρουάριος 2015
Ζαν Ζενέ	*Οι δούλες*	Bruce Myers	Οδυσσέα Ελύτη	Μικρό Rex – Σκηνή Κατίνα Παξινού	Μάρτιος 2015
Ζαν Ανούιγ	*Αντιγόνη*	Ελένης Ευθυμίου	Στρατής Πασχάλης	Rex - Σκηνή «Μαρίκα Κοτοπούλη» Φεστιβάλ Αθηνών	2016

main.asp?page=results&title=&TitleSplit=1&summary=&isbn=&person=&person_ID=&PerKind=0&com=&com_ID=&titlesKind=&from=2010&untill=2018&subject=%CE%93%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B9%CE%BA%CE%AC+%CE%B8%CE%B5%CE%B1%CF%84%CF%81%CE%B9%CE%BA%CE%AC+%CE%AD%CF%81%CE%B3%CE%B1+&subject_ID=140&series=&low=&high=&OrigLang=&PagesFrom=&PagesTo=&avail_stat= (τελευταία ανάκτηση: 19/12/2018).

ΚΘΒΕ - Παραστάσεις μεταφρασμένης γαλλικής δραματουργίας				
Συγγραφέας	Έργο	Σκηνοθεσία	Μετάφραση	Περίοδος
Ζενέ Ζαν	*Οι δούλες*	Γιώργος Σφυρίδης	Δημήτρης Δημητριάδης	2012
Μολιέρος	*Ο κατά φαντασίαν ασθενής*	Σωτήρης Χατζάκης	Ερρίκος Μπελιές	2012
Γκραμπέρ Ζαν-Κλωντ	*Το Ραφτάδικο*	Γιάννης Ιορδανίδης	Γιάννης Ιορδανίδης	2013
Ντε Βος Ρεμί	*Débrayage (Ντεμπραγιάζ)*	Χριστίνα Χατζηβασιλείου	Έρση Βασιλικιώτη	2013
Δουμάς Αλέξανδρος	*Οι τρεις σωματοφύλακες*	Γιάννης Βούρος	Ξένια Γεωργοπούλου (διασκευή-απόδοση)	2013
Βερν Ιούλιος	*Ο Γύρος του Κόσμου σε 80 μέρες*	Τατιάνα Μύρκου	Στέλιος Χατζηαδαμίδης (διασκευή)	2014
Μολιέρος	*Δον Ζουάν*	Δαμιανός Κωνσταντινίδης	Δαμιανός Κωνσταντινίδης	2015
Ζωρζ Φεντώ	*Ψύλλοι στ' αυτιά*	Γιάννης Αναστασάκης	Μίνως Βολανάκης	2016
Delaporte Matthieu, Alexandre de la Patellière	*Για όνομα...*	Κωνσταντίνος Μαρκουλάκης	Θοδωρής Πετρόπουλος	2016
Αλμπέρ Καμύ	*Γράμματα σ' ένα φίλο Γερμανό*	Σοφία Δερμιτζάκη - Στέλλα Κουφάκη	Νίκη Καρακίτσου – Ντουζέ, Μαρία Κασαμπαλόγλου – Ρομπλέν	2018
Βίκτωρ Ουγκώ	*Οι Άθλιοι*	Νίκος Βουδούρης	Νίκου Βουδούρη (διασκευή-εκπαιδευτικό πρόγραμμα)	2016-2018

Θέατρο Τέχνης Κάρολος Κουν - Παραστάσεις μεταφρασμένης γαλλικής δραματουργίας						
	Συγγραφέας	Έργο	Σκηνοθεσία	Μετάφραση	Σκηνή	Περίοδος
	Ζοέλ Πομμερά	*Οι έμποροι*	Γιάννης Λεοντάρης	Γιάννης Λεοντάρης	Φρυνίχου	2009-2010
	Ευγένιος Ιονέσκο	*Ο Βασιλιάς πεθαίνει*	Μάνια Παπαδημητρίου	Μπελιές Ερρίκος	Φρυνίχου	2009-2010

	Εμίλ Ζολά	*Τερέζα Ρακέν*	Αθανασία Καραγιαννο-πούλου	Αθανασία Καραγιαννο-πούλου (δια-σκευή)		2011-2012
	Μαριβώ	Το νησί των σκλάβων	Μαριάννα Κάλμπαρη	Μαριάννα Κάλμπαρη	Υπόγειο	2015
Αφιέρωμα «Ο θάνατος της αθωότητας / Γάλλοι συγγραφείς μιλούν για τον έρω-τα».	Κοπί	*Οι Τέσσερις Δίδυμες*	Ιουλία Σιάμου & Ζωρζίνα Τζουμάκα	Νεκτάριος-Γεώργιος Κωνσταντι-νίδης	Υπόγειο	2015
	Πωλ Κλωντέλ	*Η ανταλλαγή (Β'εκδοχή)*	Νίκος Μαστοράκης	Νίκος Μαστοράκης	Υπόγειο	2015
	Σιμώ (Chimo)	*Η Λίλα Λέει*	Μαριάννα Κάλμπαρη	Μαριάννα Κάλμπαρη (μτφρ.-δια-σκευή)	Υπόγειο	2015
	Αντουάν ντε Σαιντ-Εξυπερύ	*Ο Μικρός Πρίγκηπας (διασκευή σε όπερα από παιδιά και νέους)*	Δημήτρης Δεγαΐτης	Νατάσσα Μάντεση (μτφρ. libretto)	Φρυνίχου	2015-2016
	Ροζέ Βιτράκ	*Βικτώρ ή τα παιδιά στην εξουσία (το μουσικό έργο)*	Μαριάννα Κάλμπαρη	Σταμάτης Κραουνάκης (libretto-μου-σική)	Φρυνίχου	2016-2017
	Μπερνάρ-Μαρί Κολ-τές	*Ρομπέρτο Τσούκο*	Άντζελα Μπρούσκου	Δημήτρης Δημητριάδης	Υπόγειο	2016-2017
	Ζοέλ Πομμερά	*Η Επανένωση της Βόρειας με τη Νότια Κορέα*	Νίκος Μαστοράκης	Μαριάννα Κάλμπαρη	Υπόγειο	2016-2017-2018
	Ζαν Ζενέ	*Δούλες*	Μαριάννα Κάλμπαρη	Μαριάννα Κάλμπαρη	Υπόγειο	2017-2018

ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ.- Παραστάσεις μεταφρασμένης γαλλικής δραματουργίας			
Σκηνοθεσία	**Μετάφραση**	**ΔΗΠΕΘΕ**	**Έτος**
Καλλιόπη Ευαγγελίδου	Καλλιόπη Ευαγγελίδου	ΔΗΠΕΘΕ Σερρών	2018
Χρήστος Στρέπκος	Μίνως Βολανάκης	ΔΗΠΕΘΕ ΠΑΤΡΑΣ	2018
Χρήστος Στρέπκος	Γιάννης Βαρβέρης	ΔΗΠΕΘΕ ΠΑΤΡΑΣ	2017
ΝΙΚΟΣ Καραγεωργος	Στρατής Τσίρκας	ΔΗΠΕΘΕ Αγρινίου	2017
Παναγιώτης Σπηλιόπουλος	Γιώργος Σημηριώτης	ΔΗΠΕΘΕ Σερρών	2016
Νίκος Καραγέωργος	Αχιλλέας Κυριακίδης	ΔΗΠΕΘΕ Αγρινίου	2016
Ελένη Ευθυμίου	Ζωή Σαμαρά	ΔΗΠΕΘΕ ΚΟΖΑΝΗΣ	2015
Άννα Βαγενά	Ελένη Χριστοδούλου	ΔΗΠΕΘΕ ΠΑΤΡΑΣ	2014
Χρήστος Μωραΐτης	Λευτέρης Αερόπουλος	ΔΗΠΕΘΕ Σερρών	2012

Άλλες παραστάσεις					
Συγγραφέας	**Εργο**	**Σκηνοθεσία**	**Μετάφραση**	**Θέατρο/ θίασος /φεστιβάλ**	**Έτος**
Ανούιγ	*Μήδεια*	Πέτρος Νάκος	Πέτρος Νάκος, Μίνα Χειμώνα	Altera Pars	2010
Μαριβώ	*Θρίαμβος του Έρωτα*	Μιχάλη Χατζηνικολιδάκη	Ανδρέα Στάικου	θέατρο Χυτήριο	2011
Μαριβώ	*Το παιχνίδι του έρωτα και της τύχης*	Νότης Παρασκευόπουλος	Νότης Παρασκευόπουλος	Θέατρο Αλκμήνη	2014
Ιονέσκο	*Φαλακρή τραγουδίστρια*	Βασίλης Βασιλάκης	Η ομάδα	Ομάδα «Δεν» (Black Box)	2015
Ζαν ζενέ	*Το Παραβάν*	Δαμιανός Κωνσταντινίδης	Ειρήνη Κωστούλα-Αργυρού, Μαρία Μηνόγιαννη, Χρυσούλα Φουρνάρη Διεύθυνση & επιμέλεια μετάφρασης / δραματουργία: Δήμητρα Κονδυλάκη	Φεστιβάλ Αθηνών - Πειραιώς 260	2016
Μαριβώ	*Η Φιλονικία*	Ειρήνη Στρατηγοπούλου	Μαρία Ευσταθιάδη	Ομάδα Μπελ Επόκ	2016
Μαριβώ	*Η Ψευτοϋπηρέτρια*	Ζαχαρίας Ρόχας	Διασκευή – Δραματουργική Επεξεργασία: Ζαχαρίας Ρόχας	Θέατρο Βαφείο – Λάκης Καραλής	2016

Μαριβώ	*Η Φιλονικία*	*Σοφία Μαραθάκη*	Μαρία Ευσταθιάδη	ΑΤΟΝΑλ-Σοφία Μαραθάκη-Φεστιβάλ Αθηνών	2016
Μαριβώ	*Η Φιλονικία*	Μαρίνα Πανηγυράκη	Μαρία Ευσταθιάδη	Mysterious	2016
Μαριβώ	*Καλοπροαίρετοι Θεατρίνοι*	Νίκου Καμτσή	Άντας Κουγιά τελική απόδοση του κειμένου Νίκου Καμτσή	ΤΟΠΟΣ ΑΛΛΟΥ	2016
Ρονσταν	*Συρανό ντε Μπερζεράκ*	Γιάννης Κακλέας	Λουϊζα Μητσάκου	Φεστιβάλ	2016
Μαριβώ	*Το νησί των σκλάβων*	Βασίλης Βηλαράς	Μαριάννα Κάλμπαρη	Θέατρο των κωφών	2017
Albert Camus	*Καλιγούλας*	Αλίκη Δανέζη-Knutsen	Φρανσουάζ Αρβανίτη	Δημοτικό Θέατρο Πειραιά	2017
Μαριβώ	*Ο θρίαμβος του έρωτα*	Κωνσταντίνος Μαραβέλιας	Βένια Σταματιάδη	Liminal	2018

Το επάγγελμα του μεταφραστή θεάτρου – κριτήρια επιλογής έργων

Εισηγητής μιας νέας μετάφρασης στο θέατρο είναι συνήθως ο σκηνοθέτης, ο ηθοποιός ή ο επαγγελματίας μεταφραστής. Εντούτοις τα κίνητρα των επιλογών καθορίζονται και κατευθύνονται σε μεγάλο βαθμό από παράγοντες οι οποίοι σχετίζονται άμεσα με την κοινωνική και οικονομική κρίση και το υπό διαμόρφωση ιστορικό γίγνεσθαι. Βάσει αναπροσαρμογών, ο ρόλος του μεταφραστή αποτελεί την αφετηρία μιας αλυσιδωτής σχέσης των συντελεστών της παράστασης με τα νέα δεδομένα που θέτει επί τάπητος η κρίση. Συνεπώς, η επικαιροποιημένη -ή μη- οπτική μιας παράστασης βασίζεται εν πολλοίς στη δική του γλωσσική ευελιξία, προκειμένου να δημιουργήσει ένα κειμενικό υλικό ικανό όχι μόνο να είναι λειτουργικό επί σκηνής αλλά και να αγγίξει τον θεατή μέσω της εκπομπής ενός εύληπτου, άμεσου και στοχευμένα προφορικού λόγου. Η αναγκαιότητα διαμεσολάβησης του μεταφραστή και οι υπαγορεύσεις της κοινωνικοοικονομικής κρίσης κατά την διαπολιτισμική μετάβαση από το πρωτότυπο στη σκηνή είναι ένα ζήτημα πρωταρχικής σημασίας για την επιτυχία του τελικού αποτελέσματος εφόσον το μετάφρασμα θα αποτελέσει ένα

νέο πρωτότυπο στη γλώσσα στόχο. Το κείμενό του ωστόσο, συχνά δοκιμάζεται επί σκηνής κατά τη διάρκεια της πρόβας και αναδιαμορφώνεται σε συνεργασία με τον ηθοποιό και τον σκηνοθέτη, βάσει της απαιτούμενης σκηνικής οικονομίας και της προθετικότητας μιας συγκεκριμένης σκηνοθετικής προσέγγισης.-

Τα κριτήρια επιλογής για τη μετάφραση κλασικής δραματουργίας αλλά και τη διατήρηση σειράς θεάτρου εν καιρώ κρίσεως είναι:

α) η μη ύπαρξη πνευματικών δικαιωμάτων

β) το είδος των έργων (π.χ. στην περίπτωση της κωμωδίας στόχος είναι η διασκέδαση του θεατή, στην τραγωδία η κάθαρση μέσω της βιωματικής λειτουργίας ή της αποφυγής οικείων κακών)

δ) το περιεχόμενό τους (κοινωνικό, πολιτικό, οικουμενικό κ.λπ.)

γ) η εμπιστοσύνη στην ποιοτική θεατρική γραφή του κλασικού ρεπερτορίου

δ) η εξοικείωση του θεατή με τα ήδη γνωστά έργα της γαλλικής δραματουργίας.

Από την άλλη πλευρά, ο μεταφραστής θεάτρου γίνεται άλλοτε πρωταγωνιστής στην εισήγηση και στην τελική επιλογή νέου ρεπερτορίου και άλλοτε απλός μεσάζων με διεκπεραιωτικό ρόλο μιας κατά παραγγελίαν μετάφρασης, με την ίδια έννοια που γίνεται δυνάμει συγγραφέας στη θέση του συγγραφέα, αλλά και πρώτος αναγνώστης του πρωτοτύπου, ηθοποιός, και πρώτος σκηνοθέτης του μεταφράσματος, ώστε να αναπτύξει διάλογο ο οποίος θα «μιλιέται» και θα «ακούγεται» στη θεατρική σκηνή. Κριτήριο εδώ αποτελεί πάλι ο αριθμός των θεατρικών προσώπων που εμφανίζονται επί σκηνής αλλά και η θεματική. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της μετάφρασης μονολόγων, εφόσον αποτελούν εύπλαστο υλικό στα χέρια του σκηνοθέτη, είτε αποφασίσει να τον παρουσιάσει με ένα μόνο επί σκηνής δρων, είτε το διαιρέσει σε επί μέρους φωνές. Αναφέρουμε ενδεικτικά τον μονόλογο του Simon Grangeat με τίτλο *TINA,* μια σύντομη ιστορία για την κρίση[11] σε μετάφραση της Έφης Γιαννοπούλου το 2015 «ένα έργο πολιτικό, που επιχειρεί να φέρει στη σκηνή την παγκόσμια οικονομική

11 Παρουσιάστηκε στο «Φεστιβάλ Σύγχρονου Θεάτρου "Γαλλικό Θέατρο à la grecque"/ Γαλλικό Ινστιτούτο το 2015 σε σκηνοθεσία του Αλέξανδρου Ευκλείδη.

κρίση και να την εξηγήσει στο κοινό, ταξιδεύοντας στην πηγή της, τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, για να καταγγείλει το ρόλο κυβερνήσεων και χρηματοοικονομικών ιδρυμάτων» και «οι ηθοποιοί εναλλάσσονται σε πολλούς ρόλους» (Γιαννοπούλου, στα Πρακτικά Συνεδρίου, 2014: 167-174). Το κριτήριο της κοινωνικο-πολιτικής χροιάς της ίδια της θεματικής είναι καίριο. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τη επιλογή μετάφρασης και έκδοσης δύο μονολόγων του Christian Petr με τίτλους Κλέφτες Ζωής και Βάδην που έχουν παρουσιαστεί στο Φεστιβάλ της Αβινιόν, έχουν έντονη κοινωνικο-πολιτική χροιά, ενώ εντάσσονται στο πλαίσιο του ποιητικού και ανθρωπιστικού αν όχι πολιτικού θεάτρου.

Εντούτοις, η μοναχική δουλειά του επαγγελματία μεταφραστή υπήρξε ανέκαθεν «επάγγελμα» με μικρές απολαβές, το οποίο συχνά απαιτούσε και πάντα απαιτεί και άλλες παράλληλες επαγγελματικές δραστηριότητες, εκτός από λίγες εξαιρέσεις μεμονωμένων περιπτώσεων και μάλιστα σε περιόδους οικονομικής ανάκαμψης. Επιπλέον, ο μεταφραστής θεατρικών έργων τις περισσότερες φορές μεταφράζει και άλλα είδη, κυρίως πεζογραφία. Μην ξεχνάμε άλλωστε ότι η μεταφρασμένη γαλλική λογοτεχνία δεν αποτελεί τον κύριο όγκο της μεταφραστικής παραγωγής.[12] Σύμφωνα με δημοσιεύματα, η αγγλόφωνη λογοτεχνία έχει τα πρωτεία[13] ενώ οι μεταφραστές είναι απλήρωτοι για καιρό ή οι μεταφράσεις τους δεν εκδίδονται αμέσως, αναμένοντας για καιρό τη σειρά τους στο συρτάρι των εκδοτών. [14]

Όπως είναι αναμενόμενο, στο κομμάτι των εκδόσεων σε περιόδους οικονομικής δυσπραγίας, η θεατρική μετάφραση αντιμετωπίζει δυσχέρειες όσον αφορά την έκδοση των κειμένων, εφόσον μάλιστα ο θεατρικός λόγος, ιδωμένος ως γραπτό κείμενο προς ανάγνωση ουδέποτε ανήκε στα ευπώλητα βιβλία. [15] Συνεπώς η αναζήτηση ευπώλητων (scouting), κατά το δυνατόν, έργων στους μεγάλους εκδοτικούς οίκους έχουν ως κριτήριο και

12 «Μεταξύ των γλωσσών από τις οποίες μεταφράζονται έργα σήμερα κυριαρχούν τα αγγλικά και ακολουθούν τα γαλλικά, τα ισπανικά, τα ιταλικά, ενώ έπειτα από μία μακροχρόνια κάμψη "επιστρέφουν" έντονα τα ρωσικά» («Αντιμέτωποι με την οικονομική κρίση και οι Έλληνες μεταφραστές», 09/11/2016).

13 Πρβλ. την άποψη του μεταφραστή Κωνσταντίνου Παλαιολόγου (Αντωνόπουλος, 28/09/2015).

14 Πρβλ. την άποψη της Τιτίκας Δημητρούλια στο «Η μεταφραστική διαδικασία στον εκδοτικό οίκο» (ηλεκτρονική ανάρτηση).

15 Πρβλ. τα *Πρακτικά Συνεδρίου Το ελληνικό βιβλίο στην κρίση. Σκέψεις για το παρελθόν, παρατηρήσεις για το παρόν, ιδέες για το μέλλον* (2014: 43-49).

τις πιθανότητες ενδεχόμενης σκηνικής παρουσίασής του. Εδώ τα πράγματα είναι απλά: όταν ο μεταφραστής-εισηγητής μιας μετάφρασης δεν έχει κλείσει εκ των προτέρων συμφωνία με κεντρική σκηνή για την επερχόμενη θεατρική περίοδο, η έκδοση του θεατρικού μεταφράσματος γίνεται δυσκολότερη, ιδιαίτερα αν η εκδοτική πρόταση προέρχεται από έναν νέο μεταφραστή που κάνει τα πρώτα βήματά του στο χώρο. Ασφαλώς, ορισμένες πλούσιες θεατρικές παραγωγές εκδίδουν τη μετάφραση εντός του προγράμματος, ενώ εκ παραλλήλου εκδοτικοί οίκοι (Άγρα, Αιγόκερως, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Γαβριηλίδης, Δωδώνη, Ηριδανός, Κέδρος, Σοκόλη, Ύψιλον κ.ά.), συμπεριλαμβάνουν στην εκδοτική δραστηριότητά τους των τελευταίων ετών τη μετάφραση γαλλόφωνης δραματουργίας. Επίσης, όπως ήδη διαπιστώσαμε, σημαντική είναι η συμβολή του Γαλλικού Ινστιτούτου το οποίο προωθεί τη στήριξη της μετάφρασης σύγχρονης κυρίως δραματουργίας με τη σειρά «Νέο Γαλλικό Θέατρο» και «Γαλλικό Θέατρο: τότε και τώρα» (εκδ. Άγρα).

Τα χαρακτηριστικά του μεταφραστή

Αν μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα ο μεταφραστής ήταν συχνά σημαντική μορφή των γραμμάτων, λογοτέχνης, σκεπτόμενος, διανοούμενος, κατά τις δεκαετίες του ’90 και του 2000 επέρχεται η αλλαγή εφόσον πλέον αλλάζουν εμφανώς και τα κυρίαρχα κοινωνικά χαρακτηριστικά του. Η Μαρία Παπαδήμα δίνει εν συντομία μια ολοκληρωμένη εικόνα:

> «Στις αρχές του 20ου αιώνα στη μετάφραση κυριαρχούν οι άνθρωποι της λογιοσύνης ενώ κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 τον πρώτο λόγο έχουν οι αριστεροί διανοούμενοι, που καταφεύγουν στη λογοτεχνική μετάφραση για λόγους βιοποριστικούς […] Οι αριστεροί μεταφραστές άνοιξαν τον δρόμο προς την παγκόσμια λογοτεχνία, αλλά η μεγάλη αλλαγή του τοπίου θα γίνει στις δεκαετίες του 1990 και του 2000. Τότε θα εμφανιστούν στην αγορά μεταφραστές με ειδικές σπουδές και υψηλή κατάρτιση, που θα μεταφράσουν χωρίς στρογγυλέματα και ωραιοποιήσεις, με πλήρη συνείδηση των μεταφρασεολογικών προβλημάτων. […] Όσο για την κρίση, ήταν η καλύτερη ευκαιρία για τους εκδότες προκειμένου να ρίξουν κι άλλο τις τιμές» (στο άρθρο του Γ. Αντωνόπουλου, ό.π.).

Στη θεατρική μετάφραση ειδικώς, τα κριτήρια διαμορφώνονται και αναδιαμορφώνονται κυρίως βάσει της σκηνικής πράξης. Αληθεύει όμως το γεγονός ότι, για λόγους κυρίως βιοπορισμού, οι μεταφραστές θεάτρου ασχολούνται και με τη μετάφραση άλλων λογοτεχνικών ειδών. Στο σημείο αυτό, ενδιαφέρον παρουσιάζει η διάκριση τριών βασικών κατηγοριών μεταφράζοντος στον χώρο του θεάτρου, όπως περιγράφεται από τη συγγραφέα και μεταφράστρια Μαρία Ευσταθιάδη σε ανακοίνωσή της το 2014. Πρόκειται για: α) τους επαγγελματίες-μεταφραστές, β) τους συγγραφείς-μεταφραστές και γ) τους σκηνοθέτες-μεταφραστές (που είναι «μια τρίτη διογκούμενη κατηγορία», όπως επισημαίνει) και επίσης προσθέτει μια «υποκατηγορία, εκείνη των δραματουργών – μεταφραστών». Αναφέρει:

> «Η βασική διαφορά ανάμεσα στις δυο πρώτες κατηγορίες που ανέφερα είναι κυρίως πως ο επαγγελματίας - μεταφραστής συχνά μεταφράζει και κείμενα που δεν είναι αναγκαστικά της αρεσκείας του, ενώ ο συγγραφέας - μεταφραστής συνήθως διαλέγει τα κείμενα που θα μεταφράσει ή που θέλει να μεταφράσει. Καταπιάνεται με τη μετάφραση αυθόρμητα, χωρίς προηγούμενες σπουδές, γι' αυτό και οι μέθοδοί του είναι διαφορετικές και δύσκολα κωδικοποιούνται» (Πρακτικά συνεδρίου «Σχέση Ελλάδας - Γαλλίας: το Θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα», 2017: 181).

Πράγματι, σημαντικοί εν ενεργεία σήμερα μεταφραστές γαλλόφωνης δραματουργίας είναι συχνά και λογοτέχνες, ενώ στην περίπτωση των σκηνοθετών – μεταφραστών δεν είναι λίγες οι φορές που ο ίδιος ο σκηνοθέτης μεταφράζει (και ενίοτε ταυτοχρόνως διασκευάζει) το έργο που θα ανεβάσει, όπως, στην περίοδο που εξετάζουμε οι: Γιάννης Ιορδανίδης (Ζαν-Κλωντ Γκραμπέρ), Μαριάννα Κάλμπαρη (Μαριβώ), Νίκος Καμτσής (Μαριβώ), Αθανασία Καραγιαννοπούλου (Ζολά), Δαμιανός Κωνσταντινίδης (Μολιέρο), Γιάννης Λεοντάρης (Πομμερά), Δημήτρης Μαυρίκιος (Κορνέιγ), Νίκος Μαστοράκης (Κλωντέλ), Γιάννης Μπέζος (Μολιέρο).

> «Ο σκηνοθέτης, ως συντονιστής και κύριος δημιουργός της παράστασης, άλλοτε εμπιστεύεται ήδη καταξιωμένες μεταφράσεις και άλλοτε αναζητά νέο μεταφραστικό εγχείρημα το οποίο συχνά αναλαμβάνει ο ίδιος, προκειμένου να εξοικειωθεί με τον λόγο του συγγραφέα εκ των ένδον και να προσανατολίσει την υφολογία του κειμένου προς το αισθητικό αποτέλεσμα της συγκεκριμένης παράστασης, όπως την έχει οραματισθεί» (Μπαϊρακτάρη, 2018: 69).

Εδώ θα συμπληρώναμε εν τέλει ότι πιθανότατα ο παράγων της οικονομικής κρίσης εντείνει το φαινόμενο αυτό προκειμένου να μειωθούν τα έξοδα παραγωγής. [16]

Συμπερασματικά, η τελευταία οκταετία ανέδειξε σημαντικό αριθμό νέων μεταφράσεων γαλλόφωνης δραματουργίας οι οποίες προωθήθηκαν κυρίως μέσω των Φεστιβάλ, των Φόρουμ και των αφιερωμάτων, με επίκεντρο σύγχρονους συγγραφείς. Οι παραστάσεις της περιόδου 2010-2018 καλύπτουν ένα ευρύ φάσμα μεταφράσεων και αναμεταφράσεων κλασικής και νεότερης δραματουργίας, ενώ ο Έλληνας μεταφραστής θεάτρου αφ' ενός ακολουθεί τις σύγχρονες τάσεις του θεάτρου σε ελληνικό και παγκόσμιο επίπεδο, εφ' εταίρου συνεχίζει να αποτελεί απαραίτητο μεσάζοντα στον πολιτισμικό διάλογο που επιδιώκεται μέσω της μετάφρασης σε περιόδους κρίσης και κοινωνικοπολιτικών αλλαγών. Το σημαντικό είναι η διατήρηση των ισορροπιών στην αλυσίδα της θεατρικής τέχνης, ως επαγγέλματος και ως καλλιτεχνικής δημιουργίας, προκειμένου η επιλογή και παρουσίαση ξένου ρεπερτορίου να συνάδει με το εδώ και τώρα του θεατή/αναγνώστη, να εκφράζει τη συναισθηματική εγρήγορση των καλλιτεχνών και να διευρύνει τις προσλαμβάνουσες αμφοτέρων, δημιουργών και θεατών. Αν το επιστημονικό βιβλίο και η πεζογραφία αποτελούν πεδία της εκδοτικής παραγωγής τα οποία ούτως ή άλλως επιβιώνουν σε περιόδους κρίσης και ανάκαμψης, η θεατρική μετάφραση έχει έναν στοχευμένο προορισμό, μια διαφυγή, τη σκηνή, συνεπώς οι μεταφράσεις ακολουθούν το εφήμερο της παράστασης, έστω κι αν δεν εκδοθούν. Ας ευχηθούμε ότι το επάγγελμα του μεταφραστή θεάτρου θα ακολουθήσει πορεία ανάκαμψης, με τους καλύτερους δυνατούς όρους.

16 Η μαρτυρία όμως των μη σκηνοθετών-μεταφραστών επί του θέματος είναι, λόγω εμπειρίας, μάλλον αρνητική. Η Μαρία Ευσταθιάδη σημειώνει τους κινδύνους που εγκυμονεί ένα τέτοιο εγχείρημα μετάφρασης από τον ίδιο τον σκηνοθέτη, το οποίο συχνά βασίζεται στην ανακατασκευή προγενέστερων μεταφράσεων (Ευσταθιάδη, ό.π.: 158).

Βιβλιογραφία

Ανδρεάδης, Γιάγκος *Ο τραγικός καθρέφτης. Αφήγηση και θέατρο την εποχή της κρίσης.* Αθήνα: Εκδόσεις Ι. Σιδέρης, 2015.

Γιαννοπούλου, Έφη, «Η δοκιμασία του οικείου: μεταφράζοντας σύγχρονο γαλλικό θέατρο». Στο Πλάτων Μαυρομούστακος - Σοφία Φελοπούλου (επιμ.), *Πρακτικά συνεδρίου «Σχέση Ελλάδας - Γαλλίας: το Θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα», 8-10 Μαΐου 2014,* Αθήνα, 2017: 167-174 (ηλεκτρονική πηγή: http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/SYNEDRIO_SCHESEIS_ELLADAS_GALLIAS/PRAKTIKAFINAL.pdf)

Γραμματάς, Θόδωρος Α.*, Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*. Αθήνα: Παπαζήση, 2015.

Δημητρούλια, Τιτίκα, «Η μεταφραστική διαδικασία στον εκδοτικό οίκο». Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ηλεκτρονική πηγή: http://www.frl.auth.gr/thetranslator/presentations/dimitroulia_ed.pdf)

Ευσταθιάδη, Μαρία, «Η συνεχής παρουσία του άλλου και η κακοποίηση του κειμένου στη θεατρική μετάφραση». Στο Πλάτων Μαυρομούστακος - Σοφία Φελοπούλου (επιμ.), *Πρακτικά συνεδρίου «Σχέση Ελλάδας - Γαλλίας: το Θέατρο από το 1960 μέχρι σήμερα», 8-10 Μαΐου 2014*, Αθήνα, 2017: 181-186 (ηλεκτρονική πηγή: http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/SYNEDRIO_SCHESEIS_ELLADAS_GALLIAS/PRAKTIKAFINAL.pdf)

Κονομή, Μαρία, «Βιωματική αισθητική της κρίσης και πολιτικές επιτέλεσης της δυσαρέσκειας». Στο: Δήμητρα Κονδυλάκη (επιμ.), *Βυρσοδεψείο: ένα θέατρο στα χρόνια στης κρίσης*. Αθήνα: Νεφέλη, 2018: 98-109.

Μπαϊρακτάρη, Μαίρη, «Αμεσότητα και προφορικότητα στον θεατρικό λόγο: από το πρωτότυπο στο μετάφρασμα», *Θεατρογραφίες*, τχ. 23, Αθήνα, εκδ. Γράμμα, 2018: 59-70.

Puchner, Walter, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 1999.

Ταμπάκη, Άννα, *Η συμβολή της μετάφρασης στην επανάκτηση του γαλλικού*

κλασικού ρεπερτορίου στην Ελλάδα του τέλους του 20ού αιώνα. Σκέψεις και αισθητικές αποτιμήσεις. Μια πρώτη προσέγγιση. Στο Πολύχρωμες ψηφίδες. Γαλλοφωνία και πολυπολιτισμικότητα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ. Αθήνα: εκδ. Γρηγόρη, 2013:157-170.

————, *Ιστορία και θεωρία της μετάφρασης, 18ος αιώνας – Ο διαφωτισμός*. Αθήνα: Καλλίγραφος, 2018.

Πρακτικά διημερίδας *Το ελληνικό βιβλίο Σκέψεις για το παρελθόν, παρατηρήσεις για το παρόν, ιδέες για το μέλλον*, 10-11 Μαίου 2013, Αθήνα, Οι εκδόσεις των συναδέλφων/ Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, 201443-49 (ηλεκτρονική πηγή: http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/E-BOOKS/PraktikaDihmeridas.pdf)

Bairaktari, Mairi « Théâtre et traducteurs en temps de crise économique ». Στο *Desmos/Le lien*, τχ. 42-43, Παρίσι, 2014: 33-37.

Belica-Antonia Kubareli, « Le théâtre en Grèce. Crise et thérapie ». Στο *Desmos/Le lien*, τχ. 42-43, Παρίσι, 2014: 117.

Lagadinos, Nikos « Le théâtre dans la Grèce en crise ». Στο *Desmos/Le lien*, τχ. 42-43, Παρίσι, 2014: 27-32.

Paschalis, Stratis « Le théâtre grec en temps de crise ». Στο *Desmos/Le lien*, τχ. 42-43, Παρίσι, 2014: 71-72.

Schubert, Maria « Le théâtre en Grèce. Crise et thérapie » Στο *Desmos/Le lien*, τχ. 42-43, Παρίσι, 2014: 45-49.

Vassilikos, Vassilis « Spectateur, mon semblable, mon frère», *Desmos/Le lien*, Παρίσι, 2014, τχ. 42-43, σσ. 69-70)

Αρθρογραφία:

Αντωνόπουλος, Γιώργος, «Απλήρωτοι μεταφραστές την εποχή της κρίσης», 28/09/2015 (https://www.dikaiologitika.gr/eidhseis/ergasiaka/77019/aplirotoi-metafrastes-tin-epoxi-tis-krisis

Γεωργακοπούλου, Βένας «Σε εποχές κρίσης οι άνθρωποι είναι πιο κοντά στην τέχνη», *Ελευθεροτυπία*, 23.7.2011 (http://www.enet.gr/?i=news.el.article&id=295623).

Δημάδη, Ιλειάνα – Κρύου, Μαρία, «Αθήνα, η πόλη των 1.542 παραστάσεων», *Αθηνόραμα*, 10 Μαρτίου 2016 (https://www.athinorama.gr/theatre/article/athina_i_poli_ton_1542_parastaseon-2512828.html).

«Αντιμέτωποι με την οικονομική κρίση και οι Έλληνες μεταφραστές», 09/11/2016 (http://www.enikonomia.gr/economy/124937,antimetopoime-tin-oikonomiki-krisi-kai-oi-ellines-metafrastes.html).

Σαμπατακάκης, Γιώργος, «Η Κρίση και τα «όπια» του Λαού», *Athens Voice*, 19.9.2017 (http://www.athensvoice.gr/culture/theater/372547_i-krisi-kai-ta-opia-toy-laoy)

«Ανακοινώθηκαν οι επιχορηγήσεις για το θέατρο», *Αθηνόραμα*, 25.7.2017 (http://www.athinorama.gr/theatre/article/anakoinothikan_oi_epixorigiseis_gia_to_theatro-2523018.html

«Σίσσυ Παπαθανασίου: Το θέατρο ανθίζει σε περιόδους κρίσης», συνέντευξη της Σίσσυς Παπαθανασίου στην Ντέπη Κουρέλλου, *Free Sunday,* 10.9.2017 (https://freesunday.gr/free-time/politismos/item/13063-sissy-papathanasioy-%C2%ABto-theatro-anthizei-se-periodoys-krishs%C2%BB

Λοβέρδου, Μυρτώ, «Το θέατρο σώζει και σώζεται», *Το Βήμα/Πολιτισμός*, 28.1.2018 (http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=937069)

Πατσαλίδης, Σάββας «Το (αν)ελεύθερο θέατρο της νέας εποχής», *Parallaxi, 20*.1.2017 (http://parallaximag.gr/agenda/theatro/anelefthero-theatro-tis-neas-epochis)

Abstract

Our paper presents a panorama of the plays that have been translated from French into Greek language, published and / or performed on stage during the period of the economic crisis 2010-2018. Our study, related to the sociopolitical situation in Greece over the last eight years, focuses on theater translation as a professional, creative and intellectual process and explores its adaptation to the requirements and needs of the contemporary state of the theatre. Which is the translator's role as intercultural mediator, how does the crisis affect the theater production and what are the criteria for selecting plays written in French to be translated during this period? From Moliere's plays to Olivier Py's, the factors that lead to our conclusions are varied and our approach is based on aspects of the cultural transfer of the translation and the parameters of its adaptation to the sociopolitical changes caused by the crises.

Λέξεις-κλειδιά: Θεατρική μετάφραση, γαλλόφωνο θέατρο, οικονομική κρίση, παραστασιολογία.

PERFORMING FOR THE PEOPLE IN TIMES OF CRISIS. THE COLLECTIVE CREATION *INTERVIEW* BY THE EMEIS – COLLECTIVE CULTURAL GROUP

Michaela Antoniou*

The last, ongoing crisis affected immensely the lives of Greek people, re-establishing and reconfiguring their everyday lives and behaviours. Theatre, an art form that is directly linked to the public, and which primarily exists on the basis of the exchange between the stage and the auditorium, was adequately influenced. Theatre organizations and theatre companies reviewed their policies in order to manage the turbulence that the economic crisis inflicted on the Greek people.[1] This essay elucidates and analyses the alternative, the other way that a new and socio-politically-oriented theatre company made productions and performed for the people during the recent Greek crisis. It discusses the work of a company, or rather a theatre Group, called Emeis (We) – Collective Cultural Group and their second production *Interview*.[2] The play and the Group posed challenging questions regarding contemporary Greek theatre performance and the social, economic, civil as well as artistic issues inherently linked to Greek society.

The creation of a theatre group for the people

The Emeis – Collective Cultural Group was founded in 2009, a few months before the 9 February 2010 Georgios Papandreou's speech at the Greek Parliament, which can be claimed to have officially commenced the

* Μιχαέλα Αντωνίου, ΕΔΙΠ Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, ηθοποιός, michanton@theatre.uoa.gr

1 Indicatively, the majority of theatres, from powerful organisations such as the National Theatre of Greece and the Onassis Cultural Centre to small venues all over Athens, introduced performances with reduced-price tickets for the unemployed, or ones where all tickets were priced lower, or, even, productions where an individual audience member's contribution was optional, as was the case with the *Interview* production by the Emeis Group.

2 The word "group", which was chosen to be incorporated in its title by this theatre company, refers to "a set of people who have the same interests or objectives, and who organize themselves to work or act together" (Fox, 1987: 280). It delineates their philosophy as a set of people who have a common goal, rather than a professional company that aims at profit, even though the company has a strong professional profile.

long period of the Greek crisis. As its name signifies, the Emeis (meaning we) places at its core the collective notion of bringing people together in a common "I" that is multiplied and becomes a "we". It aims to promote the ideas of solidarity and cooperation, encouraging social inclusion and access to the arts (Liminal, no date). The Group's goals include the exchange and development of ideas, the organisation and realisation of actions, workshops, art exhibitions, festivals (Emeis, 2017), and communication with the large public.[3] In a period of crisis this group of artists came together to provide for the people – particularly the young and the unemployed – and to give them full access to their work.

The Group was founded by director and actor Christos Thanos and actress Sofia Kapsambeli, and, even though, it did not initially come together in order to challenge the problematics concerning the Greek crisis, it had a clear socio-political orientation. Thanos (2018), in the interview that he gave me, explained that he always had a different notion regarding the function of theatre and theatre-making. He perceived a company and a production as a plane within which people would be able to communicate, exchange ideas, develop as artists and as individuals. He did not like the conditions of professional companies, where actors would meet for 4-5 hours, rehearse their parts and then go their own way. The foundation of Emeis was a response to the limitations of this practice.

The first production of the Group was *Nobody from up there can find it easy down here* (*Για κανέναν πάνω δεν είναι εύκολα κάτω*) and it dwelled upon existential rather than socio-political concerns. When the Group opened its gates to include actors Maria Zervou, Sotiris Douvris, Vasilis Tourkomenis and Christos Papamichael it delineated its real aims. The six came together and produced the collective creation *Interview*, a play that directly tackled issues concerning contemporary socio-political problems.

The collective creation, *Interview* – a socio-political black comedy, as their creators described it (Emeis, 2017) – was inspired by an idea that two of the founding members of the company, Thanos and Kapsambeli, had. It was developed during rehearsals by Thanos and Kapsambeli along with the other actors and the Group's regular collaborators: Zervou, Douvris, Tourkomenis and Papamichael. It is set in a waiting room where four

3 Translations, unless otherwise indicated, are by the author of this piece.

candidates – representatives of four different social and labour groups (a manual worker, an unskilled worker, an artist and a scientist), the groups that were first and foremost affected by the economic crisis – go through an interview by a demanding voice, an invisible potential employer for an unspecified job that they all desperately need.

The production was a success, as testified by the fact that it ran for almost four years between 2013 and 2016 in theatres in Athens, Thessaloniki and Patras and was presented at the Women's Detention Facility and the Therapeutic Centre for Drug-Addict Prisoners in Eleonas/Thebes. The play was also part of the First Greek Theatre Festival of Switzerland in Zurich. On 4 May 2017, in collaboration with the Liminal Cultural Organisation, it was performed at the Anna and Maria Kalouta Theatre in Neos Kosmos and provided audio descriptions for the blind and visually impaired, Greek Sign Language Interpretation, Greek SDH subtitles for the deaf and hard of hearing as well as English subtitles, signalling the company's intention to provide a production accessible to all.[4] It was honoured, in March 2014, by the Unesco Club of Piraeus and Islands. As the director of the company attests: "It remains in the repertoire of the company. It is a production we revive whenever is possible" (Thanos, 2018).

4 The production premiered on 10 May 2013 at the Fabrica Athens theatre in Kerameikos. On the 2 June 2013 – the last day of their scheduled performance – due to its success, the company decided to present it the following year. They performed from 2 November 2013 until 25 May 2014 at the Anadisi Theatre in Kerameikos, and, as a result of the enormous audience attendance, they decided once more to continue their performances for the following theatrical winter season. In March 2014, the Group participated with *Interview* at the First Antifascist Festival of Performing Arts. From 17 October 2014, they performed at the new Blackbox stage at the Theatro Victoria. On 5 April 2015, they gave their 175th, and last, performance at the Blackbox. On 20 October 2014, they gave four performances at the Aristoteleion Theatre in Thessaloniki. On 20 January 2015, they performed at the Women's Detention Facility in Eleonas/Thebes and on 17 April of the same year at the Therapeutic Centre for Drug-Addict Prisoners in Eleonas/Thebes. On 24 April 2015, they participated at the First Greek Theatre Festival of Switzerland in Zurich. On 17 September 2015, *Interview* was presented at the Evripideio open-air theatre in Halandri as part of Our Festival, the First Meeting of Sovereign Artists, a festival organised by the Emeis Cultural Group. From 24 to 27 September 2015, it was performed at the Epikentro Plus Theatre in Patras. On 4 December 2015, they returned to the Fabrica Athens for the rest of the season. From 13 to 15 May 2016, they went back to Patras and, on 4 May 2017, they performed, in collaboration with Liminal, at the Maria and Anna Kalouta Theatre in Neos Kosmos. The play has been presented by two more theatre companies in New York and Kalamata (Emeis, 2017).

The Group's success became the inspiration to expand its socially oriented activities in other art forms and actions (Emeis, 2017). Thus following their appearance at the Thebes Prisons they organised, in May 2015, an art exhibition titled *Journey Beyond* (*Το ταξίδι εκτός*) in a venue provided by the 105,5 In the Red radio station. There approximately 100 paintings and 250 works of art were exposed and sold. The money went back to the prisoners. Following the exhibition, the idea to create a theatre workshop at the Thebes Prison was born, which was materialised the subsequent year. The members of the Emeis conducted pro bono weekly seminars that resulted in two shows *Polyphony* (*Πολυφωνία* – July 2016) and *Gender Male* (*Γένος Αρσενικό* – July 2017). During the same period, in 2015, under the auspice of the Halandri Municipality, the Group founded *Our Festival* an "Artists' Solidarity Meeting" that was carried out for the fourth year this summer. The Festival invites young artists to show their work and they are financially supported by the municipal authorities.

Along the above actions, the Group presented as their third production *The Crauzer's Game* (*Το παιχνίδι των Κράουζερ*), which was mounted during the theatrical season 2016-2017. This play aimed to establish an interlocution with their previous theatrical work, as it narrated the story of the potential employer, the Voice, that was heard at the *Interview*. It was not received with the same enthusiasm by the audience and was never reprised. Their latest production, which was presented during the summer of 2018 in *Our Festival*, was an etude on Mayakovski and gave a few performances at the Municipal Theatre of Chalandri. It is also important to note that the Group continues to exist, albeit not having created another success, and its members collaborate and perform together after about 6 years from the opening of the *Interview*.

It has been indicated above that one of the primary aims of the Group has been its involvement in projects with strong social connotations. It comes, thus, as no surprise that a similar approach was adopted in its ticket policy. Aiming to give full access to the people, they implemented the notion of "optional contribution". Consequently, *Interview's* approximately 250 performances used a pay-what-you-can policy, namely members of the audience were asked to contribute what they could at the end of the

performance, giving free access to all spectators.[5] The members of the Group decided that since they had composed a play about unemployment, poverty and social injustice, and believed that everyone should have access to art, they had to allow the people for whom it was written to see the production, or it would be hypocritical to ask this audience to have to pay for a ticket (Thanos, 2018).

The importance of the notion of "optional contribution" outlines and defines the Group's objectives regarding its social politics. It is extremely interesting to note that, as the director of the Group confessed, generally the people who tended to compensate the actors for their work, that is, pay the money into the box after the show, were the people for whom the show was performed, the people that had no money (Ibid.), while middle and upper class members of the audience tried to avoid paying or gave very little.

Creating a play for the people

Interview was a creative creation that was generated through improvisations. For the first three months, the six members of the Group gathered in numerous places and rehearsed. Each of the four actors who played the four interviewees created characters, and were obliged to answer to the questions that the director (Thanos) and his assistant (Papamichael) had prepared for them. As the rehearsals progressed, the characters either evolved or were abandoned and new ones, who had to answer to more questions, were composed. By the end of the three months, the four characters were created. In the process, the actors used their personal experiences as actors, who had underwent many auditions, and even incorporated in the script a humiliating comment a famous Greek director addressed to an actor. For the next month and a half, the Group gathered in houses of its members and wrote the play. Finally, one more month was used for the *mise-en-scene* and the remaining chores/jobs concerning the actual production. As the director explained: "The members of the Group co-created the play, did the public relations, painted boxes, built the sets, wrote advertising copy, put up posters and acted" (Thanos, 2018).

5 The same policy was used in all company productions.

Photograph from the production. Sofia Kapsambeli, Sotiris Douvris, Maria Zervou and Vasilis Tourkomenis. Photograph by Christos Thanos.

The play that they wrote was simple, yet powerful. The performance commenced before the actors went onstage. While the audience entered the venue, a sweet, professional voice welcomed them to *the* interview that would help them become once more active and productive members of our society, making it clear that all spectators could become potential candidates for this insane interview. Stickers with numbers were stuck on the spectators' blouses and when the lights dimmed a voice called out four numbers. The four candidates went onstage and the interview began. The employer's voice came from a loudspeaker, somewhere at the back of the theatre, and guided the candidates by calling them exclusively by their number through various extreme, humiliating and/or inappropriate tasks (Collective Creation, 2014).

The basic concept of the play focused on the exploration of the polar opposites of power/control and subordination, the socio-political system and citizenship, capital and consumers, employers and employees, which were visually and audibly presented and perceived through the conflict of

the voice of the employer with the candidates, who remained unnamed and were addressed solely by the numbers they had on their clothes. As the company explained:

In a time when the two opposing poles are steadily and rapidly drifting apart, WE [Emeis] present their tragicomic relationship, exploring its boundaries, aiming to de-demonise them through laughter and ridicule, dispelling darkness and despair (Emeis, 2017).

The success of this production lied particularly in the power of the script and the acting to elicit laughter despite the profoundly serious and depressing situation represented on the stage. Thus it aimed, on the one hand, at emotional involvement and, on the other hand, at a catharsis, which, while it directly addressed social and political issues, it also raised laughter and so assuaged the effects of the desperate problems of unemployment and economic recession, turning desperation to hope, creating the will to carry on and to act.

Following the above it is safe to claim that this production can be classified as political theatre, but is it political in the Brechtian sense of the term? I think the answer to this question must be on the negative. The company intended to involve and emotionally engage the audience and inspire them to act instigated through emotional engagement rather than a cerebral, logical assessment of the facts presented in the play. Nevertheless, the aim to activate and create a politically aware spectator is within the aims of the Emeis. As the director pointed out: "We want spectators to react. Perhaps, next time one of them goes to an interview they will be stronger, more dignified" (Thanos, 2018).

The Group is a marginal, progressive company in juxtaposition to mainstream, commercial companies. It comprises actors, who supported the ideas of solidarity and cooperation, mainly work in the theatre rather than television or the cinema and are not known to the mass audience. However, especially after the foundation of the Emeis and their production *Interview*, they are acknowledged within the theatre field by their fellow actors. Or to put it in Pierre Bourdieu's words, "by the set of producers who produce for other producers, their competitors, i.e. by the autonomous self-sufficient world of "art for art's sake", meaning art for artists" (Bourdieu, 1993: 50–1). And while this is the case and the members of the

Group do enjoy recognition from their fellow actors, they also managed to create a performance that was seen by a comparative large number of people. As Bourdieu explains, the case of the theatre differs from other art forms because it "directly experiences the immediate sanction of the bourgeois public, with its values and conformisms, can earn the institutionalized consecration of academies and official honours as well as money" (ibid.: 51).

Bourdieu links the immediate sanction of a production – and, I would add, its participants – with the appreciation by the bourgeois public, which within Bourdieu's concept equals high attendance and economic success. However, the Group, as previously mentioned, did not target the bourgeois public, while not excluding it, and economic success was not a prerequisite for this particular production or for its actors, as the Group implemented a policy of optional contribution by its audiences, a policy that was triggered by the belief that everyone should have access to art. They aimed at those who were unable to pay for, and were therefore excluded from, productions with entry fees. Moreover, they performed at small venues, not large, commercial theatres. Nevertheless, within their standards, they produced a successful production that did not measure its success through economic compensation, and thus its artistic, social and political intent was fortified and their work consecrated.

A krisis/critique of crisis

The ancient Greek word *krisis* (κρίσις) has a number of meanings: first, it describes the process of choosing; second, the power to decide and define; third, the ability to judge, put to trial, as well as the outcome of this judgement; and, finally, the sudden and acute advent of the symptoms of a disease (Stamatakos, 1949: 551). The Modern Greek meaning of the word maintains the same connotations. However, the contemporary and most common use of the word crisis seems to be mostly associated with its final definition. Thus a "crisis" is something unexpected, intense, forceful, which occurs upon a pre-existing situation or person and is intrinsically and primarily related to illness. The association of pathology with crisis attributes to the word a negative overtone, which does not incorporate the meaning of critique, judgement or evaluation inherent in the Greek word.

Krisis, as a positive and constructive process, can be directly linked to Michel Foucault's concept of the art of critique, as presented in his essay "What Is Critique?". The French philosopher argues that "critique only exists in relation to something other than itself" (Foucault, 1997: 42), thus establishing that there must be something upon which we exercise our critique, negating any self-referential qualities inherent in the word, and forcing us to take a distance from what is happening, to look at it from afar. Foucault continues claiming that while critique "is a function which is subordinated in relation to what philosophy, science, politics, ethics, law, literature positively constitute … [t]here is something in critique that is akin to virtue", and thus critical attitude can be considered "as virtue in general" (Ibid.: 42–3).

As a virtue, critique arms individuals with the power to question the ways in which they are governed, their "governmentalization", and eventually helps them find ways of "how not to be governed" or "of not being governed quite so much" (ibid.: 44–5). This means, as Judith Butler (2001) clarifies, that "[i]n the context where obedience is required, Foucault locates the desire that informs the question, 'how not to be governed?'" Butler uses the word "desire" deliberately, as it is a word that Foucault links to the essence of politics, and which exists in direct relation to power (Foucault 1978:81-82). As Butler (2001) continues, individuals become "critical of an authority that poses as absolute" and this "requires a critical practice that has self-transformation at its core".

Butler stresses the aspect of self-transformation which derives from Foucault's concept of critique, which can prove essential in the utilization of the concept in a theatre that aims to create aware spectators, who, as Thanos (2018) and the Emeis aimed, would be able to act differently the next time they attended an interview. This call for disobedience becomes central in a form of critique that aims to become the characteristic of an individual who has to be politically aware and active. In that sense, every form of political theatre has to transmit to its audience the "desire" of "how no to be governed", and, as desire has an esoteric, innate force, that is imbued with emotion as well as cerebral qualities, it forces individuals, in that case spectators, to perceive emotionally and mentally their existing condition.

Ultimately, as Foucault explains, critique becomes an art, it becomes "the art of voluntary insubordination, that of reflected intractability", which can lead to the "politics of truth" (Foucault, 1997: 47).[6] The Emeis production intended to awaken the audience's virtue of critique in order to guide them towards self-transformation. This procedure prepares spectators to oppose the existing socio-political system, to trigger their emotions and their mental qualities in order to perceive their condition, their surroundings, society and the state in a different manner. As a result people become insubordinate, disobedient, but also mentally acute "reflected", in order to grasp "the politics of truth", but also, I would add, the truth of or behind politics. In that sense *Interview* aimed at suggesting to their audience a way of criticising their "governmentalization" and, therefore, proposing the means of "not being governed quite so much".

Interview's socio-political theme directly introduces and confronts the problem of the ways in which individuals are governed by the present social, political and economic structures. The power that the voice exercises upon the four candidates, ruling and humiliating them, symbolises the control that socio-political and socio-economical forces impose upon people. When, at the production's finale, Candidate 14 is obliged to cut off his finger in order to even be considered for the job, the play reveals the cruelty of the existing system. The audience is clearly empowered to consider and to criticise the system's injustice and become conscious of the need to act and to react to what is happening to them.

The Emeis Group's position within the Greek theatre field represents a less powerful, alternative, albeit autonomous company that struggles for its survival, and mounted a production for the people in a time of crisis. It had limited access to the media to begin with and managed to increase its audience gradually, relying on its policy, philosophy and the power of

6 Butler (2001) explains that: If it is an "art" in his sense, then critique will not be a single act, nor will it belong exclusively to a subjective domain, for it will be the stylized relation to the demand upon it. And the style will be critical to the extent that, as style, it is not fully determined in advance, it incorporates a contingency over time that marks the limits to the ordering capacity of the field in question. So the stylization of this "will" will produce a subject who is not readily knowable under the established rubric of truth. More radically, Foucault (1997) pronounces: "Critique would essentially insure the desubjugation [*désassujetiisement*] of the subject in the context [*le jeu*] of what we could call, in a word, the politics of truth."

word-of-mouth. The production, over the course of its 250-performance, four-year run, was seen by approximately 10,000 to 12,000 people, a considerable number for such an endeavour.[7] The company comprised less-well-known actors – who, additionally, were responsible for every aspect of the production, including PR, set construction and so on. And, *Interview* was a play directly concerned with the existing socio-political conditions. Because of the nature of the company, and its philosophy – namely, its opposition to commercialism, the fact that it was not being run by accountants and its socio-political concerns – the Group could be a model for the future of free expression and diversity within the Greek theatre field. As Bourdieu clarifies:

The position of the more autonomous cultural producers, who slowly lose control of the means of production, and, most importantly, of diffusion, has never been more threatened, and more delicate, but also never before has it been so rare, useful, and precious. Strangely, the producers the most 'pure', the most free, the most 'formal', are found today, usually without their knowledge, at the forefront of the battle for the defence of the highest values of humanity. By defending their singularity, they defend the most universal values (2001: 9).

This production represents a category of endeavours that need to be sustained and supported, but also examined and evaluated within the never-ending struggles of the theatre field.

7 Calculating approximately 50 audience members per performance and taking into account that Fabrica Athens Theatre has 49 seats, Anadisi theatre 85 and Blackbox 60.

Bibliography

Bourdieu Pierre, *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Randal Johnson (ed.), Cambridge: Polity, 1993.

————, "La marchandisation de la culture". *Inter*, N 80, 2001: 5–9.

Butler Judith, *What is critique? An Essay on Foucault's Virtue*, 2001. Available at: http://eipcp.net/transversal/0806/butler/en [Accessed 23 January 2019]

Emeis – Collective Cultural Group, 2017. Available at: http://emeis.net.gr/ and http://emeis.net.gr/interview/ [Accessed 22 January 2019].

Foucault Michel, "What is critique?", *The Politics of truth*, (ed. Sylvère Lotringer, trans. Lisa Hochroth and Catherine Porter), Los Angeles: Semiotext(e), 1997: 41-81.

————, *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*, (trans. Robert Hurley), New York: Pantheon Books, 1978.

Fox Gwyneth, Rosamund Moon and Penny Stock (eds.) *Collins Cobuild English Language Dictionary*, London: William Collins Sons & Co, 1987.

Liminal, "*Interview* at Liminal", (no date). Available at: http://liminal.eu/interview-by-the-theatre-group-emeis/?lang=en [Accessed 22 January 2019].

Stamatakos Ioannis, *Ancient Greek Language Dictionary* [*Λεξικόν Αρχαίας Ελληνικής Γλώσσης*], Athens: Athinaion, 1949.

Thanos Christos, Interview with the author, 12 January 2018.

Videography

Collective Creation, *Interview*, archive of Emeis – Collective Cultural Group, 2014.

Περίληψη

Η παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζει και ερευνά τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο μία νέα θεατρική ομάδα με σαφή κοινωνικοπολιτικό προσανατολισμό παρουσιάζει παραστάσεις με κύριο αποδέκτη τις λαϊκές μάζες (people) κατά την περίοδο της πρόσφατης οικονομικής κρίσης. Πρόκειται για την Εμείς – Ομάδα Συλλογικού Πολιτισμού που ιδρύθηκε το 2009 και εξακολουθεί να δραστηριοποιείται στο ελληνικό θεατρικό/καλλιτεχνικό πεδίο μέχρι και σήμερα (2019) και την παράστασή της *Interview*. Στο πρώτο μέρος της ανακοίνωσης, γίνεται μια σύντομη ιστορική επισκόπηση της Ομάδας, όπου περιγράφονται και αποσαφηνίζονται οι στόχοι και οι σκοποί της. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, εξετάζεται και η πολιτική της «προαιρετικής συνεισφοράς» ως μέσο για την αύξηση της προσβασιμότητας στην τέχνη. Στο δεύτερο μέρος, αναλύεται το έργο, η παράσταση και η διαδικασία καλλιτεχνικής εργασίας της Ομάδας, και γίνεται μια προσπάθεια τοποθέτησής της εντός του σύγχρονου θεατρικού πεδίου. Τέλος, μέσω της ματιάς του Michel Foucault και του θεωρητικού του κειμένου «Τι είναι κριτική;», αλλά και της αντιφώνησης της Judith Butler σε αυτό, καταδεικνύεται ότι η Ομάδα κατάφερε να προσφέρει μια κρίση/κριτική ενός κράτους σε κρίση.

Keywords: theatre, collective creation, critique, Michel Foucault and Judith Butler, Emeis – Collective Cultural Group

ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΗΣ ΚΡΙΣΗΣ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Μία τυπολογία και μια δειγματοληψία

Βάλτερ Πούχνερ*

Η οικονομική κρίση της Ελλάδας, που δεν είναι μόνο οικονομική αλλά και συνειδησιακή, ψυχολογική και υπαρξιακή, αξιών και συμπεριφορών, στρατηγικών επιβίωσης στην καθερινότητα, και στοχασμών, προβληματισμού στο επίπεδο της κοσμοαντίληψης, σιγά σιγά παίρνει τις διαστάσεις μιας ολόκληρης εποχής. Κάθε κρίση είναι και μια ευκαιρία αναστοχασμού και διόρθωσης, διάγνωσης και θεραπείας, αλλαγής νοοτροπίας και παραδείγματος. Όλα αυτά αφορούν άμεσα ή έμμεσα και τη λογοτεχνία και τις τέχνες, και η κινητοποίηση συναισθημάτων και σκέψεων βρίσκει απήχηση αναγκαστικά και στο θέατρο, τόσο στη δραματική φόρμα όσο και στην αισθητική των παραστάσεων και την ποιότητα και ένταση της πρόσληψης. Η διασκέδαση είναι πλέον λιγότερο διασκεδαστική, ή και αντίθετα περισσότερο, η παραβολική και κρυπτική ερμηνεία και η έμμεση αναφορά σε σημερινές καταστάσεις συνυπάρχουν πάντα μαζί με τη συμβατική αισθητική απόλαυση των τεκταινομένων επί σκηνής. Από αυτήν την άποψη της πρόσθετης διάστασης της πρόσληψης η εποχή της κρίσης μοιάζει με τις θεατρικές παραστάσεις της Επταετίας (Steen, 2015).

Με μιαν ορισμένη έννοια όλα τα θεατρικά έργα στηρίζονται πάνω σε κρίσεις, αλλιώς η συγκρουσιακή φύση της συμβατικής δραματουργίας δεν τροφοδοτείται με το ανάλογο πραγματολογικό υλικό, το οποίο βασίζεται σε αντιθέσεις· αντιθέσεις που βρίσκουν τη λύση τους, όπως το «κοινωνικό δράμα» του Victor Turner (Turner 1982, Πούχνερ, 2009: 505-524), είτε με την εναρμόνιση με το κοινωνικό σύνολο (ή τις κυρίαρχες τάσεις του) και αποκατάσταση της τάξης (κωμωδία) είτε οδηγούνται σε αγεφύρωτες διαφορές με το θάνατο, την αποβολή ή την καταστροφή της μιας πλευράς (τραγωδία). Αυτές οι κρίσεις έχουν πολλές και διαφορετικές εκδοχές: προσωπικές κρίσεις, οικογενειακές, κοινωνικές, υπαρξιακές, ψυχολογικές, συναισθηματικές, οικονομικές, πολιτικές, υγείας, αξιών, διεθνείς κτλ. Συνήθως εμφανίζονται σε κάποιους συνδυασμούς· π. χ. η κρίση της υγείας είναι σωματική, αλλά και ψυχική και νοητική, αφορά δηλαδή το σύνολο

του ανθρώπου (Πούχνερ, 2004). Η οικονομική κρίση αφορά πολλές από τις παραμέτρους αυτές. Έτσι στην προσπάθεια της διαμόρφωσης κάποιας τυπολογίας, όπου για τους διάφορους τύπους κρίσεως θα αναφερθούμε ύστερα σε παραδείγματα από τη νεοελληνική δραματολογία, πρέπει να ληφθεί υπόψη, πως μιλούμε μόνο για κυρίαρχες τάσεις, και ούτε και αυτές υπάρχουν πάντα αμιγώς. Η ταξινόμηση δραματικών έργων με γνώμονα την κρίση και το είδος της κρίσης είναι μια προσπάθεια πρωτότυπη, η οποία δεν έχει, όσο γνωρίζω, προηγούμενο στην ελληνική βιβλιογραφία. Ωστόσο υπάρχει και ο αντίθετος δρόμος: να ξεκινήσει κανείς από μια δειγματοληψία σημαντικών έργων του νεοελληνικού ρεπερτορίου και να προσδιορίσει την κατηγορία ή το μείγμα κατηγοριών στις οποίες το παράδειγμα μπορεί να εμπίπτει.

*

Σε μια πρόχειρη τυπολογία τέτοιων κρίσεων που εντοπίζονται στο νεοελληνικό θέατρο θα μπορούσε να διαχωρίσει κανείς ατομικές κρίσεις από συλλογικές. Σαφείς διαφοροποιήσεις με τέτοιο κριτήριο βέβαια δεν υπάρχουν. Άλλωστε συνειδητοποιεί κανείς γρήγορα, πως δεν υπάρχει σχεδόν θεατρικό έργο, το οποίο να μην στηρίζεται, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, σε κάποια μορφή κρίσεως. Ξεκινώ τις ατομικές κρίσεις με την υγεία: η αρρώστια και η αντιμετώπισή της, διάγνωση και θεραπεία, προϋποθέτει και τη μορφή του γιατρού, και στις κρίσεις υγείας εμφανίζεται σχεδόν πάντα και ο θεράπων, με διάφορες ιδιότητες και λειτουργίες. Για τη μορφή του γιατρού στη νεοελληνική δραματουργία έχω γράψει ολόκληρο βιβλίο, που παρακολουθεί το δραματικό αυτό χαρακτήρα και τη δράση του μέσα στα έργα από το κρητικό, επτανησιακό και αιγαιοπελαγίτικο θέατρο, μέσω των μολιερικών γιατρών της κωμωδίας του 19ου αιώνα, στη σοβαρή μορφή του οικογενειακού σύμβουλου και φίλου στα δραματικά έργα του «θεάτρου των ιδεών» (1895-1922) και έως τον επιστήμονα, που θέτει την υγεία του σε κίνδυνο για κάποιο πείραμα στη δραματουργία του Μεσοπολέμου, και στην τελική εξαφάνιση του σκηνικού αυτού χαρακτήρα ως ξεχωριστό δρων πρόσωπο στο μεταπολεμικό σύστημα υγείας (Πούχνερ, 1994). Αν θέλουμε να διαχωρίσουμε το ενιαίο ψυχοσωματικό φαινόμενο της κρίσης και να υπογραμμίσουμε τη μία μόνο πλευρά, την ψυχική, τότε προσφέρε-

ται π. χ. η Λάλω στο «Ξημερώνει» του Καζαντζάκη (1906), που ως παντρεμένη πλέον γυναίκα με δύο παιδιά υποφέρει από τον ανεκπλήρωτο έρωτα προς έναν ποιητή φίλο της οικογένειας, ένα ψυχικό μαρτύριο στο οποίο της συμπαραστέκεται και τη συμβουλεύει ένας γιατρός, επίσης φίλος της οικογένειας, οραματιστής μιας νέας κοινωνίας, όπου οι κοινωνικοί θεσμοί δεν μπορούν να καταπνίξουν το δικαίωμα των ερωτικών σχέσεων και εκτός γάμου[1]. Παρόμοιο θέμα έχει και ο «Τρίτος» του Ξενόπουλου (1897) (Πούχνερ 2006: Β΄454-468).

Κατά τις αναγεννησιακές θεωρίες, στηριγμένες στο "Ars amandi" του Οβίδιου, ο έρωτας είναι ένα είδος αρρώστιας που προσβάλλει κυρίως τη νεολαία, αλλά όχι μόνο, και αναγνωρίζεται από μια συγκεκριμένη συμπτωματολογία: δεν τρων, δεν κοιμούνται, είναι αφηρημένοι, μελαγχολικοί, η μουσική ανακουφίζει ή και διεγείρει τον ερωτικό πόνο και πόθο, νοσταλγούν τον θάνατο κτλ.[2]. Αυτή είναι και η κλινική εικόνα που δείχνει η ψυχολογική κατάσταση και συμπεριφορά της Ερωφίλης από την ομώνυμη τραγωδία του Χορτάτση (περ. 1600): στο μοναδικό της μονόλογο στην αρχή της Γ΄ πράξης (1-46, βλ. και την έξοχη μελοποίησή του στον «Μεγάλο ερωτικό» του Χατζιδάκη), εμφανίζεται ο ερωτικός δεσμός της με τον Πανάρετο όχι ως ευτυχία και εκπλήρωση των σωματικών και ψυχικών αναγκών ενός νέου ανθρώπου, αλλά ως ένα βάσανο, μια σκλαβιά, όπως λέει χαρακτηριστικά η ίδια: «Μοίρα κακή κι αντίδικη, τυραννισμένη μοίρα*, / ποια* πάθη, απού τον έρωτα, ποιες πρίκες δεν επήρα*; / Πότε*ς τους αναστεναμούς γή πότες τ' ωχ οϊμένα / τα χείλη μου σκολάσασι τα πολυπρικαμένα*; / Πότε*ς *κ' εμέ τ'* αμμάτια μου μιαν ώρα εστεγνώσα*, / πότε*ς γλυκιά τα σφάλισα κι ανάπαψη μου δώσα*;»* (Γ΄ 9-14) (Πούχνερ 2006: Α΄ 29-78). Ο συναισθηματισμός της δεκατετράχρονης Ερωφίλης έχει ανατραπεί ολοκληρωτικά, έχει δώσει τα κλειδιά της καρδιάς της, όπως λέει, και δεν εξουσιάζει πια τον εαυτό της. Κάπως διαφορετική είναι η κλινική συμπτωματολογία στη δεύτερη κρητική τραγωδία, με έντονα τα στοιχεία πλέον της διχασμένης προσωπικότητας των ηρώων του Μπαρόκ, του «Βασιλέα Ροδολίνου»: εδώ η κρίση είναι προσωπική, η κλασική σύγκρουση μεταξύ έρωτα και ηθικού καθήκοντος, γιατί τη βασιλοπούλα Αρετούσα την έκανε ο Ροδολίνος δική του κατά ένα ναυάγιο στο θαλασσινό ταξίδι, ενώ προοριζόταν για τον φίλο του Τρωσίλο.

1 Για ανάλυση βλ. Πούχνερ 1995: 325-339 και 2017: 175-239.

2 Βλ. με αφορμή τον «Ερωτόκριτο» Peri 1999.

Η βασιλοπούλα δεν μπορεί να εξηγήσει την παγωμένη και αποστασιοποιητική (δηλαδή ένοχη) συμπεριφορά του, ώσπου από τα γαμήλια δώρα του Τρωσίλου καταλαβαίνει πλέον τα τεκταινόμενα και αυτοκτονεί (Πούχνερ 2006: Α΄ 79-94). Η έξοχη από γλωσσική και ποιητική άποψη τραγωδία του Ανδρέα Τρωΐλου (Βενετία 1647) φέρνει στη σκηνή μια κρίση, που θα είναι χαρακτηριστική για την ευρωπαϊκή δραματουργία του 18ου κι ακόμα και του 19ου αιώνα: τη σύγκρουση μεταξύ ερωτικού αισθήματος και ηθικού καθήκοντος.

Άλλου είδους κρίση είναι η θρησκευτική, η κρίση πίστεως, γνωστή από τις τραγωδίες του Καζαντζάκη. Αλλά εμφανίζεται και πολύ νωρίτερα, στις ρομαντικές τραγωδίες του Παναγιώτη Σούτσου, π. χ. στον φαντασμαγορικό «Μεσσία», όπου ο Χριστός παρουσιάζεται ως κοινωνικός μεταρρυθμιστής, ή στην εκδοχή της αμφισβήτησης της ερωτικής πίστης, όπως στον «Οδοιπόρο», όπου η ζήλεια της πρωταγωνίστριας κατά τη συνάντησή της με τον αγαπημένο της στο άβατο του Αγίου Όρους οδηγεί τον πρωταγωνιστή στην παραφροσύνη και τους δύο στο θάνατο[3]. Μια άλλη εκδοχή της μεταφυσικής κρίσης είναι η υπαρξιακή, τόσο χαρακτηριστική για τις τραγωδίες του Τερζάκη ή του Πρεβελάκη ή σε ταπεινούς χαρακτήρες της μεταπολεμικής δραματογραφίας, όπως στο μονόπρακτο μονόλογο «Αυτός και το πανταλόνι του» του Καμπανέλλη (1959) (Πούχνερ 2010: 277-287) ή προς το τέλος του αιώνα σε δραματικά έργα του ίδιου θεατρικού συγγραφέα, στον «Αόρατο θίασο» ή «Μια συνάντηση κάπου αλλού...» (Πούχνερ 2010: 587-619, 781-827).

Στην κατηγορία των συλλογικών κρίσεων παρατηρείται επίσης η ίδια δυσκολία του ξεχωρίσματος των ειδών, με την όποια σαφήνεια που παρέχουν προσδιορίσιμες κατηγορίες, γιατί διαπλέκονται και συμφύρονται μεταξύ τους. Μια μεταβατική μορφή της ατομικής κρίσης προς την κοινωνική είναι η κρίση του θεσμού της οικογένειας, της ελάχιστης διαϋποκειμενικής μονάδας μιας συμβατικής κοινωνίας, είτε αυτό γίνεται με το διαζύγιο των γονέων, τις δυσκολίες των παιδιών στην εφηβεία, με τον αδίστακτο τύραννο και μεθύστακα πατέρα κτλ. Το τελευταίο παρουσιάζει ο Σπύρος Μελάς στο νατουραλιστικό του δράμα με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Το χαλασμένο σπίτι» (1909), και με πιο συμφιλιωτικό τρόπο, με

3 Για τις τέσσερεις εκδοχές του «Οδοιπόρου» και τις δύο του «Μεσσία» βλ. Πούχνερ 2007: 197-306.

το μοτίβο της χαμένης τιμής της κόρης, στο «Μία νύχτα μία ζωή» (1924) (Πούχνερ 1999: 326-343, 359-378), αλλά η διάλυση της οικογένειας λόγω της παθολογικής φιλαργυρίας του πατέρα υπάρχει ήδη στη μαύρη κωμωδία του «Φιλάργυρου» της Ελισάβεθ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1823-24) (Πούχνερ 2001: 95-150). Εκεί το ξεστράτισμα της νεολαίας λόγω ηθικού αποπροσανατολισμού ευθύνεται στην έλλειψη του θετικού πρότυπου του πατέρα. Στο δραματικό έργο του Δημήτρη Δημητριάδη «Θερισμός» (2017) το χάσμα των γενιών παίρνει τρομακτικές και ακραίες διαστάσεις. Κρίση της παραδοσιακής οικογένειας μπορεί να φέρει και ο καταπιεσμένος ρόλος της γυναίκας και η επανάστασή της σε έργα στη συνέχεια του Ίψεν, όπως η «Νέα γυναίκα» της αρχηγού του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος, Καλλιρρόης Παρρέν ή στη δραματική παραγωγή της Γαλάτειας Καζαντζάκη (Γεωργοπούλου 2011), στην «Αστραία» του Ταγκόπουλου κτλ.

Η πιο υλική μορφή μιας συλλογικής κρίσης είναι η οικονομική, από την πείνα και τη φτώχεια ως την χρεωκοπία και οικονομική δυσπραγία. Αυτό μπορεί να δειχτεί και σε επίπεδο οικογένειας, όπως σε ορισμένα έργα της Μαρίας Π. Μηχανίδου προς το τέλος του 19ου αιώνα (Η εσχάτη ένδεια, 1879), ή σε επίπεδο τυχαίων συζητήσεων σε μια στάση λεωφορείου, όπως στο έργο «Γόπες και ψίχουλα» (2017) του Κωνστ. Μπούρα (Μπούρας 2017).

Η συλλογική κρίση μιας κοινωνίας ολόκληρης έχει πολλές όψεις, από τις οποίες η οικονομική είναι η πιο μετρήσιμη και εμφανής: αλλά είναι και κρίση αξιών, θεσμών, συμπεριφορών, οραμάτων, είναι ταξική πάλη, καταγγελία των αδικιών, φανέρωση των διαπλοκών κτλ. Αυτές οι δραματικές αναλύσεις συνδέονται συχνά με συγκεκριμένες ιστορικοπολιτικές φάσεις, όπως τη Μικρασιατική Καταστροφή, τη γερμανοϊταλική κατοχή, την αντίσταση, τον εμφύλιο, τον κρυφό ρόλο του παλατιού στα πολιτικά πράγματα, την επταετία, τη μεταπολίτευση κτλ. Η παρουσίαση των κρίσεων αυτών γίνεται συχνά με στρατευμένο και καταγγελτικό τρόπο, όπως σε μεγάλο μέρος της μεταπολεμικής ρεαλιστικής δραματογραφίας.

Το θέμα της κρίσης των αξιών εμφανίζεται διάσπαρτα τόσο στο προπολεμικό ελληνικό θέατρο (π. χ. η «Μοναξιά» του Πρεβελάκη 1937) (Πούχνερ 2002: 253-265), όπως και στο μεταπολεμικό (π. χ. «Η ηλικία της νύχτας» του Καμπανέλλη, που εμφανίζει μια νιχιλιστική και κυνική νεολαία που δεν πιστεύει πλέον σε τίποτε) (Πούχνερ 2010: 359-384). Για

το θέμα της πολιτικής και ιστορικής κρίσης υπάρχουν παρά πολλά έργα της νεοελληνικής δραματουργίας: μπορεί να ανατρέξει κανείς ακόμα στη θεματογραφία της επανάστασης του ’21 στο πατριωτικό δράμα (Πούχνερ 2000: 145-237) του 19ου και 20ού αιώνα, αλλά στο μεταπολεμικό θέατρο κυριαρχεί κυρίως η θεματολογία του εμφύλιου, των «πέτρινων χρόνων» και αργότερα της επταετίας, είτε με τρόπο φανερό ως θέατρο του ντοκουμέντου, όπως «Ο εχθρός λαός» του Καμπανέλλη (1975) (Πούχνερ 2010: 490-508) είτε με τρόπο συγκεκαλυμμένο, όπως «Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά» του Δημήτρη Δημητριάδη ή «Η νέα εκκλησία του αίματος» του ίδιου. Σε πολύ μεγάλο τμήμα των γενεών της μεταπολεμικής δραματογραφίας επανέρχεται το θέμα σε διάφορες προσμείξεις ρεαλισμού ή και υπέρβασης των ιστορικών γεγονότων. Το ίδιο ισχύει για το θεματικό κύκλο του Δεύτερου παγκόσμιου πολέμου και τη γερμανοϊταλικής κατοχής, για τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως και τη συστηματική εκδίωξη των Εβραίων. Εδώ πρέπει να μνημονευτεί το «Μπλοκ C” του Ηλία Βενέζη και «Ο κρυφός ήλιος» του Καμπανέλλη, που διαδραματίζονται μέσα σε γερμανικό στρατόπεδο[4]. Και αυτή η θεματολογία έχει ευρύτατη διάδοση στη μεταπολεμική δραματογραφία.

*

Αν περάσουμε σύντομα από την απόπειρα μιας τυπολογίας των κρίσεων σε μια δειγματοληψία δραματικών έργων με θέμα κάποια κρίση συναντούμε παρόμοια ή και άλλα μεθοδολογικά προβλήματα, και η άμεση σύνδεση των δύο ασύμβατων μεθόδων ασφαλώς δεν οδηγεί σε κάποια βάσιμα συμπεράσματα. Θα μπορούσαμε να προχωρήσουμε στην κατάρτιση ενός τυχαίου δείγματος δραματικών έργων ή να προσφύγουμε σε κάποιες έτοιμες ιεραρχήσεις, όπως είναι ο Οδηγός Νεοελληνικής Δραματολογίας των Γεωργακάκη και Πούχνερ, ή και η Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας του ΜΙΕΤ (Γεωργακάκη/Πούχνερ 2009, Πούχνερ 2006). Δε θα προδώσουμε όμως την κάπως ανιχνευτική και εμπειρική μέθοδο που χρησιμοποιήσαμε ενδεικτικά στο πρώτο μέρος· έτσι κι αλλιώς η μικρή αυτή μελέτη μόνο υποδείξεις μπορεί να κάνει.

4 Για τη σύγκριση των δύο έργων Πούχνερ 2006α: 505-557.

Σε μια πρώτη ανίχνευση δραματικών έργων του νεοελληνικού θεάτρου, κατάλληλων για την ανάδειξη μιας κατηγορίας κρίσεως και συνδυασμό κρίσεων παρατηρείται το φαινόμενο, ότι κατάλληλο για κάτι τέτοιο δεν είναι μόνο οι τραγωδίες αλλά και οι κωμωδίες, αν και με κάπως διαφορετικό τρόπο: η κρίση δεν οδηγεί στην καταστροφή, την αποβολή ή το θάνατο, αλλά ξεπερνιέται με τα μέσα που διαθέτει ο ίδιος ο σκηνικός πληθυσμός, δηλαδή ο κοινωνικός περίγυρος, ή επιβάλλεται από εξωτερικά γεγονότα ή την αποκάλυψη άγνωστων στους σκηνικούς χαρακτήρες δεδομένων, που δίνουν μια άλλη τροπή στην υπόθεση. Το δεύτερο συμβαίνει στις κρητικές κωμωδίες στο συρμό της *commedia erudita*, όπου το εμπόδιο στον ευτυχισμένο γάμο των νεαρών *amorosi* ή *innamorati*, δηλαδή ο πλούσιος ερωτευμένος γέρος που θέλει να παντρευτεί τη νέα, αποδεικνύεται πατέρας του νέου ή της νέας κι έτσι ο δραματουργός επιτυγχάνει το *happy end* με ένα δραματουργικό τέχνασμα σεβαστής ηλικίας και πάντα αποτελεσματικό (Vincent 1997).

Δεν συμβαίνει ακριβώς το ίδιο στη σατιρική επτανησιακή κωμωδία, όπως π. χ. στην «Κωμωδία των ψευτογιατρών» (1745) του Σαβόγια Ρούσμελη στη Ζάκυνθο, όπου διάφοροι άρρωστοι και συγγενείς τους ζητούν βοήθεια από τους κομπογιαννίτες, όχι πάντα με αγνές προθέσεις, οι οποίοι φυσικά δεν λύνουν κανένα πρόβλημα, απλώς εξαπατούν τους ευκολόπιστους πελάτες τους που τους αδροπληρώνουν μέσα στην απελπισία τους (Πούχνερ 2006: Α΄ 231-238). Η κρίση υγείας μαγνητίζει μόνο τους κερδοσκόπους ψευτογιατρούς που κατακλύζουν τις ελληνικές σκηνές κατά το 19ο αιώνα στη συνέχεια της σκηνικής δυναστείας των μολιερικών γιατρών· ο πιο δαιμονικός από όλους είναι ασφαλώς ο Ιπεκακουάνας από τον «Άσωτο» του Αλέξανδρου Σούτσου (1830) (Πούχνερ 2004: 95-102). Με την επίδραση της ψυχανάλυσης στην ελληνική δραματογραφία εμφανίζεται προς το τέλος του 19ου αιώνα και η ψυχική νόσος στη σκηνή, με πρόδρομο βέβαια τις νευρασθενικές υπάρξεις στα έργα του Γιάννη Καμπύση (Γραμματάς 1984). Στον «Πρωτομάστορα» αντίθετα η κρίση είναι μεταφυσική και φυσική: ατομική για τον αρχηγό του σιναφιού των κτιστών όσο και συλλογική για τους μαστόρους· η θυσία που απαιτεί η ολοκλήρωση του γεφυριού τον φέρνει στο γνωστό δίλημμα μεταξύ καθήκοντος και αισθήματος και προτιμάει τη φαουστική λύση (Πούχνερ 1995: 423-433).

Το πατριωτικό δράμα και η ιστορική τραγωδία παρουσιάζουν εθνικές κρίσεις, κοινωνικές και κρατικές, το αστικό δράμα την κρίση των αξιών και την κοινωνική υποκρισία, είτε στο αγροτικό περιβάλλον όπως στο «Μπροστά στους ανθρώπους» του Μάρκου Αυγέρη (1904) (Πούχνερ 2006: Β΄ 749-757) είτε σε μικροαστικό ηθογραφικό περιβάλλον της Πλάκας, όπως το «Φιντανάκι» του Χορν (1921) (Πούχνερ 1984: 317-331). Μπροστά στην καταγγελτική ανάδειξη της κρίσης των ηθών και των αξιών η επιλογή του όποιου τέλους δεν έχει πια τη βαρύτητα που έχει το συμβατικό φινάλε ενός δράματος. Μια κρίση ιδεών και ιδεολογιών παρουσιάζει ο Ψυχάρης στα τελευταία μονόπρακτά του, όταν στην «Ἔβα» οι Μπολσεβίκοι έχουν καταλάβει την Ακρόπολη (Πούχνερ 2005: 145-153).

Ο 20ός αιώνας είναι ο κατεξοχήν αιώνας των συλλογικών κρίσεων, και ιδιαίτερα για την Ελλάδα: εκτός από τις δεκαετίες της μεταπολίτευσης, όπου η κρίση είναι πλέον το κενό αξιών και προτύπων, όπου η χώρα βουλιάζει στην ανευθυνότητα των πολιτικών κομμάτων και τον βούρκο του λαϊκού καταναλωτισμού και υλισμού, την ψεύτικη οικονομική ανάπτυξη με τη δανεική καλοπέραση μεγάλων τμημάτων του πληθυσμού, ολόκληρος ο εικοστός αιώνας είναι μια περίοδος αλλεπάλληλων κρίσεων, ιδεών και ιδεολογιών, κοινωνικών και πολιτικών, κρατικών και εθνικών, εμφυλοπολεμικών και πολεμικών, καθεστωτικών εναλλαγών και πολιτειακών θεσμών, εξωτερικών εξαρτήσεων και εσωτερικών πολιτικών παθών, κρίσεων ταξικής αντιπαλότητας, διάλυσης των παλιών προτύπων της μεγάλης οικογένειας προς όφελος της μικρής πυρηνικής οικογένειας, μετάβασης της αγροτικής κοινωνίας σ' έναν ανολοκλήρωτο εξαστισμό, κρίσεις αποπροσανατολισμού του ατόμου από τις κατακερματισμένες επιστημονικές κοσμοθεωρίες και την αλματώδη εξέλιξη της τεχνολογίας κτλ. κτλ. Εδώ η δειγματοληπτική μέθοδος φτάνει στα όριά της.

*

Μολαταύτα, θα αναφέρω ενδεικτικά ορισμένα δραματικά έργα που μου φαίνονται κομβικά για το θέμα των κρίσεων, έργα που είχαν και μεγαλύτερη κοινωνική απήχηση εξαιτίας της σκηνικής τους παρουσίασης και επιτυχίας. Με τα παραδείγματα αυτά γίνεται φανερό πώς διαπλέκονται οι διάφορες κρίσεις, από τις οποίες προσπαθήσαμε προηγουμένως να επεξεργαστούμε ενδεικτικά κάποια τυπολογία.

Στην «Ερωφίλη», που είχε θεατρική απήχηση στην εποχή της, ως πρότυπο τραγωδίας και ποίησης και ως το 1800 ακόμα και ως συναισθηματικό ανάγνωσμα και αργότερα ακόμα, η κρίση κινείται σε διάφορα επίπεδα, προσωπικά και ιδεολογικά: σε ένα γενικό επίπεδο πρόκειται για σύγκρουση του μοναρχικού δικαίου (όπου η κρατική πολιτική κανονίζει τα αισθήματα και τους γάμους των παιδιών) και την αναγεννησιακή φιλοσοφία του έρωτα με τη σεβαστή παράδοσή της από την αρχαιότητα, που δεν αναγνωρίζει ταξικούς φραγμούς· ωστόσο ο βασιλιάς τελικά δεν είναι κανονικός δικαιούχος του θρόνου, αλλά αδελφοκτόνος και σφετεριστής της βασιλείας (και της βασίλισσας), ενώ ο Πανάρετος είναι επίσης βασιλικής καταγωγής, δηλ. κατά τη λογική του μοναρχικού δικαίου ικανός να διαδεχτεί το βασιλιά στο θρόνο του· η παράνομη, κατά την κοινωνική ηθική της εποχής, ένωση του ζεύγος των νέων εκλύει όμως συναισθητικές κρίσεις και σε ένα προσωπικό επίπεδο: η Ερωφίλη (αρχή Γ΄ πράξης) δηλώνει σε μονόλογό της, πως η σκλαβιά του έρωτα την βασανίζει σαν μια ψυχική νόσο· και η απειλή των προξενειών, που είναι ο δραματουργικός μοχλός της υπόθεσης, δημιουργεί και άλλες ψυχολογικές κρίσεις, αυτή τη φορά για τον Πανάρετο: φοβάται πως η βασιλοπούλα θα ενδώσει στις προσταγές του πατέρα της. Η κρίση της ερωτικής πίστης αποτρέπεται, αλλά η σύγκρουση με τον πατέρα βασιλέα θα είναι μοιραία: η κρίση τελικά οδηγεί στην καταστροφή και ο έρωτας στο θάνατο. Ο Χάρος θριαμβεύει από την αρχή, και η μοίρα ελέγχει την κατάσταση και οδηγεί τα πράγματα στον όλεθρο. Οι διάφορες κρίσεις είναι απλώς εργαλεία του πεπρωμένου· μόνο στο θάνατο μπορεί να θριαμβεύσει ο έρωτας (Πούχνερ 1992: 71-119).

Αν περάσουμε σε ένα παράδειγμα από το χώρο της κωμωδίας, παράδειγμα που είχει επίσης μεγάλη απήχηση, αυτή τη φορά στη σκηνική σταδιοδρομία του, είναι η «Βαβυλωνία» του Βυζάντιου, που είναι γλωσσική σάτιρα της ασυνεννοησίας: η κρίση είναι επικοινωνιακή και οφείλεται στο γεγονός, ότι το όργανο της επικοινωνίας είναι ελαττωματικό – οι τοπικές διάλεκτοι και τα διάφορα ιδιώματα που οδηγούν στις συνομιλίες σε συνεχείς παρεξηγήσεις· η λύση της κρίσης θα ήταν η καθιέρωση της λόγιας καθαρεύουσας ως μιας ενιαίας και εθνικής γλώσσας που επιτρέπει την ανεμπόδιστη κατανόηση όλων των λεγομένων (Πούχνερ 2001[α]: 246-284).

Αντίθετα, στον περίπου σύγχρονο με τη «Βαβυλωνία» «Βασιλικό» του Μάτεσι, η κρίση είναι κυρίως ιδεολογική και διαδραματίζεται μέσα στην παλαιά αριστοκρατική οικογένεια Ρονκάλα· ο κρίσιμος μοχλός της πλοκής είναι εδώ η προχωρημένη εγκυμοσύνη της Γαρουφαλιάς, που βιάστηκε κατά μια καρναβαλική μεταμφίεση από τον αστό Φιλιππάκη Γιαγουρόπουλο, ο οποίος είναι όμως έτοιμος να αποκαταστήσει την τιμή της και να την παντρευτεί· εμπόδιο εδώ είναι δηλ. αποκλειστικά οι ταξικές φεουδαρχικές αντιλήψεις του γέρου Ρονκάλα, και η σύγκρουση με τον προοδευτικό Γραδενίγο Ρονκάλα, γιο του, είναι σφοδρή· κατά το θετικό και πρακτικό κλίμα του Διαφωτισμού, το κοινωνικό, οικογενειακό και προσωπικό ηθικό πρόβλημα λύνεται με το γεγονός, πως τα ίδια τα πράγματα (προχωρημένη εγκυμοσύνη της κόρης και το επαπειλούμενο κοινωνικό σκάνδαλο) εκβιάζουν τη θετική λύση. Με κοινό νου και χωρίς τις ιδεολογικές αγκυλώσεις της αριστοκρατικής τάξης η κρίση υπερβαίνεται προς όφελος των πάντων. Ο γαλλοσπουδαγμένος γιος του Ρονκάλα είναι σαφώς το φερέφωνο του δραματουργού (Πούχνερ 2006: Β΄77-101).

Αλλιώς στη «Γαλάτεια» του Βασιλειάδη (1872), που διαδραματίζεται σε μια προϊστορική Κύπρο και συνδυάζει τον μύθο του Πυγμαλίωνα με το δημοτικό τραγούδι «Η κακιά γυναίκα και τα δύο αδέλφια». Το έργο, γραμμένο σε πεζή υπεραρχαΐζουσα, είχε ωστόσο τεράστια επιτυχία στο θέατρο ώς το 1925 περίπου (Δημάκη 2002: 645-714). Το ζωντανεμένο άγαλμα του καλλιτέχνη αποδεικνύεται ως μοιραία γυναίκα, που σπέρνει τη διχόνοια και το θάνατο· από προσωπικό ερωτικό πάθος για το νεότερο αδέρφο του Πυγμαλίωνα, Ρέννο, τον προτρέπει σε αδελφοκτονία, να σκοτώσει τον δημιουργό της· πρόφαση θα ήταν ο καυγάς για την κατοχή του θρόνου. Αλλά ο Πυγμαλίων δεν έχει καμιά αντίρρηση στο να βασιλεύει ο αδελφός του αντί αυτού, κι έτσι ο Ρέννος τελικά σκοτώνει τη Γαλάτεια. Εδώ η κρίση δεν είναι μόνο του ερωτικού πάθους της femme fatale ως ζωντανεμένου καλλιτεχνήματος, που δοκιμάζει τη σταθερότητα της αδελφικής αγάπης, αλλά έχει και μυθολογικές και φιλοσοφικές διαστάσεις: η επικίνδυνη ομορφιά της τέχνης, που μπορεί να καταλύσει την ηθική των ανθρώπων (Πούχνερ 2006: Β΄181-205).

Παρόμοιο θέμα, η κρίση που δημιουργείται από την υπέρβαση των κανόνων της κοινωνικής τάξης, έχει και η «Τρισεύγενη» του Παλαμά (1903), η οποία παρά την μάλλον ισχνή σκηνική της σταδιοδρομία ασκούσε στην

εποχή της κάποια επίδραση και σε άλλους λογοτέχνες. Εδώ το περιβάλλον είναι ηθογραφικό-ρεαλιστικό, αλλά η όμορφη Τρισεύγενη, μισή νεράιδα μισή κόρη, δεν συμμορφώνεται με τους στενούς ηθικούς κανόνες της μικρής κοινωνίας των θαλασσοχωριτών. Ενώ η εξαιρετική ομορφιά της και η χαρισματική προσωπικότητά της αμβλύνουν προς στιγμή τις αρνητικές αντιδράσεις της μικροκοινωνίας, θα γίνει τελικά θύμα της ίδιας της συμπεριφοράς της: η εξαιρετική γυναίκα είναι ίνδαλμα που θαυμάζεται, αλλά ταυτόχρονα και θύμα που χρησιμοποιείται. Η ίδια η ύπαρξή της δημιουργεί ηθική κρίση· η κοινωνική τάξη αποκαθίσταται με την απομάκρυνσή της, στην περίπτωση της δραματικής μοναχοκόρης του Παλαμά, την αυτόβουλη αναχώρησή της από τη ζωή (Πούχνερ 1995[α]: 405-578).

Με την αρχή του εικοστού αιώνα ο ηθογραφικός ρεαλισμός περνά προς στιγμή και στη ζώνη του Ματουραλισμού· στα δραματικά έργα του Ματουραλισμού η κρίση είναι συχνά καθαρά υλική, δηλ. οικονομική κρίση. Αυτό συμβαίνει π. χ. και στο «Μυστικό της κοντέσσας Βαλέραινας», όπου στην αριστοκρατική οικογένεια των Βαλέρηδων κυριαρχεί η ένδεια και η φτώχεια, τόσο που σκέφτονται να πουλήσουν το μυστικό της σκόνης που γιατρεύει τις παθήσεις των ματιών και να την παραγάγουν βιομηχανικά· η γριά κοντέσσα όμως αντιστέκεται, εκπροσωπώντας (σε αντίθεση με τον «Βασιλικό») τις θετικές παραδοσιακές αξίες της τάξης της, που θεωρεί πως η ιατρική βοήθεια της θεραπείας των ματιών γίνεται δωρεάν ως προσφορά· το μυστικό της σκόνης, που τελικά αποδεικνύεται πως είναι απλό ζαχαρόνερο (η πίστη γιατρεύει), φυλάγεται από τις γυναίκες της οικογένειας ήδη 250 χρόνια, κι όταν η γριά κοντέσσα τελικά αναγκάζεται να το πει, για να σωθεί η οικογένεια από την έξωση, έχει πάρει από πριν δηλητήριο και πεθαίνει. Η οικονομική κρίση οδηγεί σε μια ηθική κρίση και έναν ανώφελο, εν τέλει, θάνατο (στο τέλος τα οικονομικά πράγματα φτιάχνονται)· η υλική ανάγκη δεν μπορεί να εκβιάσει την υποχώρηση της ηθικής, κι ας είναι αυτή μια χίμαιρα.

Ακριβώς τα αντίθετα γίνονται στο μελοδραματικό «Φιντανάκι» του Χορν (1921), όπου η νεαρή Τούλα θα υποκύψει στον οικονομικό εξαναγκασμό που υφίσταται η οικογένειά της και ο φτωχόκοσμος της πλακιώτικης αυλής και θα δεχτεί την ανδρική προστασία, στην οποία την σπρώχνουν οικειοθελώς οι μεσήλικες γυναίκες του λαϊκού αυτού milieu. Το έργο αυτό έχει παιχθεί άπειρες φορές σε ερασιτεχνικές και επαγγελματικές

σκηνές, ιδίως στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Κατά τη θεωρία του ευρωπαϊκού Νατουραλισμού, το milieu καθορίζει την τύχη των ανθρώπων και διαμορφώνει τον χαρακτήρα του. Κάθε νέος άνθρωπος βρίσκεται κάποτε μπροστά στο υπαρξιακό δίλημμα, που θέτει η ίδια η ωμή πραγματικότητα, αποτέλεσμα μιας διαρκούς οικονομικής κρίσης για ένα μεγάλο μέρος ολόκληρου του πληθυσμό.

Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στο πιο επιτυχημένο, σκηνικά, θεατρικό έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, «Η αυλή των θαυμάτων» (1957), όπου η μοίρα των προσφύγων της Μικρασιατικής Καταστροφής και η ανεργία και η οικονομική κρίση της μεταπολεμικής Ελλάδας σφραγίζουν τις τύχες των ανθρώπων στη μικρή πρόχειρη αυλή στα περίχωρα της πόλης, αυτή που θα μετατραπεί σε λίγο σε πολυκατοικία (Πούχνερ 2010: 321-359). Ανάμεσα στους ζωντανούς χαρακτήρες ξεχωρίζει ο ονειροπόλος χαρτοπαίκτης Στέλιος, που τελικά θα αυτοκτονήσει, και το συλλογικό όνειρο της μετανάστευσης στην Αυστραλία. Η συλλογική οικονομική κρίση δημιουργεί τις προσωπικές κρίσεις των ατόμων με τις διάφορες ψυχολογικές αποχρώσεις τους.

Αντίθετα, το δεύτερο θεατρικό έργο του Καμπανέλλη των χρόνων εκείνων με τεράστια επιτυχία, «Το παραμύθι χωρίς όνομα» (1959), βασίζεται σε μια εθική κρίση και την κρίση του θεσμού της μοναρχίας (Πούχνερ 2010: 384-408). Σε μια διαχρονική διάσταση δείχνει τις εθνικές κρίσεις ένα άλλο έργο του Καμπανέλλη, πολύ διαφορετικά και με την ανοιχτή δομή της επιθεώρησης, «Το μεγάλο μας τσίρκο» (1973), που ήταν η μεγάλη θεατρική επιτυχία στα χρόνια της επταετίας (Πούχνερ 2010: 451-587). Αλλά πολιτική κρίση (πτώση της χούντας) με μεταφυσικές διαστάσεις δείχνει και το πεζογράφημα του Δημητριάδη, «Πεθαίνω σαν χώρα» (1979), που παίχθηκε και ως μονόλογος στο θέατρο και έχει μεταφραστεί και σε ξένες γλώσσες. Πολιτική και πολιτειακή κρίση βρίσκονται και στη βάση των πρώτων θεατρικών του έργων, «Η τιμή της ανταρσίας στη μαύρη αγορά» (1968 γαλλικά, 1981) και «Η νέα εκκλησία του αίματος» (1983). Στις επιπτώσεις αυτών των κρίσεων ακολουθούν μια ολόκληρη σειρά θεατρικών έργων των πρώτων γενεών της μεταπολεμικής δραματογραφίας με κυρίως ρεαλιστικό χαρακτήρα, ενώ με τη «στροφή προς τα έσω» του μεταπολιτευτικού πλέον θεάτρου η νέα εσωστρέφεια ασχολείται με πιο αδιόρατες κρίσεις, κυρίως ψυχολογικές, της επιφανειακότητας του δυτικού πολιτισμού, τα αδιέξοδα του καταναλωτισμού κτλ. Ενώ η οικονομική κρίση από το 2009 και πέρα περιμένει ακόμα τους δραματουργούς της (Μπούρας 2017).

Βιβλιογραφία

Peri, Massimo, *Του πόθου αρρωστημένος. Ιατρική και ποίηση στον Ερωτόκριτο*, μετάφραση Αφροδίτη Αθανασοπούλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1999.

Steen, Gonda van, *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford: Oxford University Press, 2015.

Turner, Victor, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

Vincent, Alfred, "Κωμωδία", in: David Holton (επιμ.), Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997: 125-156.

Γεωργακάκη, Κωστάντζα / Βάλτερ Πούχνερ, *Οδηγός Νεοελληνικής Δραματολογίας* [Παράβασις – Βοηθήματα [1]), Αθήνα 2009.

Γεωργοπούλου, Βαρβάρα, Γ*υναικείες διαδρομές. Η Γαλάτεια Καζαντζάκη και το θέατρο*, Αθήνα: Αιγώκερος, 2011.

Γραμματάς, Θόδωρος, *Το θεατρικό έργο του Γιάννη Καμπύση*, Ιωάννινα, 1984.

Δημάκη, Μαρία, Σ. Ν. Βασιλειάδης. *Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα: Ίδρυμα Ουράνη, 2002.

Μπούρας, Κωνσταντίνος, *Κρίσιμη δεκαλογία. Θεατρικό δεκάπτυχο*, Αθήνα: Τάδε Έφη, 2017.

Πούχνερ Βάλτερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα: Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, 1984.

————, «Οι πρώτες νεοελληνικές τραγωδίες», Τ*ο θέατρο στην Ελλάδα*, Αθήνα: Παϊρίδης, 1992: 45-143.

————, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο. Μια δραματολογική αναδρομή*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1994.

————, «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νικου Καζαντζάκη», Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση, Αθήνα: Οδυσσέας, 1995: 318-434.

————, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1995.

————, Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος, ή Τα κριτήρια της

‘σκηνικής επιτυχίας’ την εποχή του ‘Θεάτρου των Ιδεών’. Μια επανεξέταση”, Φαινόμενα και Νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα, Αθήνα: Παπαζήσης, 1999: 265-380.

————, *Διάλογοι και διαλογισμοί,* Αθήνα: Χατζηνικολή, 2000.

————, *Γυναικεία δραματουργία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καΐρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδακτικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 2001.

————, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ώς τον Καραγκιόζη,* Αθήνα: Πατάκης, 2001α.

————, *Καταπακτή και υποβολείο*, Αθήνα: ERGO 2002.

————, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 2004.

————, *Γραφές και σημειώματα*, Αθήνα: ERGO, 2005.

————, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας,* τόμ. Α΄-Β΄, Αθήνα: ΜΙΕΤ, 2006.

————, *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα: Παπαζήσης, 2006α: 505-557.

————, *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες – μέθοδοι – θεματικές* (Λαογραφία 1), Αθήνα: Αρμός, 2009.

————, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα: Παπαζήση,ς 2010.

————, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικοίς και θεατρικοίς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματουργία 1830-1850*, Αθήνα: Παπαζήσης, 2007.

————, «Ο γιατρός στη νεοελληνική δραματουργία», *Η θέση του γιατρού στην κοινωνία*, No. 10, 2014: 138-148.

————, *Ο Κόμπος και το Νήμα. Στα δίχτυα της ιστορικής αναζήτησης. Μελέτες για το θέατρο και τη λογοτεχνία*, Αθήνα: Ηρόδοτος 2017.

Abstract

This study is based on a sample of dramatic works of modern Greek theatre since the days of Renaissance, baroque and mannerist Cretan theatre in the 17th century, trying to give paradigms of dramatic handling of crises in form of typologies and samples. In such a typology we can locate in modern Greek drama individual and collective crises, religious and erotic ones, metaphysic and existential etc., and the sampling of dramatic works includes paradigms from all the periodes of modern Greek theatre. Usually the categories of crises appear in different combinations; in the end every drama includes some form of crisis, which is the presupposition for the necessary conflicts of dramatic structure.

Λέξεις κλειδιά: δράμα, θέατρο, κρίση, σύγκρουση, νεοελληνική δραματουργία

6.3. Ιστορική συγκυρία και θέατρο

Η ΑΠΟ ΙΔΡΥΣΕΩΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΟΥ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΣΕ ΠΕΡΙΟΔΟΥΣ ΚΡΙΣΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΚΑΜΨΗΣ: ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ-ΣΤΑΘΜΟΣ ΥΠΟ ΤΟ ΠΡΙΣΜΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΚΗΣ ΣΥΓΚΥΡΙΑΣ

Γεώργιος Κράιας*

Η αναβίωση του αρχαίου δράματος συνιστά πολυσύνθετο και πολυεπίπεδο φαινόμενο, καθώς, ήδη με την πρώτη – στην νεότερη εποχή – μαρτυρημένη παράσταση των αισχύλειων *Περσών* το 1571 στην Ζάκυνθο μετά την νίκη των συνασπισμένων ευρωπαϊκών δυνάμεων κατά των Οθωμανών στην Ναυμαχία της Ναυπάκτου,[1] το αρχαίο δράμα αποτελεί ακόμη και σήμερα πεδίο ευρύτατων αντιπαραθέσεων ως προς την παρουσίασή του.[2] Το εύρος των αναζητήσεων όλων των σχετικών θεατρικών παραγόντων κυμαίνεται από παραστάσεις μουσειακού χαρακτήρα, που επιθυμούν, με κάθε είδους ακρότητες, να αναστήσουν κατά το δυνατόν την αρχαία ατμόσφαιρα, έως παραστάσεις απόλυτου μοντερνισμού, που εκλαμβάνουν τα αρχαία δράματα ως έδαφος πρόσφορο για την εφαρμογή κάθε πρωτότυπης ιδέας.

---

* Γεώργιος Κράιας, Συνεργαζόμενο Εκπαιδευτικό Προσωπικό στο Ελληνικό Ανοιχτό Πανεπιστήμιο και στο Ανοιχτό Πανεπιστήμιο Κύπρου, gkraias@gmail.com.

1 Η θρυλούμενη αυτή παράσταση δόθηκε από νεαρούς ευγενείς των ενετοκρατούμενων Επτανήσων στην ιταλική γλώσσα, ενώ λοιπά θεατρικά στοιχεία δεν είναι γνωστά, πέρα από τον σαφή παραλληλισμό που επιχειρείται της Ναυμαχίας της Ναυπάκτου με την Ναυμαχία της Σαλαμίνας. Αναφορικά με την ιστορικότητα της συγκεκριμένης παράστασης, όλα βασίζονται σε μια μόνη πληροφορία που παραδίδει ο Επτανήσιος ιστοριοδίφης Σπυρίδων Δε Βιάζης το 1896 (βλ. Ν.Ι. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*. Τόμ. Α'. Αθήναι 1938:295), χωρίς όμως ελλείψει άλλων πηγών να μπορεί να διασταυρωθεί και να επιβεβαιωθεί. Περαιτέρω βλ. W. Puchner, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου». Στο *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984:31-55 (εδώ 51), και, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Εφτανησιακό θέατρο (1550-1750)». Στο *Ευρωπαϊκή θεατρολογία: Ένδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1984:139-157 (εδώ 141-142), Μ. Βάλσα*, Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Μτφ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994:243, Π. Μαυρομούστακος, «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη νεοελληνική σκηνή: Από τους *Πέρσες* του 1571 στις προσεγγίσεις του 20ου αιώνα». Στο *Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους*, Αθήνα 1999:77-87 (εδώ 77-78), και Γ. Ανδρεάδης (επιμ.), *Στα ίχνη του Διονύσου: Παραστάσεις Αρχαίας Τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*. Αθήνα 2005:21-22.

2 Γενικά για την αναβίωση του αρχαίου δράματος βλ. L. Hardwick, *Πρόσληψη: Ερευνητικές προσεγγίσεις*. Μτφ. Ι. Καραμάνου, Αθήνα 2012, και Ά.Ν. Μαυρολέων, *Περί αναβίωσης: Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*. Αθήνα 2016.

Υπό το γενικό αυτό πρίσμα, θα εξεταστεί στην παρούσα ανακοίνωση η αναβίωση του αρχαίου δράματος από ιδρύσεως του ελληνικού κράτους, όπως έλαβε χώρα μέσα από μνημειώδεις παραστάσεις σε περιόδους κρίσης αλλά και ανάκαμψης – μια ιστορική επισκόπηση που συμβαδίζει με την ίδια την ιστορία του νέου ελληνικού κράτους κατά τους δύο περίπου αιώνες της ταραχώδους του ζωής. Μέσα από επικέντρωση στις σημαντικότερες των παραστάσεων και με εστίαση στο εθνικό, πολιτικό, κοινωνικό και πολιτιστικό υπόβαθρο έκαστης περίπτωσης θα φωτιστεί το δυναμικό εκείνο παρασκήνιο που πυροδότησε την κάθε επιλογή και της έδωσε την μορφή που της έδωσε.[3]

Μπορεί η ληξιαρχική πράξη γέννησης του νέου ελληνικού κράτους να τοποθετείται, παρά τις μονομερείς ενέργειες της Α΄ Εθνοσυνέλευσης της Επιδαύρου (Δεκέμβριος 1821 / Ιανουάριος 1822), μόλις στις 03 Φεβρουαρίου 1830 με το περίφημο Πρωτόκολλο του Λονδίνου, όμως σημαντικές θεατρικές πρωτοβουλίες τα τελευταία προεπαναστατικά χρόνια επιβάλλουν μια σύντομη ανασκόπηση. Άμεση αναφορά στο αρχαίο ελληνικό θέατρο ως συστατικό στοιχείο της ελληνικής παράδοσης επιχειρεί πρώτος ο Ρήγας Φερραίος, ο οποίος στην φημισμένη του Χάρτα του 1797 αποτυπώνει ψηλά, στα βορειοδυτικά της σημερινής Ελλάδας, ένα αρχαιοελληνικό θεατρικό οικοδόμημα.[4] Με τον συμβολισμό αυτόν επιχειρεί ο Ρήγας να αναδείξει τον ιστορικό δεσμό ανάμεσα στην αρχαία και την νέα Ελλάδα, με τον υψηλό πολιτισμό του παρελθόντος να συνιστά μια πρόκληση του παρόντος για την επιτακτικότητα της εθνικής παλιγγενεσίας. Αν όμως ο Ρήγας δεν πρόλαβε να επεκτείνει και στην πράξη τον συμβολισμό του, η Φιλική

3 Κύριες βιβλιογραφικές πηγές για την σύνταξη της ανακοίνωσης υπήρξαν οι εξής: Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1932*. Αθήνα 1976, Ά.Ν. Μαυρολέων, «Η περιπέτεια της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος – Η ελληνική συμβολή». Στο Ό. Μάμαλη (επιμ.), *Φίλιπποι, το θέατρο-οι παραστάσεις αρχαίου δράματος 1957-2007,* Καβάλα 2007:63-71, J.M. Walton, *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*. Μτφ. Κ. Αρβανίτη και Β. Μαντέλη, Αθήνα 2007, Κ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο: Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*. Τόμ. Α', Αθήνα 2010, T. Grammatas, «Staging Ancient Drama in Greece during the first Half of the twentieth Century», *Παρνασσός*, No 52, 2010:373-386, και Ν. Ρούσσου / Έ. Μπαζίνη / Ε. Τσιώλη, *Ματιές στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα*, Αθήνα 2015.

4 Την ίδια χρονιά δημοσίευσε ο Ρήγας την μετάφραση μέρους του τετράτομου έργου του Γάλλου λογίου Jean-Jacques Barthélemy με τίτλο *Το ταξίδι του Νέου Ανάχαρσι*, ανατυπώνοντας και πολλούς από τους χάρτες του πρωτοτύπου, όπως επί παραδείγματι την κάτοψη ενός αρχαίου θεάτρου, την οποία εγκιβώτισε στην Χάρτα του.

Εταιρεία που συστήθηκε στην Οδησσό στις 14 Σεπτεμβρίου 1814 εξέλαβε ευθύς εξ αρχής το θέατρο ως παιδευτική βάση του έθνους, προσδοκώντας να αναγάγει την θεατρική παράσταση στο πρότυπο της αρχαιοελληνικής διδασκαλίας. Και ενώ οι μαρτυρίες για την δράση της και τις παραστάσεις αρχαίου δράματος που αποπειράθηκε είναι σποραδικές και αβέβαιες,[5] σε μιαν άλλη γωνιά του παροικιακού ελληνισμού, την Μολδοβλαχία, ο ηγεμόνας της, Ιωάννης Καρατζάς, είναι ο πρώτος, για τον οποίον υπάρχουν βάσιμες πληροφορίες αναφορικά με τις παραστάσεις αρχαίων δραμάτων.[6] Κοινό χαρακτηριστικό όλων αυτών των περιπτώσεων είναι ο επαναστατικός τους χαρακτήρας: αναβιώνοντας το αρχαίο θέατρο, επιδιώκουν οι εκάστοτε ιθύνοντες να αναστήσουν στην ψυχή των ραγιάδων την χαμένη συνέχεια του ελληνικού έθνους.[7] Η πολιτισμική κληρονομιά που εκπροσωπεί το αρχαίο δράμα είναι τεράστια και, ως εκ τούτου, μπορεί να γονιμοποιήσει κατάλληλα τον πόθο για ελευθερία, δημιουργώντας όλες τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την εθνική αναγέννηση. Επίσης, σε ένα αμιγώς παιδευτικό πρότυπο, η αναβίωση του αρχαίου δράματος αποτελεί ιδανική συνθήκη για την καλλιέργεια μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας από την αρχαία έως την νέα εποχή, προϋπόθεση εξίσου απαραίτητη για την εθνική αναγέννηση. Ανασυστήνοντας λοιπόν το αρχαίο ελληνικό θέατρο οι προεπαναστατικοί φορείς επιθυμούν να αξιοποιήσουν έτσι το ευγενές παρελθόν τους, ώστε όχι μόνον να εμφυσήσουν για το παρόν στους υπόδουλους το αίσθημα της ανεξαρτησίας, αλλά και να οικοδομήσουν ένα μέλλον βασισμένο επάνω στην αδιαμφισβήτητη ενότητα του έθνους.[8]

---

5 Βασικά ό,τι είναι γνωστό για την θεατρική δράση της Φιλικής Εταιρείας είναι η σύσταση μιας ειδικής επιτροπής θεάτρου, τα μέλη της οποίας αποπειρώνται παραστάσεις και αρχαίων δραμάτων, χωρίς όμως να υπάρχουν συγκεκριμένα στοιχεία – βλ. Λάσκαρης, ό. π. (υποσ. 1), 192, και Γ. Κορδάτος, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα ²2010:159-160.

6 Το 1817 παρουσίασε σε κλειστό κοσμικό κύκλο στην αυλή του στο Βουκουρέστι μια ερασιτεχνική παράσταση ενός φοιτητικού θιάσου υπό την επιμέλεια της κόρης του, Ραλλούς Καρατζά, με τον τίτλο *Εκάβη*, χωρίς όμως να πρόκειται για την ομότιτλη τραγωδία του Ευριπίδη, αλλά για μια συρραφή χωρίων από την *Ιλιάδα* του Ομήρου.

7 Στην ίδια κατεύθυνση αποσκοπεί και η μετονομασία που παρατηρείται κατά την περίοδο της Επανάστασης των Ρωμιών-Γραικών σε Έλληνες, προκειμένου να ξυπνήσει εντός τους το ηρωικό μεγαλείο των προγόνων τους και να μπορέσουν να αποτινάξουν τον τουρκικό ζυγό – βλ. Ι.Θ. Κακριδής, «Αρχαίοι Έλληνες και Έλληνες του Εικοσιένα», *Φιλόλογος*, Νο 143, 2011:34-48.

8 Την παιδευτική αξία του θεάτρου γενικά είχαν αναγνωρίσει και οι αγωνιστές της ανεξαρτησίας, με πρωτεργάτη τον ήρωα Νικηταρά, ο οποίος το 1823 σε επιστολή του προς

Στην συνέχεια, και αφού πλέον το ελληνικό κράτος έχει διανύσει τις πρώτες δεκαετίες της ζωής του, η πρώτη επίσημη παράσταση αρχαίου δράματος σε ελληνικό έδαφος αποτελεί ουσιαστικά ένα μεγάλο κοινωνικό γεγονός με σαφείς πολιτικές προεκτάσεις. Επ' αφορμή των βασιλικών γάμων του Γεωργίου Α' με την Όλγα δίδεται από το Πανεπιστήμιο Αθηνών ως δώρο στις 07 Δεκεμβρίου 1867 στο Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού η παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή σε μετάφραση στην καθαρεύουσα από τον λόγιο Αλέξανδρο-Ρίζο Ραγκαβή και με πρωταγωνίστρια την διάσημη ηθοποιό της εποχής Πιπίνα Βονασέρα.[9] Τα ζητήματα που θέτει η συγκεκριμένη παράσταση είναι πολλά και ποικίλα, με σημαντικότερο ίσως την ίδια την αφορμή της παράστασης, τον γάμο δηλαδή του βασιλικού ζεύγους. Η παράσταση δεν αποτελεί μιαν απλή αναβίωση του αρχαίου δράματος, αλλά σκοπό έχει την κατοχύρωση των ευρωπαϊκής καταγωγής βασιλέων στον ελληνικό θρόνο μέσα από την εμβάπτισή τους σε ό,τι υψηλότερο έχει να αναδείξει η σύγχρονη Ελλάδα, τον αρχαίο πολιτισμό της. Έτσι η παράσταση από ένα απλό θεατρικό γεγονός μετασχηματίζεται σε μια βαθύτερη κοινωνία του αρχαιοελληνικού και του ευρωπαϊκού πνεύματος, με στόχο την γονιμοποίηση των ετερόκλητων αυτών δυνάμεων για την δημιουργία της νέας Ελλάδας. Εγκαινιάζοντας λοιπόν ο Γεώργιος Α' με τον γάμο του μια νέα εποχή για την χώρα του, θέτει ως ισχυρό θεμέλιο την ίδια την ιστορία της, με το αρχαίο δράμα να ανάγεται στο κομβικό εκείνο σημείο, όπου ο αρχαίος πολιτισμός συναντά την σύγχρονη κοινωνία.[10]

τον Υπουργό Εξωτερικών της τότε κυβέρνησης ζητά να του χορηγηθεί το τζαμί του Αγάπασσα … *ἵνα χρησιμεύσῃ διὰ θέατρον*, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει.

9 Πρόκειται ουσιαστικά για την επανάληψη της παράστασης που είχε δοθεί πριν τέσσερα χρόνια στην Κωνσταντινούπολη με τους ίδιους συντελεστές. Γενικά η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή φαίνεται να συγκεντρώνει επάνω της ακέραιο το ενδιαφέρον των πρώτων θεατρικών παραγόντων που ασχολούνται με το αρχαίο δράμα, όπως αποδεικνύεται και από την πρώτη „αυθεντική" αναβίωση αρχαίου δράματος στην Ευρώπη, η οποία δεν είναι άλλη από την εν λόγω σοφόκλεια τραγωδία. Η *Αντιγόνη* που ανέβασε ο Γερμανός λογοτέχνης Ludwig Tieck το 1841 στο Potsdam σε μουσική του μεγάλου συνθέτη Felix Mendelssohn αποτέλεσε πρότυπο για όλες τις κατοπινές αναβάσεις του ίδιου δράματος σε ολόκληρη την Ευρώπη κατά τον 19ο αιώνα – βλ. Ι. Ρεμεδιάκη, «Η πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης* στην Ελλάδα και την Γερμανία: Μεταφραστικές και άλλες σχέσεις». Στο *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό: Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Αθήνα 2004:155-161.

10 Η σημασία που απέδιδε ο Γεώργιος Α' στο αρχαίο δράμα μαρτυρείται και από το γεγονός ότι αρκετά χρόνια αργότερα, το 1888, επέλεξε να εορτάσει τα 25 χρόνια του στον ελληνικό θρόνο, δίνοντας μιαν ακόμα παράσταση της *Αντιγόνης*, και μάλιστα από

Σε ένα αρκετά διαφορετικό κλίμα μερικά χρόνια αργότερα, τα τέλη του 19ου αιώνα, η αναβίωση του αρχαίου δράματος, συμβαδίζοντας με τις τρέχουσες εξελίξεις, αποκτά ένα διαφορετικό πρόσωπο και αναλαμβάνει μια νέα λειτουργία. Στο φως από την μια των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων το 1896, αλλά στην σκιά από την άλλη του ατυχούς ελληνοτουρκικού πολέμου το 1897, το αρχαίο δράμα έρχεται αντιμέτωπο με μια σύνθετη πραγματικότητα, καθώς το νέο πρόβλημα που ανακύπτει είναι ο χώρος των παραστάσεων.[11] Παρά τις επίμονες προσπάθειες ευρωπαϊκών και ελληνικών φορέων, η χρήση των αρχαίων θεάτρων για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος απορρίπτεται από το ελληνικό κράτος και επιλέγεται το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, όπου οι παραστάσεις σημειώνουν ωστόσο μεγάλη επιτυχία. Παρόλη όμως την απρόσμενη αυτήν εξέλιξη, το ζήτημα του χώρου έχει τεθεί πλέον δυναμικά επί τάπητος, με το αρχαίο δράμα να ζητά μέσα από την αναβίωσή του στον φυσικό του χώρο να μεταλαμπαδεύσει με τον πλέον λειτουργικό τρόπο το πνεύμα του στην σύγχρονη εποχή.[12] Στο πλαίσιο λοιπόν ταυτόχρονων ευτυχών και θλιβερών στιγμών για το ελληνικό έθνος, η σύνδεση αρχαίας και νέας Ελλάδας ενισχύεται περαιτέρω και μέσα από την επιθυμία για συμβολική χρήση του ίδιου ακριβώς χώρου για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος.

Δεν είναι όμως τόσο ο χώρος των παραστάσεων που προκαλεί τις ισχυρότερες αντιπαραθέσεις μεταξύ των διαφόρων παραγόντων όσο η γλώσσα, η οποία πυροδοτεί ένα ευρύ φάσμα εγκλήσεων και αντεγκλήσεων με απρόβλεπτες συνέπειες. Με την ίδρυση της *Εταιρείας υπέρ της διδασκαλίας αρχαίων ελληνικών δραμάτων* το 1896 από τον γλωσσαμύντορα καθηγητή του Πανεπιστημίου Αθηνών Γεώργιο Μιστριώτη επιχειρείται η αναβίωση του αρχαίου δράματος από το πρωτότυπο, ήτοι από τα αρχαία ελληνικά. Υπό αυτό το πρίσμα ανεβαίνει το 1896 επ᾽ αφορμή

δύο διαφορετικούς θιάσους με εξαιρετικό επιτελείο.

11 Βλ. Π. Μαυρομούστακος, «Αρχαίο ελληνικό δράμα στη νέα ελληνική σκηνή: το ζήτημα του χώρου». Στο *Μια σκηνή για τον Διόνυσο: Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα*, Αθήνα 1998:177-197, και Π. Κωνσταντινάκου, «Υπαίθριες σκηνές της „αναβίωσης" του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα ως το 1940 (α): Η περιπέτεια του χώρου», *Σκηνή*, Νο 6, 2014:1-47.

12 Σημειωτέον ότι ενέργειες για την αναβίωση του αρχαίου δράματος στον φυσικό του χώρο είχαν γίνει ήδη από το 1840 με τον Κωνσταντίνο Κυριακού Αριστία και την *Φιλοδραματική Εταιρεία* του· ενέργειες που όμως έμειναν άκαρπες.

των Ολυμπιακών Αγώνων στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών η *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, μια παράσταση που προκαλεί θύελλα αντιδράσεων όχι μόνον με τις γλωσσικές της επιλογές, αλλά και με τις μουσικές της προτιμήσεις, καθώς μέσα από την μουσική του Ιωάννη Σακελλαρίδη γίνεται στροφή προς την δημοτική και βυζαντινή παράδοση. Η απάντηση στον Μιστριώτη έρχεται με την χαραυγή του 20ου αιώνα και την ίδρυση το 1901 δύο νέων θεατρικών σκηνών, του *Βασιλικού Θεάτρου* του Θωμά Οικονόμου και της *Νέας Σκηνής* του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου, σχήματα που χρησιμοποιούν για πρώτη φορά την δημοτική στις παραστάσεις τους. Μάλιστα το 1903 η παράσταση της *Ορέστειας* του Αισχύλου από τον Οικονόμου σε μετάφραση του Γεωργίου Σωτηριάδη με πρωταγωνίστρια την Μαρίκα Κοτοπούλη θα πυροδοτήσει τα γνωστά «Ορεστειακά», εκτεταμένα επεισόδια στους δρόμους της Αθήνας από μαινόμενους φοιτητές του Πανεπιστημίου Αθηνών.[13] Παρόλες όμως τις βίαιες αυτές αντιδράσεις, και το θέμα της γλώσσας των παραστάσεων φαίνεται να οδηγείται πλέον προς την οριστική λύση του, καθώς η δημοτική είναι αυτή που θα βγει τελική νικήτρια της γλωσσικής μάχης, δίνοντας το στίγμα της για το μέλλον.

Το γλωσσικό λοιπόν ζήτημα που ταλάνισε για δεκαετίες την ελληνική κοινωνία δεν θα μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστο και το θέατρο, και δη το αρχαίο δράμα, το οποίο με την εγγενή του ιδιομορφία προσφέρεται ως πεδίο ατελεύτητων γλωσσικών αντιπαραθέσεων. Δεν πρόκειται όμως για ένα φιλολογικό μόνον πρόβλημα, αλλά έχει και ευρύτερες κοινωνικές-πολιτικές προεκτάσεις, καθώς οι υπέρμαχοι τόσο της αρχαΐζουσας όσο και της δημοτικής διακρίνονται και από αντίστοιχες συντηρητικές ή προοδευτικές αντιλήψεις.[14] Και η έριδα αυτή βρήκε πρόσφορο έδαφος στην αναβίωση του αρχαίου δράματος, με την απόδοσή του στα νέα ελληνικά να εκλαμβάνεται ως ανεπίτρεπτη βεβήλωση από τους αρχαϊστές και την επιμονή στο πρωτότυπο να θεωρείται τροχοπέδη για τις λαϊκές

13 Για όλο το ιστορικό των αιματηρών «Ορεστειακών» βλ. Ά.Ν. Μαυρολέων, *Η διαχείριση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την νεοελληνική κοινωνία: Το ιστορικό της αναβίωσης της Αντιγόνης του Σοφοκλή στην Ελλάδα και τα Ορεστειακά*. Αθήνα 2003, καθώς και Ο. Καϊάφα, *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903): Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις*. Αθήνα 2005.

14 Γενικά για το γλωσσικό ζήτημα βλ. Γ. Μπαμπινιώτης (επιμ.), *Το γλωσσικό ζήτημα: Σύγχρονες προσεγγίσεις*. Αθήνα 2011.

μάζες από τους δημοτικιστές. Η μετακύλιση ενός κατά βάσιν κοινωνικού προβλήματος στον χώρο του θεάτρου αποτελεί ακράδαντη απόδειξη ότι το θέατρο συνιστά καθρέφτη της κοινωνίας, καθώς αντανακλά προσφυώς ό,τι συμβαίνει εντός της, παίρνοντας ευθαρσώς θέση. Έτσι και στην περίπτωση της γλώσσας, όπως ακριβώς είχε διχαστεί η τότε ελληνική κοινωνία στους «καθαρολόγους» και τους «μαλλιαρούς», διχάστηκαν και οι τότε θεατράνθρωποι στους υπερασπιστές της αρχαΐζουσας και τους υπερασπιστές της δημοτικής, θέτοντας την αναβίωση του αρχαίου δράματος σε μεγάλες περιπέτειες.

Όλα όμως αυτά τα προβλήματα έμελλε να λυθούν άπαξ δια παντός δύο περίπου δεκαετίες αργότερα, όταν το 1927 και το 1930 το ζεύγος Άγγελου Σικελιανού και Εύας Πάλμερ συλλαμβάνει και υλοποιεί ένα μεγαλόπνοο σχέδιο, τις περίφημες Δελφικές Εορτές.[15] Στον φυσικό χώρο του αρχαίου θεάτρου των Δελφών και σε γλώσσα αμιγώς δημοτική διδάσκεται κατά την πρώτη διοργάνωση ο *Προμηθέας Δεσμώτης* του Αισχύλου και κατά την δεύτερη εκ νέου ο *Προμηθέας* μαζί με τις *Ικέτιδες* και πάλι του Αισχύλου. Η αναβίωση του αρχαίου δράματος αποκτά στα χέρια των μεγάλων αυτών οραματιστών μία νέα διάσταση, καθώς η παράσταση των τραγωδιών δεν αποτελεί ένα μεμονωμένο περιστατικό, αλλά εντάσσεται στα ευρύτερα πλαίσια της Δελφικής Ιδέας, της συγκρότησης δηλαδή μιας παγκόσμιας δελφικής αμφικτυονίας με ιδανικά βασισμένα στα ιδεώδη της αρχαίας Ελλάδας.[16] Πρόκειται ουσιαστικά για την αναβίωση όχι απλώς του αρχαίου δράματος, αλλά ολόκληρου του αρχαίου κόσμου, με το δράμα να αποτελεί μόνον το όχημα για την μετουσίωση της αρχαίας κοινωνίας μέσα στην νέα. Απώτερος στόχος του Σικελιανού είναι η οικουμενοποίηση της ιδέας της ελληνικότητας, η διάχυση δηλαδή του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού σε ολόκληρο τον κόσμο και η αξιοποίησή του ως βάση για την οικοδόμηση ενός νέου πολιτισμού. Όσο ευγενή όμως και αν ήταν τα κίνητρα του Σικελιανού, δεν μπόρεσαν να σηκώσουν το βάρος

15 Ιδιαίτερα ενδιαφέρον για το ιστορικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο των Εορτών είναι το λεύκωμα *Άγγελος Σικελιανός, Εύα Palmer-Σικελιανού: Δελφικές Εορτές*, Αθήνα ²1998.

16 Βλ. Γ.Ν. Κουνούπης, *Δελφική Ιδέα: Άγγελος και Εύα Σικελιανού ... „Ειρηνική συνύπαρξις και συνεργασία των λαών“*. Αθήναι 1960, και Ζ. Σαμολαδάς, *Ο Σικελιανός, η Δελφική Ιδέα και το μέλλον της*. Θεσσαλονίκη 1982, *Σικελιανός: Δελφική Ιδέα και κοινωνικό πρόβλημα*. Θεσσαλονίκη 1984, και *Η Δελφική Ιδέα του Σικελιανού πυξίδα ένωσης των λαών με όπλο την παιδεία*. Θεσσαλονίκη 1994.

ενός τόσο μεγαλεπήβολου οράματος, γι' αυτό και κατέρρευσε χωρίς να αγγίξει καν τον στόχο του,[17] αφήνοντας μόνον έναν γλυκόπικρο απόηχο στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος.[18]

Εξετάζοντας κανείς την ιστορική συγκυρία των Δελφικών Εορτών, δεν μπορεί να παραβλέψει το βεβαρυμένο ψυχολογικό κλίμα που κυριαρχεί στην Ελλάδα μετά την μικρασιατική καταστροφή.[19] Ηττημένη η χώρα έπειτα από έναν εξοντωτικό πόλεμο, στερημένη προαιώνιων πατρίδων και φορτωμένη με χιλιάδες πρόσφυγες, παλεύει όσο γίνεται να ξεχάσει τις πληγές της, να σταθεί και πάλι στα πόδια της για να αντιμετωπίσει τις νέες προκλήσεις. Σε αυτό το ιστορικό περικείμενο έρχεται ο Σικελιανός για να εμφυσήσει μια νέα πνοή, μια πνοή που πνέει απευθείας από την αρχαία Ελλάδα και ζητά να ζωογονήσει την νέα Ελλάδα, επαναπροσδιορίζοντας αξίες και ιδανικά.[20] Και η νέα ελληνικότητα που αναζητά εκπηγάζει από το αντιπροσωπευτικότερο ίσως δείγμα του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, το δράμα, το οποίο με την παιδευτική του δύναμη μπορεί να σηκώσει στους ώμους του μια τέτοια αποστολή. Και στην σκέψη λοιπόν του Σικελιανού η αναβίωση του αρχαίου δράματος κινείται στο ίδιο πάντα πλαίσιο της εθνικής αποστολής, της αφύπνισης δηλαδή της νέας ελληνικής συνείδησης στο πρότυπο του αρχαίου ελληνικού πνεύματος.

Η μακρά αυτή περίοδος αναζητήσεων γύρω από την αναβίωση του αρχαίου δράματος έρχεται να επιστεγαστεί κατά κάποιον τρόπο από την ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου το 1930-2, το οποίο πρόκειται να θέσει ισχυρά πρότυπα στην μορφή των παραστάσεων. Και η γραμμή χαράσσεται ήδη

17 Ο Θυμελικός Θίασος του Λίνου Καρζή, που ιδρύθηκε το 1930 με στόχο την συνέχιση των Δελφικών Εορτών, στάθηκε αρκετά κατώτερος των περιστάσεων, καθώς δεν μπόρεσε να ξεφύγει από μια στείρα προσέγγιση και ερμηνεία του αρχαίου δράματος.

18 Ο γλυκόπικρος αυτός απόηχος διαφαίνεται με έντονα ειρωνική διάθεση στο ποίημα *Δελφική Εορτή* του Κωνσταντίνου Καρυωτάκη από τις *Σάτιρες* της τελευταίας του συλλογής (*Ελεγείες και Σάτιρες*) – βλ. Γ. Κράιας, «*Προμηθέας*: Από τον Αισχύλο στον Καζαντζάκη», Στο Μ. Στεργιούλης και Γ. Κράιας (επιμ.), *Αισχύλος: ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, Αθήνα 2012:206-213 (εδώ 206).

19 Ο πρώτος που επιχείρησε μια ενσωμάτωση της μικρασιατικής καταστροφής στην αναβίωση του αρχαίου δράματος ήταν ο Φώτος Πολίτης, ο οποίος ανέβασε το 1927 στο Παναθηναϊκό Στάδιο την *Εκάβη* του Ευριπίδη με την Μαρίκα Κοτοπούλη στον κεντρικό ρόλο, δίνοντας μια οπτική που θα τηρηθεί και από άλλους σκηνοθέτες.

20 Τις σκέψεις του γύρω από την αναβίωση του αρχαίου δράματος τις κατέθεσε ο ίδιος ο Σικελιανός εν είδει προγραμματικών δηλώσεων – βλ. Ά. Σικελιανός, *Θυμέλη*. Τόμ. Α', Αθήνα 1971:9-13.

με τον πρώτο σκηνοθέτη του Εθνικού, τον γερμανοτραφή Φώτο Πολίτη, ενώ και ο διάδοχός του, ο εξίσου γερμανοτραφής Δημήτρης Ροντήρης, δεν κινείται μακρυά από τα βήματα του προκατόχου του.[21] Χωρίς να συνιστά η αναβίωση του αρχαίου δράματος μουσειακή αναπαράσταση, καταφέρνει και ισορροπεί με θαυμαστή ακρίβεια μεταξύ παράδοσης και νέας εποχής, δίνοντας το στίγμα μιας βαθύτερης ελληνικότητας, μιας διαχρονικής δηλαδή ελληνικής συνείδησης που αρύεται από την αρχαία Ελλάδα και διαχέεται στην νέα Ελλάδα. Στον αντίποδα του Εθνικού Θεάτρου εμφανίζεται λίγα χρόνια αργότερα, το 1934, η Λαϊκή Σκηνή (μετέπειτα Θέατρο Τέχνης) του Κάρολου Κουν, ο οποίος επιχειρεί να δώσει μια διαφορετική ερμηνεία αυτής ακριβώς της ελληνικότητας. Επιμένοντας στην ελληνική λαϊκή έκφραση, χωρίς να την διαχωρίζει σε αρχαία και νέα, επιθυμεί ο Κουν να εμπλουτίσει το αρχαίο δράμα με πλήθος λαογραφικά στοιχεία της σύγχρονης πραγματικότητας, προσφέροντας μια ιδιαίτερη μείξη του αρχαίου και του νέου πολιτισμού.[22] Όσο λοιπόν και αν έχει εδραιωθεί η αναβίωση του αρχαίου δράματος, οι βαθύτερες αναζητήσεις των σκηνοθετών του ποτέ δεν σταματούν, με το επίσημο ελληνικό κράτος, εκφραζόμενο μέσα από το Εθνικό Θέατρο, να αντιμετωπίζει το αρχαίο δράμα με την δέουσα μεγαλοπρέπεια και τους ιδιωτικούς φορείς, με εξάρχοντα την Λαϊκή Σκηνή, να το υποβάλει σε μια γόνιμη επεξεργασία.

Ήδη με την πρωτοβάθμια αυτήν «σύγκρουση» μεταξύ της επίσημης εθνικής σκηνής και μιας πειραματικής ιδιωτικής σκηνής διαφαίνεται το κλίμα, μέσα στο οποίο θα κυλήσει η αναβίωση του αρχαίου δράματος τα επόμενα χρόνια, χρόνια που θα στιγματιστούν από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, την γερμανική κατοχή και τον εμφύλιο. Χαρακτηριστικό

21 Αξιομνημόνευτοι είναι και οι μεταγενέστεροι μεγάλοι σκηνοθέτες Σωκράτης Καραντινός και Αλέξης Σολομός, καθώς και ο σκηνογράφος Κλεόβουλος Κλώνης και ο ενδυματολόγος Αντώνης Φωκάς, αφού λίγο πολύ όλοι συνέδεσαν την προσωπική τους καλλιτεχνική πορεία με το Εθνικό, αφήνοντας ανεξίτηλο το στίγμα τους στην ιστορία της αναβίωσης του αρχαίου δράματος.

22 Όλη αυτή η ανατρεπτική οπτική του Κουν εκφράστηκε ήδη μέσα από το πρώτο έργο που ανέβασε, την *Άλκηστη* του Ευριπίδη, ένα έργο που με αυτήν ακριβώς την ερμαφρόδιτη φύση του (σημειώνεται συνοπτικά ότι η *Άλκηστη*, χωρίς να είναι σατυρικό δράμα, αφού ο Χορός της δεν αποτελείται από Σατύρους, κατέχει την τέταρτη θέση της τετραλογίας του 434 π. Χ., την θέση δηλαδή του σατυρικού δράματος, ενώ ούτε και καθαρόαιμη τραγωδία μπορεί να θεωρηθεί, εφόσον η όλη ελαφρά ατμόσφαιρα που επικρατεί και το ευτυχές τέλος απάδουν από έναν τέτοιον χαρακτηρισμό) προσφέρεται ανυπέρβλητα για την εφαρμογή της θεωρίας του Κουν.

παράδειγμα της γενικότερης αστάθειας που επικρατεί αποτελεί η επεισοδιακή παράσταση της *Εκάβης* του Ευριπίδη το 1943 από το Εθνικό Θέατρο με την Ελένη Παπαδάκη στον ομώνυμο ρόλο και σκηνοθέτη τον Σωκράτη Καραντινό.[23] Η πείνα που μαστίζει την κατοχική Αθήνα και η γενικότερη εξαθλίωση που βιώνει ο ελληνικός λαός επιβάλλουν κατά κάποιον τρόπο το συγκεκριμένο έργο, με τις θλιβερές και υποσιτισμένες Ελληνίδες του Χορού να ομοιάζουν θαυμάσια τις ανέστιες και αλλοπαρμένες Τρωαδίτισσες που υποδύονται. Έτσι θέατρο και πραγματικότητα υπεισέρχονται για μια στιγμή σε μοναδική διάδραση, καθώς ο μύθος συνιστά αυτούσια την αλήθεια, μιαν αλήθεια οδυνηρή που θύματά της έχει τους ίδιους του ηθοποιούς και το κοινό, τους Έλληνες δηλαδή της γερμανοκρατούμενης Ελλάδας. Και όλα αυτά διαδραματίζονται στο φόντο ενός αρχαίου δράματος, το οποίο, ως αναπόσπαστο και ζωοποιό στοιχείο της ελληνικής παράδοσης, δηλώνει πάντα παρόν για να επωμιστεί τις εθνικές τραγωδίες και να προσφέρει έμπρακτα την στήριξή του στο έθνος.

Η καταξίωση για το αρχαίο δράμα έρχεται με την χαραυγή του δεύτερου μισού του 20ου αιώνα, όταν όλες οι προηγούμενες περιπέτειες έφτασαν στο τέλος τους, δίνοντας την ευκαιρία στο ελληνικό κράτος να αναπτύξει απρόσκοφτα πλέον τις δυνάμεις του. Υπό την αιγίδα του Εθνικού Θεάτρου με σκηνοθέτη τον Δημήτρη Ροντήρη ξεκινά το 1954-5 το φεστιβάλ Επιδαύρου, το οποίο για τις δύο προσεχείς δεκαετίες θα καταστεί ο επίσημος φορέας για την αναβίωση του αρχαίου δράματος. Η ισχυρή πεποίθηση του Ροντήρη για την χρήση των αρχαίων θεάτρων ως φυσικού χώρου αναπαράστασης των αρχαίων δραμάτων είχε εκφραστεί ήδη προπολεμικά, όταν το 1938 ανέβασε ως σκηνοθέτης και πάλι του Εθνικού την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή στην Επίδαυρο με την Κατίνα Παξινού στον ομώνυμο ρόλο, μια παράσταση που ξεχώρισε για την λιτότητα στην υποκριτική ως βασικό εργαλείο για την ανάδειξη της τραγικότητας. Προπολεμικά όμως πάλι είχε εγκαινιαστεί με τις Δελφικές Εορτές του ζεύγους Σικελιανού και η ιδέα των φεστιβάλ,[24] η πλαισίωση δηλαδή της αναβίωσης του αρχαίου δράματος από

23 Κορύφωση του αντίκτυπου που έχει στο θέατρο η τεταμμένη πολιτική κατάσταση που κυριαρχεί αποτελεί η δολοφονία στα περιβόητα Δεκεμβριανά του ’44 της μεγάλης αυτής τραγωδού από μέλη του ΕΑΜ· ένα αδικοχαμένο θύμα, το οποίο θρήνησε σύσσωμη η Ελλάδα.

24 Βλ. P. Michelakis, «Theater Festivals, Total Works of Art, and the Revival of Greek Tragedy on the Modern Stage», *Cultural Critique*, No 74, 2010:149-163 (εδώ 155-156).

μία σειρά εκδηλώσεων, όπου το αρχαίο δράμα, σε αναλογία ίσως προς τα Μεγάλα Διονύσια της αρχαιότητας, θα έχει την πρωτοκαθεδρία. Με έναν φωτισμένο λοιπόν άνθρωπο του θεάτρου, τον Δημήτρη Ροντήρη, και με βάσεις δοκιμασμένες ήδη στο παρελθόν, το φεστιβάλ Επιδαύρου έρχεται, στον όλον ανανεωτικό άνεμο που φυσάει, να δώσει μια νέα υπόσταση στην αναβίωση του αρχαίου δράματος.[25] Και η επιτυχία που εγγυάται έρχεται μόλις το 1956 με την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, που ανεβαίνει σε σκηνοθεσία του Αλέξη Μινωτή με την Άννα Συνοδινού στον ομώνυμο ρόλο και ένα κοινό 20.000 περίπου θεατών, αριθμός που ξεπερνά ακόμη και τα αρχαία νούμερα.

Στο σημείο αυτό αξίζει να γίνει μία αναφορά και στην κωμωδία, δραματικό είδος που έπαιξε σαφώς υποδεέστερο ρόλο στην αναβίωση του αρχαίου δράματος, καθώς ήδη από την αρχή δεν συγκέντρωσε επάνω του το ενδιαφέρον που συγκέντρωσε η τραγωδία.[26] Για πολλές δεκαετίες οι περισσότερες παραστάσεις είναι άνευ σημασίας, καθώς η αυστηρή λογοκρισία που κυριαρχεί φαλκιδεύει το ελευθεριάζον ύφος της κωμωδίας και δεν της επιτρέπει να αναπτυχθεί στο πλήρες της εύρος. Με την καταξίωση όμως του αρχαίου δράματος από την δεκαετία του ’50 και έπειτα καταξιώνεται παραλλήλως και η κωμωδία, έχοντας να επιδείξει σημαντικότατα δείγματα γραφής.[27] Ορόσημο αποτελεί η θρυλική παράσταση των αριστοφανικών *Ορνίθων* το 1959 στο Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού στα

25 Παράλληλα με το φεστιβάλ Επιδαύρου εγκαινιάζεται την ίδια χρονιά (1955) και το φεστιβάλ Αθηνών με χώρο δράσης το Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού στις πλαγιές της Ακρόπολης, ενώ αλυσιδωτά ξεκινούν σε ολόκληρη την επικράτεια και άλλα φεστιβάλ αρχαίου δράματος στον φυσικό πάντα χώρο ενός αρχαίου θεάτρου (Φίλιπποι, Δελφοί, Δωδώνη).

26 Μόλις το 1868 μαρτυρείται η πρώτη επίσημη παράσταση αρχαίας κωμωδίας στην σύγχρονη Ελλάδα· πρόκειται για τον *Πλούτο* του Αριστοφάνη που ανέβηκε σε μετάφραση-διασκευή Μ. Χουρμούζη από τον θίασο *Μένανδρος* του Σοφοκλή Καρύδη στο Θέατρο Μπούκουρα – βλ. Τ. Λιγνάδης, *Ο Χουρμούζης: Ιστορία και θέατρο*. Αθήνα 1986:381-387. Αξιομνημόνευτη είναι και η παράσταση των *Νεφελών* του Αριστοφάνη σε μετάφραση Γεωργίου Σουρή το 1900 στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών.

27 Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η αναδρομή που επιχειρεί ο Κ. Γεωργουσόπουλος, «Αριστοφανικά». Στο *Τα Νέα (Βιβλιοδρόμιο)*, 17-18 Μαρτίου 2018:8, ο οποίος με ιδιαίτερα γλαφυρό ύφος περιγράφει συνοπτικά όλη την περιπέτεια της αναβίωσης της αριστοφανικής κωμωδίας στον 20ο αιώνα – βλ. περαιτέρω του ίδιου, «Ο «Πλούτος» των αριστοφανικών παραστάσεων». Στο *Νήμα της στάθμης*, Αθήνα 1996:154-158, ενώ πολύ πιο αναλυτικά G.A.H. v. Steen, *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*. Princeton 2000, και Μ.Ν. Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*. Ρέθυμνο 2006.

πλαίσια του φεστιβάλ Αθηνών σε μετάφραση Βασίλη Ρώτα, σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, σκηνογραφία-ενδυματολογία Γιάννη Τσαρούχη, μουσική Μάνου Χατζιδάκι και χορογραφία Ραλλούς Μάνου.[28] Ο Κουν με την ιδιαίτερη προσέγγισή του στο αρχαίο δράμα επιθυμεί να τονίσει όλα εκείνα τα στοιχεία της αρχαίας κωμωδίας που έχουν ακόμη απήχηση στην σύγχρονη εποχή, αναζητώντας αντιστοιχίες και επιτυγχάνοντας μια μείξη δυτικών και ανατολικών προτύπων. Παρόλες όμως τις υψηλές της φιλοδοξίες, η παράσταση δεν θα ξεπεράσει τον ισχυρό ακόμα σκόπελο της λογοκρισίας και με προεδρικό διάταγμα θα κατέβει, πριν ολοκληρώσει τον κύκλο της,[29] με τον σπόρο όμως μιας νέας εποχής για το αρχαίο δράμα να έχει ριζώσει στην συνείδηση του κόσμου.[30] Όλη αυτή η όψιμη ενσωμάτωση της κωμωδίας στο θεατρικό γίγνεσθαι της σύγχρονης Ελλάδας θυμίζει την εξίσου όψιμη εισαγωγή της αρχαίας κωμωδίας στους δραματικούς αγώνες των Μεγάλων Διονυσίων. Όπως τότε χρειάστηκαν περίπου 50 χρόνια, για να οργανωθούν πλάι στους αγώνες τραγωδιών και αγώνες κωμωδιών,[31] έτσι και τώρα χρειάστηκαν κοντά 100 χρόνια από τις πρώτες απόπειρες αναβίωσης αρχαίου δράματος, για να καταξιωθεί και η κωμωδία πλάι στην τραγωδία. Και ο παραλληλισμός αυτός, καθόλου τυχαίος ή βεβιασμένος, επιμαρτυρεί την όλη ιδιαιτερότητα της κωμωδίας, η οποία με αυτήν ακριβώς την ελευθεριάζουσα φύση της συνιστά πάντα μια πρόκληση για την κοινωνία, μια πρόκληση που τελικά γίνεται αποδεκτή.

Τελευταίο σταθμό στην ιστορική αυτήν ανασκόπηση της αναβίωσης του αρχαίου δράματος αποτελεί η μεταπολίτευση, μια εποχή που χαρακτηρίζεται από την έντονη επιθυμία για ανασυγκρότηση του κράτους και συμπόρευση με τα σύγχρονα δυτικά πρότυπα. Στο πλαίσιο αυτό το θέατρο εισέρχεται σε έναν ζωηρό διάλογο με το επικρατές ρεύμα του (μετα)

28 Η συγκεκριμένη παράσταση – με χορογραφίες της Ζουζούς Νικολούδη – θα αποσπάσει το 1962 το Α' βραβείο στο *Φεστιβάλ των Εθνών* στο Παρίσι, ενώ θα είναι και η πρώτη παράσταση που θα «σπάσει» το 1975 το μονοπώλιο του Εθνικού Θεάτρου στο φεστιβάλ Επιδαύρου.

29 Για τις αντιδράσεις που προκάλεσε βλ. Ά. Τερζάκης, «Οι «Όρνιθες»: Ένα φιάσκο». Στο *Το Βήμα*, 01 Σεπτεμβρίου 1959:2.

30 Βλ. G. v. Steen, «From Scandal to Success Story: Aristophanes' *Birds* as staged by Karolos Koun». Στο E. Hall και A. Wrigley (επιμ.), *Aristophanes in Performance 421 BC - AD 2007: Peace, Birds Frogs*, Oxford 2007:155-178.

31 Από το 534 π. Χ. που θρυλείται η πρώτη παράσταση αρχαίας τραγωδίας από τον Θέσπη, μόλις το 486 π. Χ. μαρτυρείται ο πρώτος αγώνας κωμωδιών στα Μεγάλα Διονύσια με νικητή τον Χιωνίδη.

μοντερνισμού, δίνοντας δείγματα νέων σκηνοθετών που θα προκαλέσουν ανάμεικτα αισθήματα, με το αρχαίο δράμα να καλείται να εξυπηρετήσει διαφορετικούς σκοπούς. Με την αναζήτηση της όποιας ελληνικότητας εντός του να θεωρείται από καιρό πλέον παρωχημένη και την εδραίωσή του στα σύγχρονα θεατρικά τεκταινόμενα δεδομένη, το αρχαίο δράμα υπόκειται σε ποικίλους πειραματισμούς που επιχειρούν να διευρύνουν την ακτινοβολία του. Μνημειώδης είναι η παράσταση των *Τρωάδων* του Ευριπίδη υπό την απόλυτη καλλιτεχνική εποπτεία του Γιάννη Τσαρούχη (μετάφραση, σκηνοθεσία, σκηνογραφία, ενδυματολογία) το 1977 σε έναν υπαίθριο χώρο στάθμευσης στο κέντρο της Αθήνας. Οι πολιτικοί υπαινιγμοί είναι κάτι παραπάνω από φανεροί, με το ρημαγμένο κάστρο του Ιλίου να συμβολίζει ανοιχτά την ταπεινωμένη Ελλάδα που μόλις εξέρχεται από την επταετή δικτατορία. Η διαλεκτική σχέση της τέχνης με την τρέχουσα επικαιρότητα, εγγενής ιδιότητα της ίδιας της τέχνης, αγγίζει για πρώτη φορά και το αρχαίο δράμα, το οποίο χρησιμοποιείται με τέτοιον τρόπο, ώστε να δώσει το στίγμα μιας ολόκληρης εποχής, μιας εποχής που αναδύεται και πάλι στο φως έπειτα από βαθύ σκοτάδι. Στο ίδιο ακριβώς πολιτικό κλίμα κινείται και η παράσταση των *Ικέτιδων* του Αισχύλου από τον Θεατρικό Οργανισμό Κύπρου το 1984 στην Επίδαυρο σε σκηνοθεσία Νίκου Χαραλάμπους. Το δράμα του κυπριακού λαού δέκα χρόνια μετά την τουρκική εισβολή ζωντανεύει κυριολεκτικά επί σκηνής, καθιστώντας το αρχαίο δράμα ένα καίριο και λειτουργικό εργαλείο για την ανάδειξη σύγχρονων πολιτικών προβλημάτων. Στα πρώτα λοιπόν χρόνια της μεταπολίτευσης, με την έντονη πολιτική ζύμωση που τα χαρακτηρίζει, το αρχαίο δράμα ανοίγεται σε νέους ορίζοντες, καθώς παίρνει ευθέως θέση απέναντι σε μείζονα πολιτικά θέματα, ζητώντας να δώσει την δική του αλληγορική λύση.

Κλείνοντας, δεν μπορεί κανείς να παραβλέψει και τον έντονο πειραματισμό που χαρακτηρίζει την αναβίωση του αρχαίου δράματος τις τελευταίες δεκαετίες του 20ου αιώνα αλλά και τις πρώτες του 21ου. Διερευνώντας τις τελετουργικές βάσεις του δράματος και επιμένοντας ιδιαίτερα στο στοιχείο της έκστασης, ο πρωτοπόρος σκηνοθέτης Θεόδωρος Τερζόπουλος παραθέτει μέσα από σύγχρονα εκφραστικά μέσα και κυρίως το σωματικό θέατρο μια ρηξικέλευθη οπτική του αρχαίου δράματος.[32] Σε ένα

32 Γενικά για το θέατρο του Τερζόπουλου βλ. Γ. Σαμπατακάκης, *Γεωμετρώντας το χάος: Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*. Αθήνα 2008, Π.Ν. Χα-

έργο που προσφέρεται για ποικίλες ερμηνευτικές προσεγγίσεις, τις *Βάκχες* του Ευριπίδη που παρουσιάζει το 1985 στους Δελφούς, εφαρμόζει όλον του τον πειραματισμό, εγκαινιάζοντας μια νέα εποχή για το αρχαίο δράμα, μια εποχή που οι σκηνοθετικές προτάσεις τείνουν να γίνονται ολοένα και πιο τολμηρές.[33] Δεν είναι όμως και λίγες οι αντιδράσεις που προκαλούν όλες αυτές οι καινοτόμες προτάσεις ευφάνταστων σκηνοθετών, οι οποίοι στον βωμό της πρωτοτυπίας δεν διστάζουν πολλές φορές να επέμβουν σε τέτοιον βαθμό στα αρχαία δράματα, ώστε να αλλοιώνεται πλήρως ο χαρακτήρας τους και να καταντούν πραγματικές καρικατούρες.

Λειτουργώντας λοιπόν το αρχαίο δράμα ως ένα είδος βαρομέτρου, καθώς, ως προσφιλής δέκτης και συνάμα πομπός των μηνυμάτων της κοινωνίας, δεν έμεινε ποτέ αμέτοχο στην πολιτική και πολιτιστική ζωή του τόπου, άλλοτε ταυτίστηκε με την άρχουσα τάξη και άλλοτε εναντιώθηκε στις κρατικές επιταγές. Από επαναστατικό όργανο στα χρόνια πριν τον ξεσηκωμό του ’21 μεταβλήθηκε σε όργανο της μεγαλοαστικής τάξης για τους πρώτους βασιλικούς γάμους, για να καταλήξει στην συνέχεια αμφιταλαντευόμενο εθνικό προϊόν που εξυπηρετούσε διάφορα συμφέροντα. Μόνιμη πηγή αναζήτησης μιας ασαφούς ελληνικότητας και ισχυρή ζωοποιός δύναμη του σύγχρονου πολιτισμού, το αρχαίο δράμα δεν άφησε ασυγκίνητο κανέναν μεγάλο άνθρωπο του θεάτρου και της τέχνης γενικότερα, με τις ερμηνευτικές προτάσεις να διαδέχονται επί σκηνής απανωτά η μία την άλλη. Οι διακυμάνσεις επομένως είναι πολλές και παντοίες, καθώς το αρχαίο δράμα φαίνεται πραγματικά να συνεξελίσσεται με το ελληνικό κράτος κατά τους δύο σχεδόν αιώνες παράλληλης ύπαρξής τους. Μετακινούμενο το ελληνικό κράτος από την κρίση στην ανάκαμψη και τούμπαλιν, μετέρχεται και το αρχαίο δράμα πληθώρα μορφών και προοπτικών, με την περιρρέουσα πολιτική ατμόσφαιρα να προσδιορίζει και την πολιτισμική και να υπαγορεύει όλες τις αλλαγές. Ανεξαρτήτως λοιπόν των ποικίλων στόχων που ζητούσαν κάθε φορά να εκπληρωθούν μέσα

τζηδημητρίου, *Θεόδωρος Τερζόπουλος: Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*. Θεσσαλονίκη 2010, και F. Decreus, *Η τελετουργία στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*. Μτφ. Γ. Σιδέρης, Αθήνα 2016.

33 Ενδεικτικά αναφέρονται οι σημαντικότεροι σκηνοθέτες-θίασοι: Σπύρος Βραχωρίτης με την Θεατρική Λέσχη Βόλου, Σπύρος Ευαγγελάτος με το Αμφι-Θέατρο, Μιχάλης Μαρμαρινός με τον Διπλούν Έρωτα, Γιώργος Μιχαηλίδης με το Ανοιχτό Θέατρο, Σταύρος Ντουφεξής με το Θέατρο της Καισαριανής και Κώστας Τσιάνος με το Θεσσαλικό Θέατρο.

από την αναβίωση του αρχαίου δράματος, η αντανάκλαση της πολιτικής ιστορίας στην καλλιτεχνική ζωή αποκτά την πιο καθάρια της μορφή στο αρχαίο δράμα και την διαλεκτική σχέση κρίσης-ανάκαμψης που το συνοδεύει.

Βιβλιογραφία

Ανδρεάδης, Γ. (επιμ.), *Στα ίχνη του Διονύσου: Παραστάσεις Αρχαίας Τραγωδίας στην Ελλάδα 1867-2000*. Αθήνα 2005

Αρβανίτη, Κ., *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο: Θωμάς Οικονόμου, Φώτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης*. Τόμ. Α', Αθήνα 2010

Βάλσα, Μ., *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*. Μτφ. Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994

Γεωργουσόπουλος, Κ., «Ο «Πλούτος» των αριστοφανικών παραστάσεων». Στο *Νήμα της στάθμης*, Αθήνα 1996:154-158

————, «Αριστοφανικά». Στο *Τα Νέα (Βιβλιοδρόμιο)*, 17-18 Μαρτίου 2018:8

Decreus, F., *Η τελετουργία στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*. Μτφ. Γ. Σιδέρης, Αθήνα 2016

Grammatas, T., «Staging Ancient Drama in Greece during the first Half of the twentieth Century», *Παρνασσός*, No 52, 2010:373-386

Hardwick, L., *Πρόσληψη: Ερευνητικές προσεγγίσεις*. Μτφ. Ι. Καραμάνου, Αθήνα 2012

Καϊάφα, Ο., *Ευαγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903): Νεωτερικές πιέσεις και κοινωνικές αντιστάσεις*. Αθήνα 2005

Κακριδής, Ι.Θ., «Αρχαίοι Έλληνες και Έλληνες του Εικοσιένα», *Φιλόλογος*, No 143, 2011:34-48

Κορδάτος, Γ., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Αθήνα ²2010

Κωνσταντινάκου, Π., «Υπαίθριες σκηνές της „αναβίωσης" του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα ως το 1940 (α): Η περιπέτεια του χώρου», *Σκηνή*, No 6, 2014:1-47

Κουνούπης, Γ.Ν., *Δελφική Ιδέα: Άγγελος και Εύα Σικελιανού ... „Ειρηνική συνύπαρξις και συνεργασία των λαών"*. Αθήναι 1960

Κράιας, Γ., «*Προμηθέας*: Από τον Αισχύλο στον Καζαντζάκη», στο Μ. Στεργιούλης και Γ. Κράιας (επιμ.), *Αισχύλος: ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, Αθήνα 2012:206-213

Λάσκαρης, Ν.Ι., *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*. Τόμ. Α'. Αθήναι 1938

Λιγνάδης, Τ., *Ο Χουρμούζης: Ιστορία και θέατρο*. Αθήνα 1986

Μαυρογένη, Μ.Ν., *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*. Ρέθυμνο 2006

Μαυρολέων, Ά.Ν., *Η διαχείρηση του αρχαίου ελληνικού δράματος από την νεοελληνική κοινωνία: Το ιστορικό της αναβίωσης της Αντιγόνης του Σοφοκλή στην Ελλάδα και τα Ορεστειακά*. Αθήνα 2003

————, «Η περιπέτεια της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος – Η ελληνική συμβολή». Στο Ό. Μάμαλη (επιμ.), *Φίλιπποι, το θέατρο-οι παραστάσεις αρχαίου δράματος 1957-2007,* Καβάλα 2007:63-71

————, *Περί αναβίωσης: Από τους αρχαίους μύθους στους μύθους της θεατρικής ιστορίας*. Αθήνα 2016

Μαυρομούστακος, Π., «Αρχαίο ελληνικό δράμα στη νέα ελληνική σκηνή: το ζήτημα του χώρου». Στο *Μια σκηνή για τον Διόνυσο: Θεατρικός χώρος και αρχαίο δράμα*, Αθήνα 1998:177-197

————, «Το αρχαίο ελληνικό δράμα στη νεοελληνική σκηνή: Από τους *Πέρσες* του 1571 στις προσεγγίσεις του 20ου αιώνα». Στο *Παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ευρώπη κατά τους νεότερους χρόνους*, Αθήνα 1999:77-87

Michelakis, P., «Theater Festivals, Total Works of Art, and the Revival of Greek Tragedy on the Modern Stage», *Cultural Critique*, No 74, 2010:149-163

Μπαμπινιώτης, Γ. (επιμ.), *Το γλωσσικό ζήτημα: Σύγχρονες προσεγγίσεις*. Αθήνα 2011

Puchner, W., «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου». Στο *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984:31-55

————, «Θεατρολογικά προβλήματα στο Κρητικό και Εφτανησιακό θέατρο (1550-1750)». Στο *Ευρωπαϊκή θεατρολογία: Ένδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1984:139-157

Ρεμεδιάκη, Ι., «Η πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης* στην Ελλάδα και την Γερμανία: Μεταφραστικές και άλλες σχέσεις». Στο *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό: Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματουργίας από την Αναγέννηση ως σήμερα*, Αθήνα 2004:155-161

Ρούσσου, Ν. / Μπαζίνη, Έ. / Τσιώλη, Ε., *Ματιές στην αναβίωση του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα*, Αθήνα 2015

Σαμολαδάς, Ζ., *Ο Σικελιανός, η Δελφική Ιδέα και το μέλλον της*. Θεσσαλονίκη 1982

————, *Σικελιανός: Δελφική Ιδέα και κοινωνικό πρόβλημα*. Θεσσαλονίκη 1984

————, *Η Δελφική Ιδέα του Σικελιανού πυξίδα ένωσης των λαών με όπλο την παιδεία*. Θεσσαλονίκη 1994

Σαμπατακάκης, Γ., *Γεωμετρώντας το χάος: Μορφή και μεταφυσική στο θέατρο του Θεόδωρου Τερζόπουλου*. Αθήνα 2008

Σιδέρης, Γ., *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή, 1817-1932*. Αθήνα 1976

Σικελιανός, Ά., *Θυμέλη*. Τόμ. Α', Αθήνα 1971

Steen, G.A.H. v., *Venom in Verse: Aristophanes in Modern Greece*. Princeton 2000

————, «From Scandal to Success Story: Aristophanes' *Birds* as staged by Karolos Koun». Στο E. Hall και A. Wrigley (επιμ.), *Aristophanes in Performance 421 BC - AD 2007: Peace, Birds Frogs*, Oxford 2007:155-178

Τερζάκης, Ά., «Οι «Όρνιθες»: Ένα φιάσκο». Στο *Το Βήμα*, 01 Σεπτεμβρίου 1959:2

Χατζηδημητρίου, Π.Ν., *Θεόδωρος Τερζόπουλος: Από το προσωπικό στο παγκόσμιο*. Θεσσαλονίκη 2010

Walton, J.M., *Το αρχαίο ελληνικό θέατρο επί σκηνής*. Μτφ. Κ. Αρβανίτη και Β. Μαντέλη, Αθήνα 2007

Abstract

This paper discusses the complex phenomenon of the revival of ancient drama through monumental performances in times of crisis and recovery. It offers a historical survey of the revival of ancient drama, which goes hand in hand with the very history of the modern Greek state in the two centuries since its inception. By focusing on the most important performances and especially on their political and cultural milieu, it seeks to illuminate the background that inspired or necessitated specific choices in each of the performances under discussion. Rather than merely enumerating the most important performances in the context of relevant political developments, this paper follows the remarkable fellowship between the modern Greek state and Greek drama in revival in order to demonstrate the fluctuations in the modern reception of Greek drama, ranging from crisis to recovery and vice versa, and taking a plurality of forms and perspectives. From this point of view, this paper is an important contribution to the *Nachleben* of ancient drama on the Greek stage, as it views modern revivals through a general historical perspective and seeks to identify the repercussions of political history on artistic activity.

Λέξεις κλειδιά: Αρχαίο δράμα, αναβίωση, θέατρο, χώρος, γλώσσα

ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟ ΕΚ ΤΩΝ ΕΣΩ: ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ-ΛΕΒΙ-ΒΙΖΕΛ-ΜΑΣΣΙΝΙ

Μαρία Σγουρίδου* – Διονύσης Αλεβίζος**

Από το προσωπικό βίωμα στη θεατρική σκηνή

Είναι εξαιρετικά δύσκολο, να μιλήσει κανείς για το έργο ενός δημιουργού, δίχως να κάνει την παραμικρή αναφορά σε κάποια από τα σημαντικότερα γεγονότα της ζωής του. Πόσο μάλλον, όταν πρόκειται για έναν δημιουργό όπως ο Ιάκωβος Καμπανέλλης, του οποίου η λογοτεχνική προσφορά, στο σύνολό της, εκκινείται από το "εφιαλτικό χρονικό" του τριετούς εγκλεισμού του στο στρατόπεδο του Μαουτχάουζεν. Από το 1943 ως το 1945, διάστημα που αντιστοιχεί σε χίλιες περίπου ημέρες, ο Καμπανέλλης παρήγαγε χίλιες και πλέον σελίδες, καταγράφοντας με τρομακτική ακρίβεια, αμεσότητα, αλλά και ευαισθησία που συγκλονίζει, γεγονότα και συναισθήματα, τα δικά του και των άλλων, αφού ό,τι και αν συνέβαινε σε εκείνη της δαντικής υφής Κόλαση του 20ου αιώνα, αφορούσε όσους βρίσκονταν εκεί και το βίωναν. Λόγω αυτής της εμπειρίας, ο δημιουργός στο εξής, «Διαθέτει τόσο τη δυνατότητα καταβύθισης στα απύθμενα βάθη της ανθρώπινης ψυχής, στην απομόνωση και στο μονόλογο μπροστά στο δικαστήριο του εαυτού της, όσο και στην ικανότητα διείσδυσης στα ψυχικά τοπία των άλλων και στην περίπλοκη ύφανση των διανθρώπινων σχέσεων που κρύβονται στις αμέτρητες πτυχές της […] αινίγματα και ανεξήγητα που μόνο προικισμένοι μύστες του πολύπλευρου ανθρωπισμού μπορούν να οραματίζονται»[1]. Το 1965, μια εικοσαετία έπειτα από την απελευθέρωσή του, εκδίδει το ημερολόγιο αυτό, την καταγραφή ανάμεσα στην απελπισία και στην ελπίδα.

---

* Μαρία Σγουρίδου, Καθηγήτρια του Τμήματος Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ. Υπήρξε υπότροφος του ΙΚΥ, από το 1994 ως το διάστημα κατά το οποίο εκπόνησε διδακτορική διατριβή με τίτλο «Η επίδραση του Δάντη στη Νεοελληνική Λογοτεχνία». Διδάσκει Συγκριτική Λογοτεχνία, Ιταλική Λογοτεχνία και Εισαγωγή στο Θέατρο. Email: msgourid@ill.uoa.gr, sgoumary@yahoo.gr

** Διονύσης Αλεβίζος, πτυχιούχος του Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας του ΕΚΠΑ, πτυχιούχος του Τμήματος και του ΠΜΣ Ιταλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του ΕΚΠΑ, υποψήφιος διδάκτορας του ιδίου τμήματος. Email: dialeviz@ill.uoa.gr, allevi2003@yahoo.gr

1 Βάλτερ Πούχνερ, *Πορείες και Σταθμοί* (Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα), Αθήνα: εκδ. Αιγόκερως (2005:341).

Ωστόσο πολύ νωρίτερα, ήδη από το 1951, είναι έτοιμη *Η Οδός*..., ένα δραματοποιημένο συμβάν, που βασίζεται σε πραγματικό περιστατικό, το οποίο έλαβε χώρα την περίοδο του εγκλεισμού και συγκεκριμένα τις τελευταίες ημέρες πριν από την λήξη του πολέμου. Πρωταγωνιστής, ένας εβραίος, που ασχολούνταν με εμπόριο γούνας στην Βιέννη ο οποίος δραπέτευσε από το λατομείο για να γλιτώσει και βρίσκει καταφύγιο στην παράγκα των μελλοθανάτων- όπου συγκεντρώνονται όσοι δεν έχουν καμιά ελπίδα να θεραπευτούν- προσπαθώντας να κρυφτεί, να χαθεί από τα μάτια των φρουρών, να γίνει αόρατος. Πιστεύει ότι έτσι έχει πιθανότητες να επιζήσει, αφού αυτόν τον χώρο δεν τον επισκέπτονται ποτέ οι αξιωματικοί, από το φόβο μήπως μολυνθούν από κάποιο λοιμώδες νόσημα. Ο φυγάς, έχει επενδύσει στα συναισθήματα αλληλεγγύης των συγκρατουμένων του και βασίζεται στην ανθρωπιά τους για να κρατηθεί στη ζωή ενάντια στις απάνθρωπες συνθήκες που επικρατούν.

Στην αρχική, αρνητική αντίδρασή τους, δεν διστάζει να αυτοεξευτελιστεί και να δέσει τον εαυτό του σε ένα στύλο, προκειμένου να τους πείσει, ότι δεν αποτελεί κίνδυνο για αυτούς το γεγονός πως είναι ακόμη υγιής και δυνατός: «Με το σανίδι στο χέρι άρχισε να πηγαίνει από κρεβάτι σε κρεβάτι και να λέει πως η θέση του είναι πιο ελεεινή απ' τη δική τους. Δεν πρέπει να τον φοβούνται, να τον λυπούνται πρέπει… Δεν είναι ο πιο δυνατός ανάμεσά τους, ο πιο αξιοθρήνητος είναι. "Είμαι Εβραίος" είπε "Εβραίος και δραπέτης από πάνω. Αν θέλετε μπορείτε να με σώσετε […] Κρύψτε με ανάμεσά σας.. Θα σας βοηθήσω κι εγώ […] Θα 'μαι για σας ό,τι δεν ήταν ποτέ κανείς… Θα σας καθαρίσω τα κρεβάτια, τα ρούχα, το πάτωμα, θα σας ταΐζω, θα κάνω ό,τι μου λέτε… [… .] Ύστερα στάθηκε, τους κοίταξε με την ψυχή στα μάτια: "Με φοβάστε ακόμα;" […] Δέστε με… Δεμένον γιατί να με φοβάστε;»[2]. Ο αγώνας για επιβίωση δεν αφήνει περιθώριο. Ο Πρίμο Λέβι σχετικά με το θέμα αυτό σημειώνει: «Ακόμη και η αδελφοσύνη και η αλληλεγγύη, ύστατη δύναμη και ελπίδα των καταπιεσμένων, στο Λάγκερ εξαφανίζονται. Ο αγώνας μας είναι αγώνας όλων εναντίον των πάντων: ο πρώτος εχθρός είναι ο διπλανός σου, που εποφθαλμιά το ψωμί σου και τα παπούτσια σου […] Είναι ένας ξένος που μοιράζεται τα βάσανά σου, μα είναι μακριά από σένα: στα μάτια του δεν διακρίνεις αγάπη αλλά φθόνο αν υποφέρει πιο πολύ από σένα, φόβο αν υποφέρει λιγότερο»[3].

2 Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Μαουτχάουζεν*, Αθήνα: εκδ. Κέδρος (1995: 266).

3 Fabio Levi & Domenico Scarpa, *Primo Levi. Cosi fu Auschwitz* (Testimonianze 1945-

Η κοινή οπτική γωνία μεταξύ δυο δημιουργών

Είναι εντυπωσιακό, το πώς οι δύο δημιουργοί, παρότι αποτυπώνουν ο καθένας με διαφορετικό τρόπο το ψυχολογικό κλίμα που επικρατεί στον ασφυκτικό χώρο του θαλάμου, καθώς και τους ‘‘ειδικούς κανόνες’’ που ορίζουν στα πλαίσια αυτά την σχέση δυνατού και αδύναμου, καταλήγουν ουσιαστικά στα ίδια συμπεράσματα: η σταδιακή, συναισθηματική εναλλαγή που επέρχεται ξεκινώντας από τον φόβο για να καταλήξει στον φθόνο, θα καθορίσει και την έκβαση της υπόθεσης τελικά: «Οι άρρωστοι, όσο μιλούσε άρχισαν να τον ξελύνουν. Αυτός συνέχισε να λέει, συνεπαρμένος απ’ το θαύμα που έβλεπε να γίνεται. Όταν ελευθερώθηκε απ’ το δέσιμο, γονάτισε πάνω στο κρεβάτι και ύψωσε τα χέρια… […] Οι άρρωστοι γονατίσαν στα κρεβάτια και στο πάτωμα. Οι απ’ έξω ακούσανε κάτι σα βουή μέσα στην ‘‘ξεχωριστή’’ παράγκα και κολλήσανε τ’ αυτί στα ξύλα να καταλάβουν […] Οι Ες-Ες που χτένιζαν το στρατόπεδο είχαν φτάσει στο νοσοκομείο κι η πόρτα της ‘‘ξεχωριστής’’ παράγκας άνοιξε»[4]. Το γεγονός, όπως ξεδιπλώνεται μέσα στην αποπνικτική ατμόσφαιρα -μια τραγική στιγμή που ξεχωρίζει ανάμεσα σε αναρίθμητες άλλες που συνθέτουν το συνολικό τοπίο- έχει, παρά την ενάργεια, την ζωντάνια και το πάθος που το διακρίνουν, περιγραφικό χαρακτήρα. Ορθά επισημαίνει ο Πούχνερ ότι «Στο θεατρικό έργο προστίθεται όμως ένα διαφορετικό, πιο ηρωικό τέλος: ο Εβραίος μετά τη δέηση εξεγείρεται για την εγκατάλειψή τους από το Θεό και τον απειλεί ακόμα και με εξαφάνιση, γιατί χωρίς ανθρώπους και πιστούς δεν θα υπήρχαν καν οι Θεοί και παραδίδεται μόνος του. Γιατί να κρύβεται άλλο, αφού ακόμη και ο Θεός του τον προδίδει;»[5]. Ωστόσο το θεατρικό έργο διαφοροποιείται από την πεζογραφική εκδοχή του και σε άλλα επιμέρους σημεία, με αποτέλεσμα μέσα από τους δραματοποιημένους διαλόγους ο αναγνώστης- θεατής να προσλαμβάνει μια πολύ πιο ολοκληρωμένη εικόνα σχετικά με τα όσα λάμβαναν χώρα τότε: ο αριθμός των προσώπων προσδιορίζεται ακριβώς, έχουμε πέντε πρόσωπα στο μονόπρακτο, δίχως όνομα όμως, αφού ο δημιουργός προτιμά να τους αποκαλεί με αριθμητικά: Πρώτος, Δεύτερος, Τρίτος, Τέταρτος ανάλογα με την σειρά που μιλούν. Μια πικρή υπενθύμιση στην κοινή μοίρα, το

1986. Con Leonardo De Benedetti) Torino: Einaudi (2015: 111-112).

4 Καμπανέλλης, (1995: 267-268).

5 Πούχνερ, (2005: 343).

εφιαλτικό μέλλον που τους περιμένει και στο σαρωτικό παρόν που τους συνδέει: κάθε προσωπικό στοιχείο που διαφορίζει την ανθρώπινη υπόσταση από τις υπόλοιπες έχει διαγραφεί. Παρόλα αυτά αναφέρονται πολλά ονόματα στο έργο μέσα από τους διαλόγους των ασθενών που παραληρούν από τον πυρετό και την εξάντληση: ‘‘Γιόζεφ’’, ‘‘Έλενα’’, ‘‘Γκέρντη’’, ‘‘Γιαννίνα’’, ‘‘Μάριαν’’, ‘‘Σίγκμουντ’’, ‘‘Γκιζέλα’’. Ονόματα αγαπημένων, μελών της οικογένειας που παραπέμπουν σε ένα ευτυχισμένο παρελθόν, όταν ήταν ανθρώπινες οντότητες με ονοματεπώνυμο, ένα παρελθόν που παρήλθε ανεπιστρεπτί και η ανάμνηση του οποίου, τονίζει ακόμη περισσότερο τη φρίκη του παρόντος: «… γίνονται στον ίδιο κόσμο όλ’ αυτά Γκέρντη, στον ίδιο κόσμο που υπάρχεις κι εσύ, που αγαπηθήκαμε, που σου ‘φερνα ανεμώνες, σοκολάτες, κολόνιες;»[6]. Με αυτόν τον τρόπο, άμεσα, λιτά και ξεκάθαρα δομείται το γενικότερο πλαίσιο, η ιστορία και ο πόνος του ενός που είναι ιδιαίτερη και την ίδια στιγμή ταυτίζεται με την ιστορία και τον πόνο του άλλου.

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί το προσωνύμιο που δίνουν στους φρουρούς οι φυλακισμένοι στο ελληνικό έργο. Κάθε φορά που ακούγονται βήματα να πλησιάζουν απέξω σημαίνει συναγερμός: «Σσσσστ... λύκος!»[7]. Είναι ενδιαφέρον, ότι και στο κείμενο του Πρίμο Λέβι, η έλλειψη συναισθήματος, ελέους, η *απανθρωποποίηση* που ελλοχεύει ως ο μεγαλύτερος εχθρός, ονοματίζεται με την ίδια λέξη και ταυτίζεται επίσης σημασιοδοτικά με αυτήν: «Ο νόμος του στρατοπέδου τον έχει μετατρέψει [τον άνθρωπο] σε λύκο: εσύ ο ίδιος πρέπει να αγωνιστείς για να μη γίνεις λύκος, για να παραμείνεις άνθρωπος!»[8]. Εδώ παρατηρείται, πως το κοινό παραδοσιακό πλαίσιο των δύο χωρών λειτουργεί δυναμικά, ώστε τόσο ο Έλληνας όσο και ο Ιταλός συγγραφέας επέλεξαν την συγκεκριμένη μορφή ζώου, προκειμένου να απεικονίσουν την εξαχρείωση της ανθρώπινης φύσης που ακολουθεί αναπόφευκτα τον συναισθηματικό εκφυλισμό. Πέμπτος και τελευταίος κάνει την εμφάνισή του στον θάλαμο λοιμωδών νοσημάτων, ο Εβραίος. Είναι χαρακτηριστικά τα πρώτα λόγια που βγαίνουν από το στόμα του: «… ο Θεός μου ’δειξε το δρόμο»[9]. Ο νεοφερμένος δεν απαντά ευθέως στις ερωτήσεις που αφορούν την ταυτότητά του. Αποκαλύπτει με δυσκολία

6 Ιάκωβος Καμπανέλλης, *Θέατρο* (Τόμος Δ΄, *Η Οδός)*, Αθήνα: εκδ. Κέδρος (1989: 29).
7 Καμπανέλλης, (1989: 30).
8 Fabio Levi & Domenico Scarpa, (2015: 111-112).
9 Καμπανέλλης, (1989: 30).

τον τόπο καταγωγής του- είναι από την Βουδαπέστη[10]- ενώ, όταν επανειλημμένα τον ρωτούν αν είναι Εβραίος[11] αποφεύγει με επιμέλεια να το επιβεβαιώσει. Ο τρόπος που ελίσσεται και παρακάμπτει την οποιαδήποτε αναφορά στην θρησκεία του, προαναγγέλλει την τρίτη, την τελευταία και ολοκληρωτική εντέλει άρνηση του Θεού: «[…] όλες μου οι προσευχές, όλη η πίστη μου σε σένα , Κύριε, στάθηκαν αδύνατες να με σώσουν […] καλά λοιπόν, αφού δεν θέλεις να γλιτώσω, δε θα γλιτώσω… Όμως, ήρθε η στιγμή να μάθεις κι από μας κάτι… : δεν είναι για τις δικές μας αμαρτίες που τιμωρούμαστε! Τις δικές σου αμαρτίες πληρώνουμε… δεν είναι η ώρα της δικής μας κρίσης, της δικής σου κρίσης είναι η ώρα… δεν εξοντώνουν εμάς, τη δικιά σου δημιουργία κάνουν κουρνιαχτό και στάχτη, τα έργα και τα θαύματά σου εξευτελίζουν και ποδοπατούν! Ξεκοιλιάζουν έγκυες, σέρνουν γέροντες από τα γένια και τους πετάνε στους βόθρους, κλοτσάνε μωρά σαν να ‘ναι μπάλα, βάζουν τα κορίτσια στα μπορντέλα, κάνουν σκοποβολή στις καρδιές των παλικαριών, χορεύουνε γύρω απ’ τις φωτιές που καίνε τα βιβλία, το Λόγο σου, το Λόγο που είχαμε για ψυχή… στην πλατεία η ουρά για τα αέρια και το κρεματόριο δεν έχει τέλος…! Κι εσύ, που είσαι πανταχού παρών…, τι κάνεις…; Βλέπεις από ψηλά τη φλόγα στην καμινάδα, μυρίζεις την τσίκνα απ’ το κρέας μας και σκέφτεσαι τον αιώνα που όλοι και όλα θα κριθούν ενώπιόν σου… ; Μην κουράζεσαι, Κύριε, δε χρειάζεται, δεν σε χρειαζόμαστε τότε… ! Εδώ κάτω χρειαζόμαστε ένα Θεό, επί γης, σήμερα, τώρα και στα μέτρα του πόνου μας και της συμφοράς μας, Θεό που να σταματήσει τη φρίκη ου άφησες ελεύθερη… Εγώ, πάει πια, δε γλιτώνω, αλλά δε γλιτώνεις ούτε συ! Το τέλος μου είναι τέλος σου… ! Κανένας πια δε θα πιστεύει σε σένα και στους επίγειους πράκτορές σου… ! Τη λίγη δύναμη που γύρευα με την πίστη μου σε σένα και το μεγαλείο σου τη βρήκα σε τούτο το λάκκο με την απιστία μου… !»[12]. Με βάση την ευαγγελική ρήση, ο Πέτρος που αρνήθηκε τρεις φορές πριν το ξημέρωμα τον Κύριο -κατά τα προβλεπόμενα- έκλαψε πικρά και μετανόησε. Με τον ανώνυμο Εβραίο της *Οδού*, ο Καμπανέλλης δηλώνει προφανώς συμμετοχή, σε μια διαλεκτική βαθιάς ηθικής και θρησκευτικής κρίσης που θα ταλανίσει όχι μόνον την Ελλάδα, αλλά και ολόκληρη την

10 Καμπανέλλης, (1989: 32).
11 Καμπανέλλης, (1989: 32 και 35).
12 Καμπανέλλης, (1989: 39-40).

Ευρώπη για να λάβει στην συνέχεια μεγαλύτερες διαστάσεις, φτάνοντας σήμερα έπειτα από τόσες δεκαετίες να αναγνωρίζεται ως υπαρκτό και παγκόσμιο πρόβλημα.

Ο Θεός «δικάζεται» στο Μαϊντάνεκ

Δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει το γεγονός ότι το Άουσβιτς προκάλεσε βαθύ ρήγμα ανάμεσα στον πάσχοντα άνθρωπο και στο Δημιουργό του. Οι ναζιστικές θηριωδίες αναπόφευκτα οδήγησαν σε νέες φιλοσοφικές και θεολογικές αναζητήσεις με σκοπό την εξεύρεση απαντήσεων για την «έννοια του Θεού μετά το Άουσβιτς». Ο γερμανοεβραίος φιλόσοφος Hans Jonas καταλήγει στο συμπέρασμα πως δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε μεν την καλοσύνη του Θεού, αλλά η ύπαρξη του Κακού στον κόσμο, οφείλεται στο ότι δεν είναι παντοδύναμος[13]. Ο Θεός « […] δεν επενέβη, όχι γιατί δεν ήθελε, αλλά γιατί δεν ήταν σε θέση να το κάνει»[14].

Υπάρχουν βέβαια προσεγγίσεις όπως εκείνη του Richard Rubenstein ο οποίος υποστηρίζει ότι το Ολοκαύτωμα είναι απόδειξη πως δεν υπάρχει Θεός, και συνεπώς οποιοσδήποτε σχετικός προβληματισμός δεν έχει κανένα απολύτως νόημα. Δεν λείπουν επίσης και πιο αιρετικές ερμηνείες όπως του David Blumenthal σύμφωνα με τον οποίο στον Θεό υπάρχει έμφυτη ροπή όχι μόνο προς το Καλό, αλλά και προς το Κακό[15].

Στο σπαρακτικό λοιπόν φινάλε της *Οδού* ο Θεός κατηγορείται ότι αφήνει τους ανθρώπους να υποφέρουν. Το τέλος τους είναι και δικό Του τέλος. Η τελευταία απελπισμένη προσπάθεια για στήριξη και δύναμη πηγάζει όχι από την πίστη, αλλά από την έλλειψή της. Η λέξη «λάκκος[16]» που τόσο εύστοχα χρησιμοποιεί ο συγγραφέας θυμίζει την αντίστοιχη έκφραση του Πρίμο Λέβι «είμαστε στον πάτο[17]», αναφερόμενος στην ανείπωτη Κόλαση στην οποία βυθίστηκε, η ανθρώπινη ύπαρξη.

Όσον αφορά τα θεατρικά και τα λογοτεχνικά έργα, το ζήτημα της πίστης στο Θεό, δεν απασχόλησε μόνο τον Καμπανέλλη, αλλά και συγγραφείς

13 Jonas, Hans. *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*. Genova: il melangolo (2004: 35).
14 Jonas, (2004: 36).
15 Roberto Garaventa, "La crisi della teodicea in Wolfgang Hildesheimer e Elie Wiesel." στο *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*. Ed. Adinolfi, Isabella. Roma: Carocci editore (2010: 66).
16 Καμπανέλλης, (1989: 40).
17 Primo Levi, *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*. Μτφρ. Χαρά Σαρλικιώτη. Αθήνα: Άγρα (2003: 31).

όπως τον Ελί Βιζέλ και βέβαια τον Πρίμο Λέβι. Επίσης αποτελεί το θέμα ενός σύγχρονου θεατρικού έργου με τίτλο *Processo a Dio*[18] -Δικάζοντας το Θεό- του Stefano Massini, το οποίο μοιάζει να «συνεχίζει» την *Οδό* του Καμπανέλλη.

Ο Λέβι -λόγω της ανατροφής του[19]- δεν είχε ποτέ ιδιαίτερα στενή σχέση με την εβραϊκή θρησκεία. Δηλώνει άθεος και τονίζει ότι η εμπειρία του Άουσβιτς εξάλειψε και τα τελευταία ίχνη της θρησκευτικής του αγωγής: «Υπήρξε το Άουσβιτς, και επομένως δεν μπορεί να υπάρχει Θεός. Δεν βρίσκω λύση στο δίλημμα. Ψάχνω, αλλά δεν τη βρίσκω.»[20] Επισημαίνει πως η «επιβολή» της εβραϊκής ταυτότητας είναι αφενός έργο των φυλετικών νόμων[21] και αφετέρου του Lager, όταν δηλαδή ο άνθρωπος μεταμορφώθηκε σε κρατούμενο, σε *Häftling*[22].

Η στάση του Levi έρχεται σε αντίθεση με τη θέση του Βιζέλ[23] ο οποίος όχι μόνο δεν αρνείται την ύπαρξη του Θεού, αλλά, αντιθέτως, θεωρεί ότι Εκείνος είναι το πρώτο θύμα. Εύγλωττο παράδειγμα αποτελεί το απόσπασμα από τη Νύχτα στο οποίο γίνεται λόγος για τον απαγχονισμό ενός μικρού παιδιού, γεγονός πρωτόγνωρο ακόμη και για ένα στρατόπεδο συγκέντρωσης[24]. Ο Θεός του Βιζέλ μοιάζει με τον στερημένο πλέον από παντοδυναμία Θεό του Jonas[25].

18 Stefano Massini, *Quattro storie.* Corazzano (Pisa): Titivullus, 2013.

19 Ο συγγραφέας αναφέρει για την οικογένειά του και ειδικότερα για τον πατέρα του: «τον εβραϊσμό ως θρησκεία δεν μου τον μετέδωσαν ποτέ· τον εβραϊσμό σαν τρόπο ζωής με κάποιο μέτρο ναι [...]». «Θυμάμαι όταν μου είχε πει, πρέπει να ήμουν περίπου τεσσάρων ετών, "εμείς είμαστε εβραίοι" [...]» Primo Levi, *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*. Torino: Einaudi (2016: 6-7).

20 Camon Ferdinando, ed. *Autoritratto di Primo Levi*. Padova: Edizioni Nord-Est (1987: 72).

21 Οι αντισημιτικοί νόμοι με στόχο την προστασία της «ιταλικής φυλής» τίθενται σε ισχύ το 1938. Περιλαμβάνουν απαγόρευση των μικτών γάμων, καθορισμό της εβραϊκής καταγωγής, αποκλεισμό από τα δημόσια αξιώματα, περιορισμούς που αφορούν μαθητές και δασκάλους. Για την επιβολή τους βλ. Enzo Collotti, *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*. Roma: Edizioni Laterza, 2006.

22 Για την ορολογία, και την αργκό των στρατοπέδων βλ. Rocco Marzulli, *La lingua del Lager. Parole e memoria dei deportati italiani*. Roma: Donzelli, 2017.

23 Ο Ελί Βιζέλ απαντά στον Λέβι: «είδα τόσο πολύ πόνο ώστε να μην μπορώ να αποκόψω τις σχέσεις μου με το παρελθόν και να απορρίψω την κληρονομιά εκείνων που υπέφεραν.» David Patterson, Alan L. Berger, Sarita Cargas, "Encyclopedia of Holocaust literature." Westport (Connecticut): Oryx Press (2002: 109).

24 Ελί Βιζέλ, *Η νύχτα*. Μτφρ. Γιώργος Ξενάριος. Αθήνα: Μεταίχμιο (2007: 103-105).

25 Fabrizio Turoldo, "Il concetto di Dio dopo Auschwitz nella riflessione di Hans Jonas." στο *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*. Ed. Adinolfi, Isabella. Roma:

Ο Λέβι επισημαίνει ότι η οπτική των κρατουμένων απέναντι σε όλα εκείνα τα οποία υφίσταντο ήταν ανάλογη με το αν ήταν θρησκευόμενοι ή όχι. Ερμήνευαν με τρόπο διαφορετικό τη δυστοπική πραγματικότητα στην οποία ζούσαν[26]. Ακατανόητη όμως θεωρεί τη στάση ορισμένων από τους θρησκευόμενους συγκρατουμένους του, όπως ο ηλικιωμένος Κουν, που προσεύχονταν ευχαριστώντας τον Θεό για την -προσωρινή έστω- σωτηρία τους, ενώ οι Ες Ες οδηγούσαν τον διπλανό τους στους θαλάμους αερίων: «εάν ήμουν Θεός, θα έφτυνα στη γη την προσευχή του Κουν»[27]. Έχει γραφτεί ότι το απόσπασμα αυτό αποτελεί κατά κάποιο τρόπο «το άλφα και το ωμέγα της κριτικής του Πρίμο Λέβι για την μεταφυσική μετά το Άουσβιτς[28].» Η άφατη φρίκη που βίωσε επιβεβαίωσε τον αγνωστικισμό του. Μάλιστα δηλώνει πως «η πίστη είναι κάτι που είτε υπάρχει είτε όχι. Δεν μπορεί κανείς να την εφεύρει. Δεν μπορεί κάποιος να εφεύρει έναν Θεό προς ιδίαν χρήσιν και κατανάλωση. Θα ήταν ατιμία.»[29].

Η Monica Dal Maso επισημαίνει ότι η Shoah αποτελεί μεγάλη ανατροπή, καθώς «θέτει σε αμφισβήτηση την ισχύ της συμμαχίας με το Θεό και κατ' επέκταση τα θεμέλια της πίστης»[30]. Στην μετά το Άουσβιτς εποχή ο πιστός εβραίος παραπέμπει στη βιβλική μορφή του Ιώβ, καθώς «έχοντας δεχτεί ένα ισχυρό και άμεσο πλήγμα στην ταυτότητά του και την πίστη του», αναζητά απαντήσεις, υψώνει τη φωνή του όχι για να Τον αρνηθεί, αλλά για να αντλήσει νέα δύναμη ώστε να Τον προσεγγίσει ξανά[31].

Στο θεατρικό έργο του Stefano Massini ο Θεός βρίσκεται κατηγορούμενος σε δίκη η οποία διεξάγεται την άνοιξη του 1945 στο στρατόπεδο

Carocci editore (2010: 278).

26 Primo Levi, *Το καθήκον της Μνήμης. Συζήτηση με τους Federico και Cereja Anna Bravo*. Μτφρ.
Χαρά Σαρλικιώτη. Αθήνα: Άγρα (1995: 33).

27 Levi, (2003: 158).

28 Sergio Luzzatto, "Primo Levi «Se io fossi Dio» ad Auschwitz" (2015).
http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-01-26/se-io-fossi-dio-ad-auschwitz112627.shtml?
uuid=ABwNN7jC&refresh_ce=1

29 Belpoliti Marco, ed. *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. Torino: Einaudi (1997: 283).

30 Dal Maso, Monica. *Pensare Dio dopo Auschwitz?: il pensiero ebraico di fronte alla. Shoah*. Padova: Messaggero di Sant'Antonio (2007: 92).

31 Pizzo, Alessandro. "Il silenzio di Dio. Prospettive etiche per l'ebreo contemporaneo." *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia* (2013). <https://mondodomani.org/dialegesthai/>.

συγκέντρωσης του Μαϊντάνεκ[32]. Ο συγγραφέας διευκρινίζει ότι, παρά το σαφές ιστορικό περίγραμμα, το Ολοκαύτωμα αποκτά αναμφισβήτητη συμβολική σημασία και συνεπώς αξία διαχρονική: «οι σελίδες αυτές περιέχουν σπαράγματα του Ολοκαυτώματος που υπήρξε στο παρελθόν, του Ολοκαυτώματος του παρόντος, αλλά και του μέλλοντος. Η Shoah αποτελεί ταυτόχρονα παράδειγμα και σύμβολό του»[33].

Πρόκειται για έργο με έξι πρόσωπα από τα οποία οι πέντε είναι εβραίοι. Πρόκειται για την γερμανοεβραία ηθοποιό Elga Firsch, τον Nachman Bidermann, ραβίνο της Φρανκφούρτης, τον γιο του Adek, τους Solomon Borowitz και Mordechai Cohen, ηλικιωμένα μέλη της εβραϊκής κοινότητας της Φρανκφούρτης. Ο έκτος είναι ένας νεαρός χαμηλόβαθμος αξιωματικός, ο μοναδικός που έχει απομείνει στο στρατόπεδο.

Η χιτλερική Γερμανία έχει λοιπόν νικηθεί· η δράση τοποθετείται την προτελευταία νύχτα πριν από τη μεταφορά των απελευθερωμένων εβραίων κρατουμένων. Στο παράπηγμα 41 του στρατοπέδου η Elga, αναζητώντας απαντήσεις, προετοιμάζει τη δίκη του Θεού. Είναι άραγε «Είναι Εκείνος υπεύθυνος για την απίστευτη τραγωδία του Ολοκαυτώματος ή απλώς ανέχτηκε τον θρίαμβο του Κακού; Είναι ο Θεός συνένοχος ή θύμα του ναζί αξιωματικού που παρίσταται επίσης ως κατηγορούμενος στην διαδικασία;»[34]

Οι εβραίοι που απαρτίζουν την ομάδα των δικαστών αντιπροσωπεύουν ο καθένας και μια διαφορετική στάση σε σχέση με το θέμα της ενοχής ή της αθωότητας του Θεού. Ο Adek Bidermann είναι ο πρώτος που εμφανίζεται στην σκηνή. Πρόκειται για ένα δραματουργικό τέχνασμα που προκαλεί έκπληξη. Ο θύτης και το θύμα, δύο άτομα νεαρής ηλικίας: ένας αξιωματικός των Ες Ες και ένας κρατούμενος με ριγέ στολή, με δεμένα τα

32 Πρόκειται για το στρατόπεδο στο Lublin, το οποίο όμως έμεινε περισσότερο γνωστό ως Μαϊντάνεκ (Maidanek). Δημιουργήθηκε με πρωτοβουλία του Heinrich Himmler το 1941, με την προοπτική να εξελιχθεί στο μεγαλύτερο στρατόπεδο συγκέντρωσης. Ο στόχος δεν επιτεύχθηκε λόγω οικονομικών δυσκολιών, αλλά και αποτυχιών στο Ανατολικό Μέτωπο. Οι συνθήκες κράτησης ήταν εξαιρετικά απάνθρωπες: εξοντωτική εργασία, πείνα, ασθένειες, εκφοβισμός, σκληρές τιμωρίες, εκτελέσεις, θάνατοι στους θαλάμους αερίων. Υπολογίζεται ότι από τους 150.000 που φυλακίστηκαν στο Μαϊντάνεκ, δολοφονήθηκαν περίπου 80.000, από τους οποίους 60.000 ήταν εβραίοι. http://www.majdanek.eu/articles.php?acid=45&lng=1

33 Stefano Massini, “Quale Olocausto” <http://www.stefanomassini.it/essays.php>.

34 “Processo a Dio”. <http://www.stefanomassini.it/plays.php>.

χέρια και τα μάτια. Στην πορεία οι θεατές αντιλαμβάνονται πως πρόκειται για αντιστροφή ρόλων. Το πρόσωπο με τη στολή του αξιωματικού δεν είναι άλλος από τον νεαρό εβραίο. Η αλήθεια αποκαλύπτεται με την εμφάνιση της Elga Firsch. Ο νεαρός φόρεσε τη στολή για να την απομυθοποιήσει, αποδεικνύοντας πως για εκείνον είναι μόνο ένα κομμάτι ύφασμα, ένα θεατρικό κοστούμι. Ήθελε να εξευτελίσει τον κάτοχό της και όσα αυτός αντιπροσωπεύει. Και ποια θα ήταν άραγε η μεγαλύτερη ταπείνωση για έναν ναζί από το να βλέπει έναν εβραίο να φοράει τη στολή του[35];

Κρίση ταυτότητας διακρίνουμε στη στάση του νεαρού, καθώς η θέση του απέναντι στην κληρονομιά του λαού του εμφανίζεται αντιφατική. Δεν δίστασε να φορέσει την στολή των Ες Ες και να ντύσει τον αξιωματικό με την στολή του κρατουμένου πάνω στην οποία υπήρχε ραμμένο το αστέρι του Δαβίδ. Προφανώς πιστεύει πως το πανάρχαιο αυτό σύμβολο απώλεσε την ιερότητά του, αφού χρησιμοποιήθηκε ως ταπεινωτικό σύμβολο ρατσιστικής διάκρισης. Μάλιστα απαντά στην Elga πως το αστέρι του Δαβίδ είναι σαν την σβάστικα, απλώς ένα κομμάτι ύφασμα[36].

Δεν συμφωνεί με την Elga για τη διεξαγωγή δίκης, καθώς δεν σχετίζεται με τη δική του οπτική για εκδίκηση. Θεωρεί ότι όλα αυτά είναι ένα παιχνίδι άνευ ουσίας, μια φάρσα από την οποία αποκλείεται να προκύψουν απαντήσεις. Όταν αντιλαμβάνεται ότι δεν μπορεί πλέον να την μεταπείσει αποφασίζει να καλέσει τον πατέρα του, ραβίνο Nachman με την ελπίδα πως θα εμποδίσει τη δίκη, αλλά η έκπληξή του είναι μεγάλη όταν εκείνος συναινεί.

Ο μοναδικός γυναικείος ρόλος του έργου, εκείνος της Elga Firsch, είναι και ο πρωταγωνιστικός του έργου. Στην επιλογή αυτή υπήρξε καταλυτική η επίδραση μιας τυχαίας ανάγνωσης των στίχων του Πρίμο Λέβι, οι οποίοι αποτελούν ένα είδος ποιητικού προοιμίου στο *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος, και* υπήρξαν η τέλεια προσωπογραφία της ηρωίδας του[37]. Είναι η ίδια εικόνα με την οποία η Elga περιγράφει τον εαυτό της: είναι πλέον σαν νεκρή, δεν υπάρχει παρά μόνο η σκιά της. Είναι εκείνη η οποία έχει συλλάβει την ιδέα της δίκης και έχει επιλέξει να είναι παρών ως κατηγορούμενος μαζί με

35 Massini, (2013: 125-126).

36 Massini, (2013: 131).

37 Πρόκειται για το ποίημα με τίτλο *Shem*à: […] Σκεφτείτε, εάν αυτό είναι η γυναίκα/ Αυτή/ Που έχασε/ Τ'όνομά της/ Τα μαλλιά της/ Τη δύναμη να θυμάται/ Κρύο το στήθος άδεια τα μάτια/ σαν βάτραχος το χειμώνα […] Levi, (2003: 11).

τον Θεό ο υπαξιωματικός των Ες Ες, ο οποίος μήνες πριν, μεθυσμένος, την επέλεξε τυχαία από μια σειρά γυναικών με σκοπό να την εκτελέσει. Όμως, μόνο εξαιτίας της εμπλοκής του όπλου του, «καταδικάστηκε» να ζήσει και να βιώσει την κόλαση του στρατοπέδου.

Η γυναίκα αυτή ψάχνει απαντήσεις για το αν ο Θεός ήταν παρών στο Μαϊντάνεκ. Είναι σίγουρη για την ενοχή Του. Έχει ανάγκη από έναν ένοχο, γιατί αν σκεφτεί ότι όλα αυτά ήταν ένα τυχαίο γεγονός, η παραδοχή αυτή θα την οδηγήσει στην παραφροσύνη. Μάχεται «με το άγριο ένστικτο των επιζώντων, εκείνων που σημαδεύτηκαν από το Λάγκερ, και φλέγονται από θυμό για μια σφαγή τόσο βάρβαρη, παράλογη, ακατανόητη, χωρίς νόημα. Γιατί κατά βάθος η λέξη κλειδί του κειμένου δεν είναι ο πόνος που προκαλεί η τραγωδία του Ολοκαυτώματος, αλλά το μη νόημα» [38].

Έχει συγκεντρώσει τα αποδεικτικά στοιχεία στα οποία θα στηριχθεί το κατηγορητήριο. Πρόκειται για κιβώτια με αποδείξεις, το περιεχόμενο των οποίων δεν είναι εύκολο να το αντικρίσει κανείς με ψυχραιμία. Είναι πέντε οι λόγοι οι οποίοι δικαιολογούν απόλυτα την καταδίκη του Θεού. Η πρώτη κατηγορία είναι ότι ο Θεός τους κατέστησε σκλάβους, αντικείμενα προς εκμετάλλευση. Το αποδεικνύουν οι άπειρες καρτέλες στις οποίες καταγράφονταν με κάθε λεπτομέρεια ένας προς έναν όλοι οι κρατούμενοι.

Στη συνέχεια Τον θεωρεί υπεύθυνο για όλους συνολικά τους νεκρούς, αφού τον κατηγορεί πως τους άφησε στο σκοτάδι, κρατώντας κρυφό το σχέδιο εξόντωσής τους. Ο χάρτης με τα στρατόπεδα συγκέντρωσης στην Ευρώπη και με τους αριθμούς των νεκρών ανά στρατόπεδο αποτελούν εύγλωττη απόδειξη της μαζικής εξόντωσης[39].

Η τρίτη κατηγορία αφορά την εμπορική εκμετάλλευση ζωντανών και νεκρών. Ο Θεός επέτρεψε αυτήν την αθλιότητα. Το γραφειοκρατικό σύστημα των στρατοπέδων έχει καταγράψει την τιμή των κρατουμένων ανάλογα με την ηλικία, αλλά και την κοστολόγηση των μαλλιών, των δοντιών, των οστών ως και του δέρματος των νεκρών. Το έγκλημα αυτό συνιστά την χείριστη μορφή προσβολής ενός νεκρού. Ο τρόπος με τον οποίο η Elga παραθέτει τις κατηγορίες συνιστά ενός είδος διαβάθμισης. Μια τέτοια κλιμάκωση είναι συνήθης στην διεξαγωγή ακροαματικών

38 "La Contemporanea srl / Ottavia Piccolo in Processo a Dio". <http://www.stefanomassini.it/processo.php>.

39 Massini, (2013: 187-188).

διαδικασιών στο δικαστήριο· στα πλαίσια του θεατρικού έργου συμβάλλει στην κορύφωση της δραματικής έντασης.

Σύμφωνα με το κατηγορητήριο η Elga -μιλώντας αυτή τη φορά εκ μέρους πολλών άλλων- διατυπώνει μια εξίσου βαριά κατηγορία: Ο Θεός τους πρόδωσε, τους άφησε να ελπίζουν μάταια. Οι υπόλοιποι της αρνούνται αυτό το δικαίωμα, καθώς δεν έχει τη δυνατότητα να φέρει ως αποδείξεις στην δίκη τις φωνές των άλλων. Εκείνη όμως παρουσιάζει ως αποδεικτικά στοιχεία τις επιστολές των κρατουμένων οι οποίες δεν έφυγαν ποτέ από το στρατόπεδο. Με την ανάγνωση κάποιων από αυτές ενισχύει την άποψη πως πολλοί από τους κρατούμενους στο στρατόπεδο συγκέντρωσης θεωρούσαν ότι ο Θεός τους εγκατέλειψε.

Τελειώνοντας την αγόρευσή της αναφέρεται στα πειράματα στα οποία οι «γιατροί» του στρατοπέδου χρησιμοποιούσαν τους κρατούμενους ως πειραματόζωα[40]. Η Elga αναρωτιέται λοιπόν αν ο Θεός βρισκόταν εκεί στο «αναρρωτήριο» ως σιωπηλός συνένοχος. Αν ήταν όμως απών τότε πού βρισκόταν;

Παρατηρούμε, ότι το περιεχόμενο του συγκλονιστικού μονόλογου, τον οποίο εξαπολύει ο εβραίος του Καμπανέλλη εναντίον του Θεού λίγο πριν συναντήσει το πεπρωμένο του, ταυτίζεται σχεδόν με αυτό του κατηγορητηρίου που έχει συντάξει η Elga. Σαφέστατα, εντοπίζεται τεράστια διαφορά ως προς το ύφος: ο εβραίος-μελλοθάνατος, ένα πραγματικό πρόσωπο, έχει μόλις ανακαλύψει μια νέα, πικρή αλήθεια που η γνώση της ακυρώνει ό,τι πίστευε μέχρι τότε. Επομένως, αντιδρά καθώς ο πόνος του κορυφώνεται, ξεσπά γεμάτος πάθος, η φωνή του πάλλεται από συγκίνηση απαριθμίζοντας με τρομακτική ενάργεια και ωμότητα τα εγκλήματα που διαπράχθηκαν σε βάρος της φυλής του. Τον πνίγει το συναίσθημα για όσο μιλά γίνεται ο ένας, το άτομο που εκφράζει το συλλογικό δράμα, τον εφιάλτη εν εξελίξει, που βαίνει στην κορύφωσή του. Αντίθετα ο τρόπος με τον οποίο έχει συνταχθεί το κείμενο της Elga διαφέρει αισθητά: βάσει αρίθμησης, τα εγκλήματα καταγράφονται συστηματικά, στοιχειοθετούνται με ακρίβεια, έχουν συλλεχθεί οι απαραίτητες αποδείξεις, οι κατηγορίες απαγγέλονται με την ψυχραιμία και την δριμύτητα της εισαγγελικής αρχής. Ο εφιάλτης

40 Πρόκειται για τα VP (*Versuchepersonen*), τα «ανθρώπινα πειραματόζωα». Σχετικά με το θέμα βλ. Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή.* Μτφρ. Παναγιώτης Τσιάμουρας. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάρχεια (2016: 238-246)

έχει μείνει πίσω, είναι η ώρα της απόδοσης ευθυνών. Η διαφορά ύφους- παρά την ταύτιση περιεχομένου- εξηγείται, και από ένα ακόμη γεγονός: ο Καμπανέλλης καταγράφει κάτι που έζησε μια κατάσταση στην οποία ενεπλάκη προσωπικά, μια εμπειρία που βίωσε. Ο Massini, προσεγγίζει την κατάσταση εκ των υστέρων, όντας γεννημένος στα τέλη του 20ου αιώνα, δεν εκκινείται από το βίωμα αλλά από την μεθοδική μελέτη της Ιστορίας.

Τα δύο ηλικιωμένα μέλη της εβραϊκής κοινότητας της Φραγκφούρτης ελπίζουν στην αθώωση του Θεού. Πιέζουν τον ραβίνο για μια πιο αποτελεσματική υπερασπιστική γραμμή. Θα τον θεωρήσουν υπαίτιο για την καταδίκη Του. Αντιπροσωπεύουν τη θρησκευτική παράδοση του λαού τους και ταυτόχρονα εκείνους στους οποίους η Shoah δεν στάθηκε ικανή και να κλονίσει την πίστη στον Θεό των προγόνων τους. Δέχτηκαν να συμμετάσχουν μόνο αφού είδαν τα αρχεία του προσκλητηρίου τα οποία αποδείκνυαν πως ημέρα με την ημέρα οι ζωντανοί όλο και λιγόστευαν. Γνωρίζουν πολύ καλά πως αυτή η δίκη αφορά τους ζωντανούς, αλλά και τους νεκρούς του στρατοπέδου. Γι› αυτό σκορπίζουν στον χώρο τη στάχτη τους που συνέλεξαν γύρω από τα κρεματόρια.

Ο ραβίνος κλήθηκε ως συνήγορος υπεράσπισης. Ο αντίλογος είναι απαραίτητος, μέσα στην σιωπή δεν μπορεί να υπάρξει δίκη· η σιωπή του στρατοπέδου είναι αβάσταχτη, είναι ανίκητη. Δεν του φαίνεται παράξενη ή παράλογη η όλη διαδικασία. Απαντώντας στον γιο του επισημαίνει πως «ο εβραϊκός λαός 5.700 χρόνια δικάζει τον Θεό, 5.700 χρόνια ουρλιάζει εναντίον του! […] 5.700 χρόνια ζουν τα δικά τους Λάγκερ: παντού! Εκτοπισμένοι, εξόριστοι, δολοφονημένοι. […] Είναι αιώνες τώρα που ο εβραίος κραυγάζει. Αιώνες που δεν υποχωρεί: θέλει να μάθει. […] Γι' αυτό η ιστορία των εβραίων είναι λίγο πολύ η ιστορία όλων των ανθρώπων […]» Το τελευταίο το επιχείρημα απέναντι στις αντιρρήσεις του γιου του για τη δίκη είναι αδιάσειστο: «Όσο θα υπάρχει έστω και ένα Μαϊντάνεκ πάνω στην γη, κατά κάποιο τρόπο ο Θεός θα δικάζεται […]»[41]

Έχει να αντιμετωπίσει τις βαριές κατηγορίες της Elga, αντλώντας επιχειρήματα από τα ιερά βιβλία· προσπαθεί να δώσει απαντήσεις οι οποίες συχνά δεν είναι πειστικές ούτε γι' αυτόν τον ίδιο. Όταν για παράδειγμα γίνεται λόγος για το εμπόριο ζωντανών και νεκρών ο ραβίνος αδυνατεί να παραθέσει κάποιο υπερασπιστικό επιχείρημα.

41 Massini, (2013: 162).

Η ανάγνωση των επιστολών των κρατουμένων είναι η στιγμή κατά την οποία ο Rab Nachman αντικρούει την κατήγορο χρησιμοποιώντας ένα μέρος από τα δικά της τεκμήρια: ανάμεσα στα γράμματα που διαβάστηκαν υπάρχουν και οι μαρτυρίες εκείνων οι οποίοι αναγνωρίζουν την ύπαρξη του Θεού ακόμη και μέσα αθλιότητα του στρατοπέδου ή Τον έχουν ανάγκη για να μπορέσουν να επιζήσουν.

> RAB NACHMAN: ...“Κοιτάζεις τριγύρω. Σκέφτεσαι πως αν ο άνθρωπος πέφτει τόσο χαμηλά, ο Θεός πρέπει αναγκαστικά να υπάρχει... [...] Αυτό είναι το δικό μου Kiddush Hashem[42]: έχω ανάγκη το Θεό για να μην πεθάνω”[43]

Καθώς στην συνέχεια καλείται να απαντήσει στην Elga αν ο Θεός ήταν παρών κατά τη διάρκεια των πειραμάτων, η απάντηση που δίνει είναι καταφατική, αλλά όχι με τον τρόπο που ελπίζει εκείνη. Μέσα από μια εξαιρετική στιχομυθία ερωτήσεων και απαντήσεων ο ραβίνος οδηγεί τον γερμανό υπαξιωματικό να παραδεχτεί ότι, σύμφωνα με τη ναζιστική κοσμοθεωρία, οι γερμανοί ως μέλη της άριας φυλής είναι προορισμένοι να γίνουν θεοί[44]!

Καταφέρνει λοιπόν στην ουσία να θέσει σε αμφισβήτηση το περιεχόμενο αυτής της δίκης, τουλάχιστον όπως το είχε σχεδιάσει η Elga Firsch. Νέα ερωτήματα έρχονται στην επιφάνεια: Τί συνέβη τελικά στα στρατόπεδα συγκέντρωσης; Ο Θεός στράφηκε ενάντια τον άνθρωπο ή ο άνθρωπος ενάντια στον Θεό; Για ποιον θα πρέπει να εκδοθεί απόφαση; Για τον Θεό ή για εκείνους που θέλησαν να γίνουν θεοί;

Ο γιος του ραβίνου επιχειρηματολογεί υπέρ της ψηφοφορίας με την οποία θα αποφασιστεί η τύχη του υπαξιωματικού Reinhard. Αν ο Θεός είναι ένοχος τότε ο γερμανός θα πρέπει να αφεθεί ελεύθερος, αφού δεν ήταν τίποτα άλλο παρά ένα εκτελεστικό «όργανο». Αν όμως είναι αθώος τότε

42 Ο όρος *Kiddush Hashem* προέρχεται από την ραβινική Γραμματεία και αναφέρεται στον καθαγιασμό του Ονόματος (του Θεού). Παρόλο που δεν εμφανίζεται στην εβραϊκή Βίβλο, ο όρος αυτός περιγράφει μια από τις σημαντικότερες πτυχές της εβραϊκής θρησκείας, για την οποία σημαντική, έμμεση όμως, αναφορά υπάρχει στο Λευιτικόν 22,32: «καὶ οὐ βεβηλώσετε τὸ ὄνομα τοῦ ἁγίου, καὶ ἁγιασθήσομαι ἐν μέσῳ τῶν υἱῶν Ἰσραήλ· ἐγὼ Κύριος ὁ ἁγιάζων ὑμᾶς…» http://eteacherbiblical.com/articles/kiddush-hashem και http://www.myriobiblos.gr/bible/ot/chapter.asp?book=1&page=13

43 Massini, (2013: 201).

44 Massini, (2013: 211).

δεν θα πρέπει να υπάρξει κανένα έλεος για εκείνον που Τον σκότωσε για να πάρει τη θέση Του.

Τελικά η Elga Firsch αφήνει τον ίδιο τον Θεό να αποφασίσει: ψηφίζοντας «λευκό» χρησιμοποιεί τον υπαξιωματικό ως κριτήριο της αθωότητας ή της ενοχής του Θεού. Επαναλαμβάνει τη διαδικασία της δικής εκτέλεσης. Η Elga κρατάει το πιστόλι και «κατηγορεί τον Θεό, αλλά δεν μπορεί να αρνηθεί την ύπαρξή του και καταλήγει με το να του αναθέτει μια ετυμηγορία· τώρα γίνεται αυτή με τη σειρά της όργανο της δικής Του θέλησης[45].»

Όπως εξομολογείται ο συγγραφέας, διαβάζοντας ολοκληρωμένο το κείμενό του, αισθάνθηκε πως ο διάλογος οδηγούσε σε αποτυχία και «οι χαρακτήρες -τους οποίους είχε δημιουργήσει για να του δώσουν μια απάντηση- τού την αρνούνταν.» Κατέληξε στο συμπέρασμα ότι «ίσως η δίκη δεν ήταν η κατάκτηση μιας ετυμηγορίας, αλλά το θάρρος να θέσει κανείς ερωτήματα. Μόνο αυτό»[46].

Τα δύο αυτά θεατρικά έργα δεν ανήκουν μόνον στο ίδιο λογοτεχνικό περιβάλλον, αλλά αποτελούν προϊόντα ενός ενιαίου παραδοσιακού πλαισίου, που αναδύεται μεταπολεμικά έχοντας ως κοινό παρονομαστή την τραγική πραγματικότητα των στρατοπέδων συγκέντρωσης και για τον λόγο αυτό παρουσιάζουν στα επιμέρους χωρία, σοβαρή αναλογία μεταξύ τους. Το κοινό πνευματικό περιβάλλον αναδεικνύει επίσης και το πρόβλημα της κρίσης της θρησκευτικής συνείδησης, που θα λάβει ταχύτατα μεγάλες διαστάσεις, τροφοδοτώντας διαρκώς το λογοτεχνικό γίγνεσθαι.

Κοινός άξονας είναι η οργή και η απελπισία που κατακλύζουν τους κρατούμενους στις παράγκες των δύο στρατοπέδων, είτε η δράση εκτυλίσσεται πριν την απελευθέρωσή τους, είτε μετά από αυτήν. Μια φράση του Σλόμο Βενέτσια, ενός από τους ελάχιστους επιζήσαντες Sonderkommando στο στρατόπεδο του Άουσβιτς, εξηγεί το γιατί: «Τα πάντα με γυρίζουν στο στρατόπεδο […] Από το κρεματόριο δεν βγαίνει κανείς ζωντανός»[47].

---

45 "Processo a Dio di - Stefano Massini / Regia di - Sergio Fantoni". 2015. http://www.teatroteatro.it/recensioni_dettaglio.aspx?uart=764

46 Massini, "Quale Olocausto" *ό.π.*

47 Η απάντηση του Βενέτσια στην ερώτηση «Τι έχει πεθάνει μέσα σας από την ακραία αυτή η εμπειρία;» ήταν η εξής: «Η ζωή. Δεν κατάφερα να αποκτήσω μια φυσιολογική ζωή, να προσποιηθώ ότι όλα πάνε καλά, να πάω σαν όλους τους άλλους, να διασκεδάσω αμέριμνος… Τα πάντα με γυρίζουν στο στρατόπεδο. […] Από το κρεματόριο δεν βγαίνει κανείς ζωντανός». Σλόμο Βενέτσια, Sonderkommando. Μέσα από την κόλαση των θα-

Βιβλιογραφία

Βιβλία

Agamben Giorgio, *Homo Sacer. Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*. Μτφρ. Τσιάμουρας, Παναγιώτης. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάρχεια, 2016.

Belpoliti Marco, ed. *Primo Levi. Conversazioni e interviste 1963-1987*. Torino: Einaudi, 1997.

Camon Ferdinando, ed. *Autoritratto di Primo Levi*. Padova: Edizioni Nord-Est, 1987.

Collotti Enzo, *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*. Roma: Edizioni Laterza, 2006.

Maso Dal Monica, *Pensare Dio dopo Auschwitz?: il pensiero ebraico di fronte alla. Shoah*. Padova: Messaggero di Sant'Antonio, 2007.

Hans Jonas, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz*. Genova: il melangolo, 2004.

Levi Fabio & Scarpa Domenico, *Primo Levi. Cosi fu Auschwitz* (Testimonianze 1945-1986. Con Leonardo De Benedetti) Torino: Einaudi, 2015.

Levi Primo, *Io che vi parlo. Conversazione con Giovanni Tesio*. Torino: Einaudi, 2016.

————, *Εάν αυτό είναι ο άνθρωπος*. Μτφρ. Χαρά Σαρλικιώτη. Αθήνα: Άγρα, 2003.

————, *Το καθήκον της Μνήμης. Συζήτηση με τους Federico και Cereja Anna Bravo*. Μτφρ. Χαρά Σαρλικιώτη. Αθήνα: Άγρα, 1995.

Marzulli Rocco, *La lingua del Lager. Parole e memoria dei deportati italiani*. Roma: Donzelli, 2017.

Massini Stefano, *Quattro storie*. Corazzano (Pisa): Titivullus , 2013.

Patterson David, Alan L. Berger, Sarita Cargas, "Encyclopedia of Holocaust literature." Westport (Connecticut): Oryx Press, 2002.

Σλόμο Βενέτσια, *Sonderkommando. Μέσα από την κόλαση των θαλάμων αερίων*. Μτφρ. Κυριακή Χρα. Αθήνα: εκδ. Πατάκη, 2008.

Βιζέλ Ελί, *Η νύχτα*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2007.

λάμων αερίων. Μτφρ. Κυριακή Χρα. Αθήνα: εκδ. Πατάκη (2008: 225).

Καμπανέλλης Ιάκωβος, *Θέατρο* (Τόμος Δ΄, *Η Οδός)*, Αθήνα: εκδ. Κέδρος, 1989.

————, *Μαουτχάουζεν*, Αθήνα: εκδ. Κέδρος, 1995.

Πούχνερ Βάλτερ, *Πορείες και Σταθμοί* (Δέκα Θεατρολογικά Μελετήματα), Αθήνα: εκδ. Αιγόκερως, 2005.

Δημοσιεύσεις, Αναρτήσεις στο διαδίκτυο

Garaventa Roberto, "La crisi della teodicea in Wolfgang Hildesheimer e Elie Wiesel." στο *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*. Ed. Adinolfi, Isabella. Roma: Carocci editore, 2010.

Luzzatto Sergio, "Primo Levi «Se io fossi Dio» ad Auschwitz". <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2015-01-26/se-io-fossi-dio-adauschwitz-112627.shtml?uuid=ABwNN7jC&refresh_ce=1>.

Massini Stefano, "Quale Olocausto" <http://www.stefanomassini.it/essays.php>.

Pizzo Alessandro, "Il silenzio di Dio. Prospettive etiche per l'ebreo contemporaneo." *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia* (2013). <https://mondodomani.org/dialegesthai/>.

Turoldo Fabrizio, "Il concetto di Dio dopo Auschwitz nella riflessione di Hans Jonas." *Dopo la Shoah. Un nuovo inizio per il pensiero*. Ed. Adinolfi, Isabella. Roma: Carocci editore, 2010.

"Processo a Dio". <http://www.stefanomassini.it/plays.php>.

"La Contemporanea srl / Ottavia Piccolo in Processo a Dio". <http://www.stefanomassini.it/processo.php>.

"Processo a Dio di - Stefano Massini / Regia di - Sergio Fantoni". 2015. http://www.teatroteatro.it/recensioni_dettaglio.aspx?uart=764

Δικτυακοί τόποι

http://eteacherbiblical.com/articles/kiddush-hashem

http://www.myriobiblos.gr/bible/ot/chapter.asp?book=1&page=13

http://www.majdanek.eu/articles.php?acid=45&lng=1

Abstract

During the period 1943-1945 Iakovos Kampanellis was detained in to the Concentration Camp of Mauthausen. In 1951 he will write the one part play *I Odos… (The way…)* based on autobiographic material. The central idea of this one-act play is about the degeneration of human substance and the moral crisis as an inevitable consequence of the tragic circumstances dominating these 20th century crawlers. In *The way…,* there are obvious common points with the texts of the famous Italian author Primo Levi (*Se questo è un uomo*) and the recent drama of Stefano Massini entitled *Processo a Dio* (In 1945 at the Maidanek lager a German-Jewish actress prepares a trial of God), both referring to the same historical period. The two abovementioned works are also focusing on the lost dignity and the extinction of the human being values but, mainly, they make evident the loss of the faith to God, as a consequence of the continuous and multidimensional crisis caused by the violent detention.

Λέξεις κλειδιά: Καμπανέλλης, Massini, Λέβι, Στρατόπεδα Συγκέντρωσης.

«ΚΑΙ ΞΑΝΑ ΠΡΟΣ ΤΗ ΔΟΞΑ ΤΡΑΒΑ…»
ΑΜΠΩΤΙΣ ΚΑΙ ΠΑΛΙΡΡΟΙΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Θόδωρος Γραμματάς *

Η «κρίση» ως ενδογενής κατάσταση στην ελληνική κοινωνία.

Είτε σε μια ευθύγραμμη, είτε σε κυκλική, είτε σε σπειροειδή πορεία της Ιστορίας και του κοινωνικού γίγνεσθαι, οι «κρίσεις» αποτελούν κομβικά σημεία- σταθμούς στην εξέλιξη του πολιτισμού. Κρίσεις σε επιμέρους τομείς (παιδεία, ηθική) που αφήνουν επιφανειακά ανέπαφο το υπόλοιπο πολιτιστικό οικοδόμημα, ή κρίσεις γενικευμένες (πολιτική, ιδεολογία, οικονομία, αξίες) που αποσταθεροποιούν ή/και ανατρέπουν τα μέχρι τη δεδομένη στιγμή επιτεύγματα, προκαλώντας βίαιες ανατροπές και ανακατατάξεις. Τέτοιου είδους κρίσεις επέφεραν κοινωνικές επαναστάσεις, πολέμους και αλλαγές σε παγκόσμιο επίπεδο (Οκτωβριανή επανάσταση).

Η «κρίση» αποτελεί μια σχεδόν μόνιμη και ενδογενή κατάσταση στην Ελληνική Ιστορία από την πρώτη στιγμή της δημιουργίας του ελληνικού κράτους μετά την Επανάσταση του 1821 (ακόμα και κατά τη διάρκειά της). Είναι συνθήκη *«sine qua non»* για την πολιτική ,την οικονομία, την ιδεολογία, την παιδεία, γενικότερα τον πολιτισμό. Μια από τις βασικές αιτίες για την εμφάνισή της σε ελληνικό επίπεδο είναι η απουσία και έλλειψη μέτρου σε όλες τις εκδηλώσεις της κοινωνίας. Ένας λαός και ένα έθνος στην ιστορική αφετηρία των οποίων τοποθετείται η σύλληψη και διατύπωση της έννοιας του *«μέτρου»* πορεύεται συστηματικά ερήμην αυτού, ανάμεσα στα δύο άκρα: το «*ζενίθ»* της ψυχοσυναισθηματικής έξαρσης και το «*ναδίρ*» της συγκινησιακής απογοήτευσης.

Η «κρίση» στο Θέατρο

Το θέατρο στη νεότερη Ελλάδα και ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα εκφράζει αντιπροσωπευτικά τις κοινωνικές, ιδεολογικές, πολιτικές και άλλες συνθήκες που κατά καιρούς επικρατούν, σε τρόπο ώστε να αποτελεί «δείκτη» των κοινωνικών αλλαγών και μετασχηματισμών της εκάστοτε χρονικής περιόδου στην οποία αναφέρεται. Ανάλογα με την

* Καθηγητής Θεατρολογίας. ΠΤΔΕ-ΕΚΠΑ. tgramma@primedu.uoa.gr.

ισχύουσα πραγματικότητα, επισημαίνεται η έξαρση ή ύφεση των ακόλουθων αντιφατικών στοιχείων: Ανατολή/ Δύση [οριενταλισμός/ευρωπαϊσμός], Παρελθόν/Παρόν [αρχαιότητα/σύγχρονος κόσμος], Γηγενές/ Ξενόφερτο, Εθνική ανάταση/ κατάθλιψη -απογοήτευση, Εθνικισμός/ Διεθνισμός (Γραμματάς 2017: 186- 217).

Λέγοντας «Θέατρο του Μεσοπολέμου» στην Ελλάδα, εννοούμε την πρωτότυπη συγγραφική παραγωγή και τη σκηνική δραστηριότητα που εντοπίζονται στο διάστημα από την Μικρασιατική καταστροφή μέχρι την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου (Γραμματάς 2017: 111-124). Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, η Ελλάδα βιώνει με το δικό της τρόπο τις θεμελιακές μεταλλαγές που συντελούνται σε ευρωπαϊκό και παγκόσμιο επίπεδο (Οκτωβριανή Επανάσταση στη Ρωσία και δημιουργία του πρώτου κομμουνιστικού καθεστώτος, άνοδος του φασισμού στην Ιταλία και του ναζισμού στη Γερμανία, οικονομικό *κραχ* στις Η.Π.Α.). Οι Βαλκανικοί και Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, ο Εθνικός Διχασμός και η Μικρασιατική καταστροφή η πολιτική αστάθεια και οι κοινωνικές ανισότητες που δημιουργήθηκαν ως συνέπεια των ιστορικών γεγονότων που προηγήθηκαν, επιφέρουν έντονα αρνητικές συνέπειες, οι προεκτάσεις των οποίων ξεπερνούν το επίπεδο των πολιτικών, ταξικών και ιδεολογικών αντιπαραθέσεων και επεκτείνονται στο επίπεδο των πολιτισμικών αξιών και προτύπων (Βεργόπουλος 1978, Δαφνής 1974, Ρήγος 1999). Κατ' αυτό τον τρόπο η Ιστορία μεταφέρεται στην Τέχνη και επιφέρει αλλού θετικές (λογοτεχνία) και αλλού αρνητικές (θέατρο) μεταλλαγές, που συγκροτούν τη φυσιογνωμία του ελληνικού πολιτισμού στην αντίστοιχη μεσοπολεμική περίοδο (Vitti 1995, Φιλιππίδης 1983). Το θέατρο, ευαίσθητος δέκτης και δείκτης της αντικειμενικής πραγματικότητας, υφίσταται τις συνέπειες των γεγονότων αυτών και διαμορφώνει μια εικόνα που σε μεγάλο βαθμό αντιστοιχεί και ανταποκρίνεται στην ιστορική συνείδηση του ελληνισμού, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί στο Μεσοπόλεμο (Βερέμης 1977, Ελεφάντης 1979).

Θέατρο και Κοινωνία στον Μεσοπόλεμο

Για την κατανόηση της κατάστασης που επικρατεί στο θέατρο του μεσοπολέμου, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας όσα προηγήθηκαν από το τέλος του 19ου αιώνα μέχρι το 1922. Ο αστικός μετασχηματισμός στο

τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, μέσα από την εμβληματική παρουσία του Χαρίλαου Τρικούπη και την μετατροπή της Αθήνας σε *«χρηματιστήριο της Ανατολής»* (Βεντήρης Γ. 1970), με τη συσσώρευση κεφαλαιούχων από το εξωτερικό στην πρωτεύουσα και τον πλήρη μετασχηματισμό της σε ευρωπαϊκή πόλη, η κατακόρυφη αύξηση των τραπεζικών δραστηριοτήτων, η δυναμική ανάπτυξη της βιομηχανίας και αντίστοιχα η πρώτη εμφάνιση της εργατικής τάξης και των πρώτων σοσιαλιστικών ιδεών (Μουζέλης Ν. 1978), συνιστούν την εικόνα του εξευρωπαϊσμού της ελληνικής/αθηναϊκής κοινωνίας (Δερτιλής Γ. 1976). Το κίνημα του Δημοτικισμού (Παλαμάς/Ψυχάρης) στη γλώσσα (Ιμβριώτης Γ. 1959), ο βενιζελισμός με την εθνική ανάταση, τον ενθουσιασμό και την αισιοδοξία για την υλοποίηση των λανθανόντων αλλά και φανερών επιδιώξεων του ελληνισμού με τη διεύρυνση του ελληνικού κράτους, αποτελούν τις καθοριστικές παραμέτρους που προσδιορίζουν το περιεχόμενο και τα δεδομένα που μορφοποιούνται σκηνικά από τη δραματουργία της εποχής (Σταυρίδη-Πατρικίου Ρ. 1976).

Το αστικό δράμα με τις έντονες ιψενικές επιδράσεις (Ξενόπουλος, Καμπύσης, Μελάς, Αυγέρης, Καζαντζάκης), τον έντονο ψυχολογικό χαρακτήρα , τον κοινωνικό προβληματισμό με τις σοσιαλιστικές ιδέες που φτάνουν μέχρι τις πρωτόλειες μαρξιστικές απόψεις του εργατικού δράματος (Γκόλφης, Πίτσας, Βογιατζάκης, Σημηριώτης), και η επιθεώρηση με την ευρωπαϊκή μουσική, την πολιτική σάτιρα, τα πλούσια σκηνικά και τους κορυφαίους επαγγελματίες ηθοποιούς, αντιπροσωπεύουν χαρακτηριστικά αυτή την αλλαγή προσανατολισμού στο θέατρο (Μαυρογορδάτος-Χατζηιωσήφ 1992/ Δελβερούδη 1991).

Αντίθετα προς όλα αυτά, η πραγματικότητα που δημιουργείται στον μεσοπόλεμο(1922-1940), είναι εντελώς διαφορετική. Η Μικρασιατική καταστροφή επιφέρει μια συνεχόμενη πολιτική αστάθεια που οδηγεί με τη σειρά της σε έντονο δημοκρατικό έλλειμμα και ευνοεί την εμφάνιση δικτατορικών καθεστώτων (Πάγκαλος, Κονδύλης, Μεταξάς), άνοδο του φασισμού με δυναμικέςιδεολογικές συγκρούσεις ,οικονομική δυσπραγία και έντονη εσωστρέφεια στην ελληνική κοινωνία, που επιχειρεί να αυτοπροσδιοριστεί και να ανακτήσει την χαμένη της ταυτότητα, προβάλλοντας επιτακτικά το ιδεολόγημα της *ελληνικότητας*.

Οι συνέπειες από αυτή την πραγματικότητα στο θέατρο είναι κατα-

λυτικές, αφού η μέχρι τότε δυναμική εξέλιξή του υφίσταται μια αιφνίδια σχεδόν ανάσχεση , που δίνει ,στη συνέχεια, τη θέση της σε μια άνευ όρων οπισθοδρόμηση της δραματικής παραγωγής, με τους συγγραφείς να στρέφονται μαζικά στο πρόσφατο και απώτερο ιστορικό παρελθόν (Επανάσταση του 1821, Βυζάντιο, αρχαιότητα), αναζητώντας άλλοθι και καταφύγιο στα αδιέξοδα που αντιμετωπίζουν,ενώ,με βάση τα προηγούμενα, συντελείται μια βαθμιαία μεταστροφή και ένας επαναπροσδιορισμός των συνθηκών αντίστοιχα με την αλλαγή στη νοοτροπία, την ψυχολογία και τις προσδοκίες του θεατρικού κοινού (Τζιόβας 1989, Διαμαντούρος 1983, Τσαούσης 1983).

Άμπωτις της δραματουργίας

Το παρελθόν (πρόσφατο και απώτερο) με όλες τις θετικές συνυποδηλώσεις του, αναδύεται και κατακλύζει τις θεατρικές σκηνές προβάλλοντας το *«αλλού»*και *«άλλοτε»* ως ένα ισχυρό αντίβαρο στο μάλλον θλιβερό *«εδώ»* και *«τώρα»*. Η δραματική παραγωγή αξιοποιεί το απώτερο αλλά και σχετικά πρόσφατο ιστορικό παρελθόν, επιχειρώντας μέσα από αυτό να πραγματοποιήσει πολλαπλά και διαφορετικά ζητούμενα της εποχής: φυγή από τη δυσάρεστη πραγματικότητα, αλλά και άλλοθι του παρόντος από το παρελθόν, διδαχή και παραδειγματισμός από την Ιστορία, αλλά και άντληση αξιών που συγκροτούν την ταυτότητα του ελληνισμού.

Κατ' αυτό τον τρόπο προκύπτουν αντίστοιχα η συμβολοποίηση, ο παραδειγματισμός και το άλλοθι της Ιστορίας στις τραγωδίες των Ν. Καζαντζάκη και Αγ. Σικελιανού, στα ιστορικά δράματα των Σπ. Μελά και Γ. Θεοτοκά, στα ηθογραφικά δράματα των Π. Χορν και Δ. Μπόγρη.

Έργα με θέματα που αντλούνται όχι μόνο από την πολεμική ιστορία και τα ηρωικά κατορθώματα κάποιων, αλλά την παρελθοντική πολιτική και κοινωνική ιστορία, που καθόρισε την εξέλιξη του νεότερου ελληνισμού ,κατακλύζουν τις αθηναϊκές (κυρίως) σκηνές, μεταφέροντας τους θεατές τους από τον πραγματικό σε ένα ιδεατό δραματικό χώρο και χρόνο και προσφέροντάς τους καταφύγιο και ανακούφιση στις υφιστάμενες δυσάρεστες κοινωνικές συνθήκες.

Με τη σημασία αυτή, τα ιστορικά δράματα και οι τραγωδίες με ιστορικό ή / και μυθολογικό περιεχόμενο όπως ο *Νικηφόρος Φωκάς* (1927) και η *Μέλισσα* (1937) του Ν. Καζαντζάκη, το *Να ζη το Μεσολόγγι* (1927) και

Ρήγας ο Βελεστινλής (1936) του Β. Ρώτα, *Ο Διθύραμβος του Ρόδου* (1932) του Αγγ. Σικελιανού, *Ρήγας Βελεστινλής* (1936) και *Παπαφλέσσας ο μπουρλοτιέρης των ψυχών* (1938) του Σπ. Μελά, *Λόρδος Βύρων* (1934) του Αλ. Λιδωρίκη, *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* (1936) και *Ο σταυρός και το σπαθί* (1939) του Αγγ. Τερζάκη, αξιοποιούν το ιστορικό παρελθόν και αναδεικνύουν τις αξίες του, άρα και συγκροτούν την ιστορική συνείδηση και τη μνήμη για αυτό, κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο (Πετράκου 2017).

Ένα άλλο είδος που κυριαρχεί στις θεατρικές σκηνές της εποχής, είναι η κωμωδία στις ποικίλες εκδοχές της, από τη φάρσα μέχρι την επιθεώρηση, που με τη σειρά τους προσφέρουν εύκολα διασκέδαση και ψυχαγωγία σε ένα κοινό που προσπαθεί να ξεφύγει, αντί να αντιμετωπίσει τα υπαρκτά καθημερινά του προβλήματα

Το παρόν αποσιωπάται και ωραιοποιείται μέσα από τη νέα αποστολή που αναλαμβάνει το θέατρο ως «*Διασκεδαστική Τέχνη»* σύμφωνα με το εμβληματικό θεωρητικό κείμενο του Γρ. Ξενόπουλου το 1925 (Μερακλής 1991: 29-31). Κατ' αυτό τον τρόπο προκύπτουν οι ποικίλες μορφές της εύπεπτης φαρσοκωμωδίας, της αισθηματικής κομεντί και του μπουλβάρ, όπως φαίνεται στα έργα *Άρχοντας του κόσμου* 1928 του Τ. Μωραϊτίνη, *Τιμόνι στον έρωτα* 1939 του Π. Καγιά, *Έρως στο τετράγωνο* 1938 του Δ. Ιωαννόπουλου, αλλά και στα αντιπροσωπευτικά έργα του ζακυνθινού συγγραφέα *Χαίρε νύμφη* (1931), Ανιέζα (1932), *Να ξαναπάρεις τη γυναίκα σου* (1933), *Ο Ποπολάρος* (1933), *Έτσι είναι ο κόσμος* (1935). Στην ίδια κατηγορία εντάσσεται και η πλήρης σχεδόν αποπολιτικοποίηση της επιθεώρησης, ως το κατεξοχήν κωμικό είδος άσκησης κοινωνικής κριτικής και σάτιρας (*Καρακάξα* 1925 του Μ. Λιδωρίκη, *Μπερλίνα* 1927 των Δ. Γιαννουκάκη- Μ. Λιδωρίκη, *Μιχαλού* 1932 των Γ. Ασημακόπουλου- Μ. Λιδωρίκη) (Σιδέρης 1959 για Λιδωρίκη).

Κυρίαρχο όμως θεατρικό είδος αποτελεί η ηθογραφία με την αφελή και ακίνδυνη πολιτικά περιγραφή του φυσικού και κοινωνικού χώρου (κυρίως της επαρχίας), αλλά και του μικροαστικού χώρου των πόλεων που έχει αρχίσει να διαμορφώνεται, εξαιτίας της πληθυσμιακής συσσώρευσης οφειλόμενης στα γνωστά κοινωνικά και ιστορικά γεγονότα της εποχής, με αντιπροσωπευτικά τα ηθογραφικά δράματα των Παντ. Χορν (*Φιντανάκι* 1921, *Γειτόνισσες* 1924, *Στο Πανηγύρι* 1926, *Μελτεμάκι* 1927) και Δημ. Μπόγρη (*Αρραβωνιάσματα* 1925, *Το Μπουρίνι* 1934, *Καινούρια*

ζωή 1936, *Φουσκοθαλασσιές* 1937), που με τη φωτογραφική σχεδόν απεικόνιση του τοπικού χρώματος της ελληνικής επαρχιακής (κυρίως) ζωής, γίνονται αδιάψευστες μαρτυρίες κύρους για την αντίστοιχη πραγματικότητα της συγκεκριμένης εποχής και κοινωνίας, αλλά και των προγενέστερων συνθηκών που τη διαμόρφωσαν και ανέδειξαν, άρα με τον τρόπο τους συγκροτούν πειστικά τεκμήρια ιστορικού περιεχομένου (Μερακλής 1991: 29-31).

Μικρότερη, τέλος, είναι η παρουσία ενός είδους που στην προηγούμενη φάση ανάπτυξης του θεάτρου, αποτελούσε κυρίαρχο και είχε δώσει εξαιρετικά δείγματα γραφής. Πρόκειται για το κοινωνικό και ψυχολογικό δράμα, με τις ακραίες προεκτάσεις του ως Θέατρο Ιδεών ή ακόμα και προλεταριακό δράμα. Τα έργα αυτής της κατηγορίας, ακριβώς επειδή αντλούν τη θεματική τους από την υπάρχουσα πραγματικότητα και μορφοποιούν σκηνικά τις δυσάρεστες εικόνες της κοινωνίας στην αντίστοιχη περίοδο, είναι αριθμητικά περιορισμένα και σκηνικά ακαταξίωτα, αναγόμενα στην παράδοση της προγενέστερης ισχυρής κατηγορίας του κοινωνικού και εργατικού δράματος (Μουλλάς 1993: 17-157). Πρόκειται για έργα όπως *Σκλάβοι στο μίσος* του Α. Λεοντή (1927), το *Σκουλίκι* του Χρ. Γάιου (1929), *Νέος Κόσμος* (1936) του Ν. Δέλιου, *Ειρήνη* (1938) και *Τα τίμια χέρια* (1938) της Θ. Γραβιά, *Η φυγή* (1935) του Θ. Νικολούδη, *Μια ζωή ξαναρχίζει* (1937) του Ν. Μαράκη, *Τα δύο τζάκια* (1938) και *Το τραγούδι της δουλειάς* (1938) της Σ. Λαμπάκη, αλλά και τα πιο γνωστά *Καραγκιόζης* (1925) και *Μαικήνας* (1926) του Θ. Συναδινού, στα οποία εμφανίζεται μια διαφορετική, από άλλη οπτική, εικόνα της υπάρχουσας πραγματικότητας (Γραμματάς 1987).

Αυτή είναι επιγραμματικά η κατάσταση στη δραματουργία του μεσοπολέμου, που βρίσκεται βέβαια σε ανταπόκριση προς τις ανάγκες και τα αιτήματα της αστικής τάξης να επουλώσει τις πληγές της, να περιχαρακωθεί ομφαλοσκοπικά στο δικό της ιδεατοποιημένο παρελθόν, προκειμένου να ανταπεξέλθει στις ανασφάλειες και τις αβεβαιότητές της για το παρόν και ιδιαίτερα το μέλλον της. Και ενώ το παγκόσμιο θέατρο της εποχής αντιμετωπίζει σθεναρά τις δυσάρεστες συνθήκες που έχουν δημιουργηθεί από τις καταστροφικές συνέπειες του Α΄Παγκόσμιου πολέμου (Μπρεχτ), από την οικονομική κρίση (αμερικάνικο θέατρο), από τις εξελίξεις στον χώρο της ψυχολογίας (Πιραντέλλο), ενώ οι επιδράσεις του αστικού δρά-

ματος του 19ου αι. έχουν πια ξεπεραστεί (γερμανικός εξπρεσιονισμός), οι έλληνες δραματικοί συγγραφείς εγκλωβισμένοι στον παρελθοντικό χώρο και χρόνο, προσπαθούν να ανασύρουν τα απομεινάρια μιας περασμένης δόξας και μεγαλείου, επιχειρώντας έτσι να εξορκίσουν τις σχεδόν αναπόφευκτες συνέπειες της θλιβερής ιστορικής τους πραγματικότητας.

Τί είναι όμως αυτό που καταγράφεται μνημονικά και εγγράφεται συνειδησιακά από τους μεταγενέστερους θεατές αυτής της δραματουργίας, σε σχέση με το θέατρο της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου και κοινωνίας; Πώς μέσα από τις συλλογικές καλλιτεχνικές – θεατρικές εμπειρίες των θεατών, τόσο συγχρονικά (*in media res*) όσο και διαχρονικά (*a posteriori*) διαμορφώνεται μια άποψη για τη θεατρική πραγματικότητα του παρελθόντος και συγκροτείται, σε κοινωνικό πια επίπεδο, μια εικόνα για την πολιτισμική συνείδηση και ταυτότητα της υπό εξέταση περιόδου; Τί είναι αυτό που παραμένει ζητούμενο σε επίπεδο συνείδησης και μνήμης ως προς το Ελληνικό Θέατρο του Μεσοπολέμου, αυτό που ένας μεταγενέστερος μελετητής ή ένας απλός θεατής του θεάτρου έχει (ή πρέπει να έχει) κατά νου όταν αναφέρεται σε αυτό;

Επιχειρώντας να απαντήσουμε στα συγκεκριμένα ερωτήματα , μπορούμε να διατυπώσουμε την άποψη ότι σε επίπεδο δραματουργίας, ελάχιστα είναι τα στοιχεία αυτά που έχουν διαφύγει από τη χρονικότητα της δημιουργίας τους και διαθέτουν συστατικά μιας διαχρονικής, άρα και καθολικής αναγωγής, σε τρόπο ώστε να συγκροτούν επιμέρους ίσως ψηφίδες, κομβικές όμως για τη συγκρότηση μιας γενικότερης εικόνας για την έννοια της ιστορικής και πολιτισμικής συνείδησης και μνήμης στο θέατρο. Πολύ λίγο μπορεί να ενδιαφέρουν τα συγκεκριμένα έργα με τη θεματική, την ιδεολογία και την αισθητική τους κάποιον άλλο εκτός από τον ΄΄*εγγεγραμμένο*΄΄ θεατή. Ελάχιστα μπορεί να συγκινηθεί αισθητικά και καλλιτεχνικά ένας μελλοντικός θεατής από την παρακολούθηση μιας παράστασης αυτών των έργων, αφού έχει ουσιαστικά παύσει να υφίσταται κάθε αναφορικότητα ανάμεσά τους και σε κάθε μεταγενέστερη κοινωνία στην οποία δυνητικά απευθύνονται.

Η ωραιοποίηση και εξιδανίκευση του παρελθόντος, μπορεί , ενδεχομένως,να λειτούργησε ευεργετικά για τους συγγραφείς και τους θεατές της μεσοπολεμικής περιόδου, όμως απέχουν κατά πού από τις συνθήκες, τα ενδιαφέροντα και τις αναμονές ενός μεταγενέστερου κοινού. Κατ΄ αυτόν

τον τρόπο, ήδη μετά τον Β΄Παγκόσμιο πόλεμο και τα μετεμφυλιακά χρόνια, η δραματουργία που επιχειρεί να βρει το βηματισμό της, να πιάσει το ιστορικό νήμα που τη συνδέει με το παρελθόν, ελάχιστα ωφελείται από τα δράματα του μεσοπολεμικού ρεπερτορίου, που παραμένουν σαν μια παρένθεση στη διαχρονική πορεία της δραματουργίας στον 20ο αιώνα.

Παρόλα αυτά, *θέατρο* δε σημαίνει μόνο κείμενο, αλλά κατεξοχήν τη σύνθετη παραστατική τέχνη, τη σκηνική δηλαδή πράξη. Κατά συνέπεια η ερευνά μας πρέπει να υπερβεί το στάδιο του δραματικού λόγου και να αναχθεί σε εκείνο της θεατρικής παράστασης και της σκηνικής πράξης, ως της τελικής στιγμής συγκρότησης και ολοκλήρωσής της θεατρικής δημιουργίας.

Παλίρροια της σκηνικής πράξης

Στο επίπεδο αυτό, μια νέα παράμετρος εμφανίζεται και ένα νέο δεδομένο προκύπτει, το οποίο μόνο μεμονωμένα και περιστασιακά συμπεριλαμβάνεται στην προηγούμενη περίπτωση που εξετάσαμε. Πρόκειται για την αξιοποίηση του ιστορικού και πολιτιστικού παρελθόντος του ελληνισμού, όπως αυτό κυρίως εμφανίζεται μέσα από την παράδοση του αρχαίου δράματος και τον τρόπο σκηνικής παρουσίας του.

Αυτό που αποτελεί ειδοποιό γνώρισμα για το Θέατρο του Μεσοπολέμου και καθορίζει τη φυσιογνωμία του σφραγίζοντας με εμβληματικές παραστάσεις και απόπειρες την έννοια της θεατρικής μνήμης, είναι οι παραστάσεις αρχαίου δράματος που επαναδιαπραγματεύονται με νέους όρους την αξία του παρελθόντος και αναδεικνύουν τη συνείδηση μιας ενιαίας, συλλογικής ταυτότητας του ελληνισμού, από την αρχαιότητα μέχρι τον 20ο αιώνα. Είναι το πρόβλημα της «*ελληνικότητας*» που τόσο απασχόλησε τους συγγραφείς, διανοούμενους και καλλιτέχνες της μεσοπολεμικής γενιάς και ανέδειξε τη φυσιογνωμία και την ιδιαιτερότητα του σύγχρονου ελληνισμού, που βρίσκει αντιπροσωπευτική μορφοποίηση μέσα σε χαρακτηριστικές παραστάσεις της περιόδου που μας απασχολεί (Τσαούσης 1983, Τζιόβας 1989, Χατζηνικολάου 1982).

Αυτό, αν και αποτέλεσε εξίσου βασικό ζητούμενο για τους λογοτέχνες της λεγόμενης *«γενιάς του '30»*, στο θέατρο εκφράστηκε κυρίως με τη σκηνική πράξη και τη συμμετοχή σκηνοθετών, παρά με τη δραματική παραγωγή και τη μεσολάβηση συγγραφέων. Είναι λοιπόν ο Κ. Κουν και η «*Λαϊκή Σκηνή*» ο Β. Ρώτας και το «*Λαϊκό Θέατρο*» που εκφράζουν το

ιδεολόγημα της «ελληνικότητας» στο θέατρο του Μεσοπολέμου, παρά ο Σπ. Μελάς και ο Ν. Καζαντζάκης, ο Γρ. Ξενόπουλος και ο Δ. Μπόγρης, τα έργα των οποίων κυριαρχούν στη δραματουργία της αντίστοιχης περιόδου.

Ανάμεσα στα ονόματα των σκηνοθετών εκείνων που σηματοδότησαν τη σκηνική τέχνη και συνέβαλαν στη δημιουργία μιας συγκεκριμένης άποψης γι αυτήν, όχι μόνο ως προς τις ειδικές επιλογές έργων προς παράσταση και τη διαμόρφωση μιας ευρύτερα καλλιτεχνικής και ιδεολογικής αντιμετώπισης του θεάτρου, αλλά κυρίως για το ανέβασμα παραστάσεων αρχαίου δράματος και κατ' επέκταση μέσα από αυτές τη διατύπωση μιας διαχείρισης του προβλήματος της εθνικής ταυτότητας και της συλλογικής πολιτιστικής μνήμης του ελληνισμού, μπορούμε να αναφέρουμε τους Φ. Πολίτη, Δ. Ροντήρη, Αγγ. Σικελιανό, Β. Ρώτα και Κ. Κουν.

Δημιουργοί και εκπρόσωποι της λεγόμενης «*Σχολής του Εθνικού*» οι δύο πρώτοι με τις μνημειώδεις παραστάσεις τους, τον *Αγαμέμνονα* το 1932 ο Φ. Πολίτης, με τον οποίο κάνει την έναρξη της δραστηριότητάς του το Εθνικό Θέατρο και την *Ηλέκτρα* το 1936 ο Δ. Ροντήρης, με την οποία δύο χρόνια μετά (1938) εγκαινιάζεται το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου, αντιπροσωπεύουν την μία από τις δύο κυρίαρχες τάσεις στη σκηνοθεσία αρχαίου δράματος, που με αφετηρία την μεσοπολεμική περίοδο, καθορίζει το σύγχρονο ελληνικό θέατρο και προσδιορίζει τη φυσιογνωμία του (Ζιας 2001, Κωτίδης 1993, Κωστόπουλος 1954: 1702-1705).

Την ίδια τάση, από διαφορετική σκοπιά και με διαφορετικό τρόπο, εξυπηρετούν και οι Δελφικές Γιορτές, προϊόν δημιουργικής έμπνευσης του Αγγ. Σικελιανού και της γυναίκας του Εύας Πάλμερ. Μέσα στα πλαίσια της νεορομαντικής προσέγγισης στον αρχαίο κόσμο και της απόπειρας αναβίωσης του κλασικού πνεύματος μέσα από τη Δελφική Ιδέα, παρουσιάζονται οι επίσης εμβληματικές παραστάσεις του *Προμηθέα Δεσμώτη* το 1927 και των *Ικέτιδων* το 1930 στον αρχαιολογικό χώρο των Δελφών (Κακούρη 1981: 57-62, Γλυτζούρης 1998: 147-170).

Οι παραστάσεις αυτές του Εθνικού Θεάτρου και του Σικελιανού, συνιστούν πραγματικά ορόσημα για την ανάπτυξη μιας συνείδησης για τον ελληνισμό και τη συγκρότηση μιας πολιτισμικής ταυτότητας, που διατηρείται μνημονικά μέχρι τις μέρες μας μέσα από παραστατικά τεκμήρια (οπτικο-ακουστικό υλικό), θεατρικές κριτικές, αρθρογραφία της εποχής, συνεντεύξεις των δημιουργών, αλλά και όλη τη μεταγενέστερη πλούσια

σχετική βιβλιογραφία.

Εξίσου όμως σημαντικές, αλλά αισθητικά και ιδεολογικά στον αντίποδα των προηγούμενων, είναι οι παραστάσεις του Β. Ρώτα με το αποκεντρωμένο *Λαϊκό Θέατρο* που ιδρύει το 1930 στο Παγκράτι και παρουσιάζει την μνημειώδη παράσταση τον «*Κύκλωπα*» δίνοντας έμφαση στην αξιοποίηση στοιχείων της λαϊκής παράδοσης για τη σκηνική ερμηνεία του αρχαίου δράματος (Γεωργαντάς 1971, Κακούρη 1981).

Την ίδια τάση αντιπροσωπεύει ακόμα ο Κ. Κουν, που ξεκινώντας πρώιμα από τη σχολική απόπειρα σκηνικής απόδοσης των *Ορνίθων* του Αριστοφάνη το 1932 στο Αμερικανικό Κολλέγιο Αθηνών, καταξιώνονται με την *Άλκηστη* του Ευριπίδη το και την *Ερωφίλη* του Χορτάτση το 1934, έργα με τα οποία εμφανίζεται η *Λαϊκή Σκηνή* των Κ. Κουν –Διον. Δεβάρη-Γιαν. Τσαρούχη και μορφοποιείται η άποψη του σκηνοθέτη για την προσέγγιση του αρχαίου δράματος, γνωστή ως «*λαϊκός εξπρεσιονισμός*» (Γραμματάς 2017, Κοκόρη 1989: 34-40).

Η άποψη αυτή, διαμετρικά αντίθετη με εκείνη της «γερμανικής σχολής» που εισάγουν στην Ελλάδα οι Φ. Πολίτης και Δ. Ροντήρης, στηρίζεται αξιοποιεί και αναδεικνύει όλες τις γηγενείς, αυτόχθονες φανερές ή λανθάνουσες δυνατότητες του νεότερου ελληνισμού, αντιπροσωπεύοντας παραστατικά το βασικό ζητούμενο της *«ελληνικότητας»* ως κυρίαρχου ιδεολογήματος της εποχής, ο απόηχος του οποίου φτάνει μέχρι τις μέρες μας.

Αν κατά συνέπεια ο θεατρικός Μεσοπόλεμος έχει να επιδείξει κάτι το ιδιαίτερο και χαρακτηριστικό, που συγκροτεί την πολιτιστική του ταυτότητα και συνεισφέρει στη διαμόρφωση μιας ευρύτερης ιστορικής συνείδησης του ελληνισμού, μνημονικά καταγεγραμμένη και διατηρημένη μέσα στον χρόνο μέχρι σήμερα, δεν είναι τόσο οι τραγωδίες του Καζαντζάκη, τα ηθογραφικά δράματα του Χορν ή οι φαρσοκωμωδίες του Ξενόπουλου, αλλά η σκηνοθεσία της *Ηλέκτρας* του Ροντήρη, του *Προμηθέα Δεσμώτη* των Σικελιανών και της *Άλκηστης* του Κουν.

Μέσα από τέτοιου είδους δραματικά κείμενα που συγκροτούν το σώμα μιας δραματουργίας σε μια συγκεκριμένη εποχή, μορφοποιείται ο τρόπος αντιμετώπισης του παρελθόντος από το παρόν, η αξιοποίηση του συντελεσμένου ιστορικού γεγονότος, στη διαμόρφωση της ταυτότητας και της φυσιογνωμίας μιας κοινωνίας.

Ταυτόχρονα όμως και με πολύ μεγαλύτερη σπουδαιότητα, η λειτουργία

της θεατρικής μνήμης επιτελείται όχι με την ανάγνωση του κειμένου, αλλά τη θέαση της παράστασης. Επομένως η θεατρική παράσταση εμφανίζεται ως καθοριστικός παράγοντας για τη διαμόρφωση των ζητουμένων εννοιών, αφού αυτή συνιστά το βασικό όχημα συγκρότησης και διατήρησης της μνήμης του θεατή, άρα και διαμόρφωσης της σχετικής συλλογικής μνήμης της μεταγενέστερης κοινωνίας για το πρόσφατο και απώτερο ιστορικό παρελθόν της.

Με τη σημασία αυτή ο σκηνοθέτης εκτοπίζει το συγγραφέα και η ψευδαισθητική πραγματικότητα της θεατρικής παράστασης υποκαθιστά την αντικειμενική πραγματικότητα της Ιστορίας.

Βιβλιογραφία

Βασιλείου Α., *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το Θέατρο Πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα: *Μεταίχμιο*, 2004

Βεργόπουλος Κ., *Εθνισμός και οικονομική ανάπτυξη. Η Ελλάδα στο Μεσοπόλεμο,* Αθήνα: Εξάντας, 1978

Βεντήρης Γ., *Η Ελλάς του 1910- 1920*, Αθήνα: Ίκαρος, 1970

Βερέμης Θαν., *Οι επεμβάσεις του στρατού στην ελληνική πολιτική 1916-1936*, Αθήνα: Εξάντας, 1977

Vitti M., *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή,* Αθήνα: Ερμής, δεύτερη έκδοση 1995

Γραμματάς Θ., *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2017

————, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ο αιώνα. Πολιτισμικά πρότυπα και πρωτοτυπία*, τομ. Α-Β, , Αθήνα: Εξάντας, 2002

————, «Το κοινωνικό και εργατικό δράμα στο νεοελληνικό θέατρο (1900-1922)» στο *Νεοελληνικό Θέατρο- Ιστορία- Δραματουργία*, Αθήνα: Κουλτούρα, 116- 129, 1987.

Γεωργαντάς Σ., *Δελφικές εορτές. Αναμνήσεις από τις Δελφικές Εορτές, 1927, 1930 του ζεύγους Σικελιανού*, Αθήνα, 1971

Γλυτζούρης Α., «Δελφικές Γιορτές (1927-1930): η αναβίωση του αρχαι-

οελληνικού χορού στον Προμηθέα Δεσμώτη και στις Ικέτιδες του Αισχύλου», *Τα Ιστορικά 28-29*: 147-170, 1998

————, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2001

Γραμματάς Θ., «Η θεατρική απεικόνιση της Ιστορίας στο έργο του Βασίλη Ρώτα» στο: *Διαδρομές στη Θεατρική Ιστορία*, Αθήνα: Εξάντας, 2004

————, «Απεικονίσεις της Ιστορίας στο έργο του Γιώργου Θεοτοκά» στο: *Για το δράμα και το θέατρο*, Αθήνα: Εξάντας, 2006

Δαφνής Γρ., *Η Ελλάς μεταξύ δύο πολέμων 1923-1940*, τομ. Α΄-Β΄, Αθήνα: Ίκαρος, 1974

Δελβερούδη Α. Ε., «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ου αιώνα» στο Γ. Μαυρογορδάτος-Χρ. Χατζηιωσήφ, *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σ. 287-314, 1992

Δερτιλής Γ., *Κοινωνικός μετασχηματισμός και στρατιωτική επέμβαση 1880-1909*, Αθήνα: Εξάντας, 1976, σσ.24-29, 165-167

Διαμαντούρος Π., «Ελληνισμός και ελληνικότητα» στο Δ.Γ. Τσαούσης (επιμ.), *Ελληνισμός ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, σ. 51-58, Αθήνα, 1983

Ελεφάντης Α., *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης, ΚΚΕ. και αστισμός στο μεσοπόλεμο,* Αθήνα: Θεμέλιο, [2]1979

Ζίας Ν., «Η σκηνογραία της γενιάς του ‘30» στο Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Δάφνη. Τιμητικός Τόμος στον Σπύρο Ευαγγελάτο*, Αθήνα: Ergo, σ. 97-104, 2001

Ιμβριώτης Γ., Η κοινωνική σημασία της ιδεολογίας του δημοτικισμού» στο *Problem der Neugriechischen Literatur*, τομ Ι, Βερολίνο: Akademie Verlag, 1959

Κακούρη Κ., «Οι Δελφικές Εορτές (μέσα από τη Δελφική Ιδέα)», *Νέα Εστία* 110: 57-62, 1981

Κοκόρη Π., «Ο ρόλος του Κάρολου Κουν στη διαμόρφωση της ελληνικής εκδοχής του θεατρικού μοντερνισμού», *Εκκύκλημα* 21: 34-40, 1989

Κουν Κ., «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης»

στο: *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1987

Κωτίδης Α., *Μοντερνισμός και «παράδοση» στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, (1993)

Κωτσόπουλος Θαν., «Ο σκηνοθέτης [Φ. Πολίτης]» *Νέα Εστία* 56: 1702-1705, 1954

Μαυρογορδάτος Γ. - Χατζηιωσήφ Χρ., (επιμ), *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, δεύτερη έκδοση 1992

Μερακλής Μιχ., « "Η διασκεδαστική τέχνη". Ένα σημαντικό θεωρητικό άρθρο του Ξενόπουλου», Αθήνα: *Διαβάζω* 265, σ. 29-31, 1991

Μουζέλης Ν., *Νεοελληνική κοινωνία: Όψεις υπανάπτυξης* (ελ. μετ. Τζ. Μαστοράκη) Αθήνα: Εξάντας, σσ.44-73, 1978

Μουλλάς Π., «Εισαγωγή», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*, σσ. 17- 157, Αθήνα: εκδ. Σοκόλης, 1993

Πετράκου Κ., *Ο Θεοτοκάς του θεάτρου: έργα θεωρία και κριτική, δράση*, Αθήνα: Μίλητος, 2017

Ρήγος Αλ., *Η Β΄ Ελληνική Δημοκρατία 1924-1935. Κοινωνικές διαστάσεις της πολιτικής σκηνής,* Αθήνα: Θεμέλιο, σειρά «Ιστορική Βιβλιοθήκη», Τρίτη έκδοση 1988

Σβορώνος Ν., *Επισκόπηση της νεοελληνικής Ιστορίας* (ελ. μετ. Αικ. Ασδραχά), Αθήνα: Θεμέλιο, σσ. 100-105, 1983

Σιδέρης Γ., «Τα θεατρικά έργα του Θ. Ν. Συναδινού», Αθήνα: *Νέα Εστία* 66, σελ. 1516-1517, 1959

————, «Το θέατρο του Παντελή Χορν», τχ70: 1343-1357, Αθήνα: Νέα Εστία, 1961

————, «Δημήτρης Μπόγρης (1890-1964)», τχ76: 1343-1357, Αθήνα: *Νέα Εστία*, 1964

Σταυρίδη- Πατρικίου Ρ., *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα*, Αθήνα: Ερμής, 1976

Τζιόβας Δ., *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*, Αθήνα: Οδυσσέας, 1989

Τσαούσης Δ., [επιμ.] *Ελληνισμός και ελληνικότητα. Ιδεολογικοί και βιωμα-*

τικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας, Αθήνα: *Εστία*, 1983

Φιλιππίδης Δ., «Σύγχρονη ελληνική αρχιτεκτονική και ελληνικότητα» στο Τσαούσης Δ. (επιμ), *Ελληνισμός και ελληνικότητα: Ιδεολογικοί και βιωματικοί άξονες της νεοελληνικής κοινωνίας*, σσ. 217- 222, Αθήνα: Εστία, 1983

Χατζηνικολάου Ν., *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*, Αθήνα: Όχημα, 1982

Abstract

The interwar period, i.e. from 1922 since 1940, is a characteristic era of crisis and recovery for the 20th century Greek theatre. Starting with the dynamic phase of the urban drama at the beginning of the 20th century with which the Greek theatre bears resemblance to the corresponding European with the contemporary trends in dramaturgy for the time (Ibsen, Strindberg, Chekov), as well as in the theatrical art (André Antoine, Stanislavski, Reinhardt) following the Asia Minor Catastrophe, it is undergoing a certain decline and regression to outdated theatrical types and aesthetic categories such as ethnographic drama, romantic comedy, melodrama, historic drama and tragedy, as a result of the general consequences of the prevailing social, economic, and political crisis of the time.

However, in contrast with what is happening with the original literary production, the Theatrical Art and especially that of the Director, is at its peak with the presence of figures and theatrical companies such as Linos Politis, the Professional Drama School, Karolos Koun, and his Folk Stage, Spyros Melas with his short-lived Art Theatre (Theatro Technis) as well as his Free Stage (Elefthera Skini), Vassilis Rotas with his People's Theater and last but not least the National Theatre of Greece itself.

It is eventually because of these companies and with the intervention of the theatre people mentioned above, along with the simultaneous crisis and degradation of the drama that the promotion of the theatrical art and the overall recognition of the theatre begins and is going to bear fruit in the times following the 2nd World war.

Λέξεις κλειδιά: Θέατρο μεσοπολέμου, Εθνικός διχασμός, Μικρασιατική καταστροφή, ελληνικότητα.

6.4. Θεατρικές σπουδές και έρευνα σήμερα

THEATRE STUDIES AND RESEARCH IN THE GREECE OF CRISIS AND RECOVERY: THE 'THISBE' RESEARCH PROJECT

Konstantina Georgiadi*, Tania Neofytou, Vania Papanikolaou, Maria Sehopoulou

A few years ago, the "training" of scientists in the humanities in the logic of funded projects seemed a remote or even unattainable target. However, most researchers in the "human sciences" have recently learned to seek external sources of funding. The aim is not for them to carry out their own personal research so much as to create new job opportunities, particularly for researchers ready to launch their professional careers. These are often skilled people who find themselves outside an institutional professional setting, especially in the last decade of the "crisis era" and mainly from 2010 onwards.

In Theatre Studies, the research field had made quite significant progress, at least from a quantitative point of view. It is worth noting that there are four Departments of Theatre Studies in Greece (Athens, Thessaloniki, Patras and Nafplio), as well as the by no means insignificant 'incubator' of a new generation of professionals, the Theatre, Cinema and Musicology Division of the Philology Department of the University of Crete. This was the first department in Greece to systematically cultivate the field of theatre, cinema and music history, starting in 1981-1982.[1] At the time that the first independent departments of Theatre Studies were being established

---

* Konstantina Georgiadi is an Assistant Researcher of the Institute for Mediterranean Studies of the Foundation for Research and Technology-Hellas. This research is co-financed by Greece and the European Union (European Social Fund- ESF) through the Operational Programme "Human Resources Development, Education and Lifelong Learning 2014-2020" in the context of the project "Biography as a Source of Theatre History: Biographies of Greek and foreign actors in the periodical press of Greece and Greek communities abroad from the 19th century to the Asia Minor Catastrophe. Contribution to the history of acting (THISBE)" (MIS 5004426). Research Team: Konstantina Georgiadi, Tania Neofytou, Vania Papanikolaou, Maria Sehopoulou. Host Institution: Institute for Mediterranean Studies, Foundation for Research and Technology-Hellas. The present paper was translated in English by Dr. Rosemary Tzanaki.

1 Recently the Department of Philology and The Institute for Mediterranean Studies created a new Interinstitutional Graduate (M.A.) Program in Theatre and Film Studies. http://www.philology.uoc.gr/postgraduate/).

in Greece, the same Theatre Division of the University of Crete began to cultivate postgraduate studies in the field, then small and limited to a select few.[2] In direct collaboration with the Institute for Mediterranean Studies of the Foundation for Research and Technology-Hellas (FORTH), Thodoros Hadjipantazis, professor of Theatre Studies at the University of Crete, created the first research programme of the field, entitled *Sources of the History of Modern Greek Theatre*. This programme combined postgraduate studies with students' employment and, above all, with training and the acquisition of methodological and historiographical tools, as well as hands-on experience of the research process, contact with primary research material, and in-depth examination of historical testimonies of the past.[3] This type of "laboratory" research experience over time is unfortunately not provided by the externally funded research projects. In Greece, such projects cover three years at most, their main weakness being the lack of clear continuity at the level of both research and employment opportunities for postgraduate students, PhD candidates and postdoctoral scholars. Research funding has been questioned in recent years. One of the chief characteristics of funded projects is supposed to be the obligatory mechanistic planning of historical research, often based on technocratic rather than scientific criteria; in many cases, the research results appear incomplete, depending on the conscientiousness of the project leader and their team. In many cases, too, the research is carried out on numerical, almost industrial terms, by measuring research data and deliverables; criticism of sources, and the synthesis and interpretation of historical material, usually lie outside the scope of set specifications and objectives. In this sense, research often loses sight of its original aims of educational training, namely of developing an empirical relationship with the historical material, of laboratory-based learning.[4]

2 Hadjipantazis (2005: 327-335)

3 The Institute for Mediterranean Studies was initiated in 1985. The Foundation for Research and Technology-Hellas (FORTH), was established in 1983, and is one of the largest research centers in Greece with well-organized facilities, highly qualified personnel and a reputation as a top-level research foundation worldwide. FORTH reports to the General Secretariat for Research and Technology of the Hellenic Ministry of Education, Research and Religious Affairs. For the IMS one can cite http://www.ims.forth.gr/index_main.php?c=1&l=e&s=&p=1. For FORTH: https://www.forth.gr/index_main.php?c=1&l=e.

4 A general overview of the effects and questioning of research funding in the humanities,

We must note that the Theatre Division of the University of Crete and the Institute for Mediterranean Studies are not the only academic establishments to have nurtured the discipline of Theatre History in Greece, under pre- and post-crisis conditions. A glance at the websites of the relevant university departments shows that external funding for theatre studies is by no means negligible. It is now subject to new criteria and employment-based research, usually with the split up into "slices", into different thematic and chronological units; the main drawback here is disjointedness, the sense of a lack of continuity when covering the different historical periods in the field of theatre history (and especially Modern Greek theatre history).[5]

Before describing the object and aims of the THISBE project, it would be helpful to provide a brief overview of the research carried out in the Theatre Studies Department of the FORTH Institute for Mediterranean Studies. It is worth mentioning that this is the first research programme on Modern Greek theatre to be created in Greece. Its objective is primary historical research: the collection, recording and archiving of all the documentation available from the daily and periodical press, concerning the theatrical activity of Greek and foreign troupes in the wider geographical area of the East Mediterranean and the Black Sea. The historical period covered ranges from the beginnings of Modern Greek theatre, with documents going back to 1817, up to the Asia Minor Catastrophe of 1922. The archive contains index cards of all theatre news from the period in

see Martha C. Nussbaum (2013).

5 For an overall review of theatre research programs in Greece, see the websites of: a. Department of Theatre Studies, University of Athens, which has conducted specific research on Ancient Theatre and the Revival of Ancient Greek Theatre, on the History of Modern Greek Theatre, the cultural exchanges during the 19th century through the periodicals, as well as on the digitization of material, etc [http://www.theatre.uoa.gr/ereyna/ereynhtika-programmata.html]· b. Department of Primary Education, University of Athens, on theatre and education [http://www.primedu.uoa.gr/grammatas-8eodwros.html]· c. School of Drama, faculty of Fine Arts, Aristotle University of Thessaloniki [http://www.thea.auth.gr/ethet/ergastirio/, http://www.thea.auth.gr/ethet/theatre-thessaloniki/, http://www.thea.auth.gr/ethet/theatro_typos/, http://www.thea.auth.gr/ethet/apotipwmata/, http://www.thea.auth.gr/ethet/technologia_skinis/]· d. the Theatre Studies Department in Nafplio, Faculty of Fine Arts, University of the Peloponnese [http://ts.uop.gr/en/gr/diethnis/ereynitika]· e. Department of Theatre Studies, University of Patras, a research program conducted on shadow puppet theatre and dance[http://www.theaterst.upatras.gr/?page_id=1625, http://www.savrami.gr/page.asp?sub=7].

question. A permanent objective of the research project is training new scholars in research methodology and producing primary research and combinatory studies on the history of theatre.

The main body of the archival collections of this programme, which is constantly being enriched over its 30-year existence, consists of the following collections of documents: a. The Daily and Periodical Press Archive mentioned above, which contains theatrical news from all the surviving daily and periodical press available, as well as all the Greek almanacs, dating from the 19th and early 20th century. The documentation consists of 300,000 theatre articles drawn from 3,500 annual newspaper titles and around 15,000 articles classified in folders. Given that the archive has been in existence for thirty years, most of the documents are handwritten or photographed, while all the new entries of recent years are digitised. An essential objective of the project is the digitisation of the whole archive as soon as possible, in order both to preserve it and to ensure quicker and easier access by the research community. b. The Play Archive, currently numbering over 1,300 plays, mainly in photocopy format. This archive is constantly added to and contains editions of original and translated plays dating from the late 18th to the early 20th century, including some 19th-century manuscripts. c. The Theoretical Texts Archive: this contains over 200 prefaces to plays which involve theoretical discourse on the history of modern Greek theatre. d. The Playbill Archive. This is a large collection of 20th-century programmes, constantly enriched with new material. The archive is currently being catalogued and processed. e. Archive of Doctoral Theses, containing a large number of PhD theses on Modern Greek Theatre History, from universities in Greece and abroad. f. In recent years the main corpus of the Department has been enriched with new acquisitions/donations of archives that are particularly important for Greek Theatre research and study: the Archive of handwritten notebooks of the Karaghiozis-player Vassilios Andrikopoulos (Thodoros Hadjipantazis and Grigoris Sifakis Collection); the Nikolaos Laskaris Archive; the Thodoros Kritikos Theatre Review Archive; and the Gelina Harlaftis Playbills Archive. Almost all these archives are in active use by a large part of the theatre studies research community both in Greece and abroad.

It is worth mentioning some of the activities undertaken by the IMS Theatre Studies Department in recent years, focusing on original and unexplored issues. They include tracing the relationships between the European avant-garde and early 20th century Greek theatre, and the early reception of realism in Greece from the 19th century to the Asia Minor Catastrophe.[6] Two of the Department activities currently in progress are the project "Aspects of the Theatrical Landscape: The wanderings of foreign prose theatre troupes in the Greek East. Fermentation and interactions (2018-2020)"[7] and the research project "Biography as a Source of Theatre History. Biographies of Greek and foreign actors in the periodical press of Greece and Greek communities abroad from the 19th century to the Asia Minor Catastrophe. Contribution to the history of acting",[8] which we will examine in more detail here.

The aim of the THISBE project (an acronym derived from the Greek words for Theatre, History, Biography and Acting) is to investigate and record the available biographies of actors published in the periodical press of Greece and Greek communities abroad, from the independence of the Greek state to the Asia Minor Catastrophe. By "biography" we mean brief, usually journalistic texts, solely intended to narrate the life and activity of thespians, the interweaving of life and art, the similarities and differences between acting techniques, the reception and development of acting in the broader context of the history of Greek theatre. Whether rich or meagre, the biographies of actors, a profession that only began to acquire "visibility" in Greek theatre history from the 19th century onwards, bear witness to the status and social reception of the acting profession itself in the latest years of 19th and early 20th century.

6 «Modernization and Greek Theatre: The reception of Realism and Naturalism in the Modern Greek Theatre»: Research action: KRIPIS, Funding: "Strategic Development of Research and Technological Institutions" / NSRF (2013-2015). The research was part of the wider project titled ELISTOKAINO (Hellenic History of Innovation). One can site theatrical research products at the IMS website: http://www.ims.forth.gr/index_main.php?c=43&l=g&d=2.

7 Title of research action: «Mediterranean Landscapes of Culture: cultural landscapes of the past in the Mediterranean. Funding: "Strategic Development of Research and Technological Institutions" / NSRF 2014-2020 (EPAnEK-Competitiveness, Entrepreneurship and Innovation).

8 Co-financed by Greece and the European Union (European Social Fund- ESF) through the Operational Programme «Human Resources Development, Education and Lifelong Learning 2014-2020».

There are still many gaps to fill on the subject of acting in Greek theatre studies. However, important academic works on the acting profession do exist; although they only form a very small proportion of theatre studies as a whole, they are certainly a firm basis for the further development of this research field, especially regarding the period in question. We must not overlook the important research results, in the form of monographs or papers that has been carried out on issues of acting and its practitioners, of performance style and the history of the actor's craft.[9]

The THISBE research action is intended to enrich our knowledge of 19th- and early-20th-century theatre and acting, via the particular "genre" of biography and its journalistic dimension. In spite of the fact that both the daily and, especially, the periodical press contain abundant biographies of authors, both Greek and foreign,[10] biographies of actors, particularly Greek actors, are rare. The self-taught nature of acting in Greece and the absence of literate thespians, together with the steps towards the rise of the middle class and the Europeanisation of the new Greek state, contributed to the slow recognition of stage professionals by the upper classes, and often to the disparagement of their art and the scanty means by which they produced it.[11] The discreditation of the profession and its representatives led to the slow integration and acceptance of professional actors by society as a whole, and the belated recognition of the value of the profession and its psychological effect on the viewer. Let us not forget that, in Greece, the long 19th century was imbued with the ideas of romanticism, which disparaged the material/materialistic art of the theatre as opposed to pure idealism. Moreover, the process of Europeanisation of the independent Greek state, and the growth of education and literacy, consigned the wandering, self-taught and usually illiterate actors to the margins of society.[12]

9 Some important contributions are either biographical dictionaries and albums, monographs and articles, or dedicatory volumes to actors of the period. An indicative bibliography on the -actors and acting- subject: Exarchos (1995-1997, 2009), Anemoyiannis (1994), Stamatopoulou-Vasilakou (1999), Delveroudi (1996), Hadjipantazis (1996, 2002, 2012), Altouva (2007, 2013, 2014, 2016), Demetriades (1996, 2002, 2006, 2007, 2008, 2010, 2016), Glytzouris (1996, 2004, 2010, 2014), Iro Katsioti (2001, 2010), Pipinia 1996, Papageorgiou (1996, 2008a, 2008b).

10 Athini (2016: 125-154).

11 Hadjipantazis (2002: 122-132).

12 Hadjipantazis (2012: 41)

The aim of this research project is, therefore, to collect the primary historical documents (the biographical texts) which will focus on and highlight this neglected aspect of theatre history. Work has already begun on collecting, as comprehensively as possible, the available biographies of Greek and foreign actors active from the 19th century to 1922, in order to investigate the various trends, changes and transformations of depictions of the profession on a social and artistic level. The term "biography" is used here to describe texts that are centered on a male or female actor and that revolve either positively or negatively around them. This is essentially a person-centered approach whose main aim is to follow the progressive development of the acting profession and the history of acting itself in Greece (and Greek communities abroad) during the period in question. The information to be drawn from these biographical texts is wide ranging: rare information on family, personal, professional and financial affairs, an understanding of acting styles, unknown aspects of the professional acting career, gendered dimensions and perceptions of the reception of the profession, actors' social status according to period, and the impact of the life and work of actors, covering mostly major but also some minor performers.

The duration of the project is 15 months (July 2018 – October 2019) and the implementation plan comprises the identification and collection of the material to be catalogued, cataloguing, collection and classification of the material in a common database, and grouping of the information based on thematic and chronological criteria, followed by processing of the material. The research results will be publicised through presentations and papers, and also with the publication of an anthology of the biographies of Greek actors considered most important by the project team.

During the first six months of the project, approximately 70 actors' biographies and as many illustrations or caricatures were collected. The wealth of pictorial material forms another facet of the project which will contribute to the creation of another database for future research on another neglected field of study, that of iconography.

From the research to date, useful information can be drawn regarding the acting profession and its gradual rise in the last decades of the 19th century, with the appearance of the "star system" and the ever-increasing presence of European performers in the East Mediterranean. The trends

that can be discerned and analysed in the first stage of research, cover three main areas: a. theoretical approaches and practices of the biography genre; b. the obituary, i.e. texts written on the occasion of an actor's death; and c. the comparative data and results arising from comparing the biographies of Greek and foreign actors published in the Greek periodical press at the turn of the 20th century.

To conclude, it is worth noting that this research action will not only provide young researchers and scholars with much-needed research and professional experience; it will also expand our knowledge of the acting profession, neglected for decades, and deepen our understanding of the particular conditions under which this art was shaped in Greece and the influence of foreign performance styles.

Bibliography

Altouva, Alexia, «Η επίδραση της Adelaide Ristori (1822-1906) στην ελληνική θεατρική πρακτική: Το παράδειγμα της Πιπίνας Βονασέρα (1838 ή 1842-1927)» [The influence of Adelaide Ristori on Greek theatrical practice: the paradigm of Pipina Vonasera], in Vivilakis Iosif (ed.), *Stefanos*: *a tribute to Walter Puchner*, Athens: Ergo 2007: 95-104.

————, «Η υποδοχή της Sarah Bernhardt από τον ελληνικό ημερήσιο και περιοδικό τύπο της εποχής της» [The reception of Sarah Bernhardt in the daily and periodical Press of her times], *Multicolored Pieces: Franco-phony and Multiculturalism*, Athens: Gregoris editions, 2013: 181-191.

————, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα* [*The Female star-phenomenon in Greece*], Athens: Herodotus editions, 2014.

————, "Charilaos Trikoupis and the Emergence of Major Leading Actors in 19th Century Greek Theatre", in *Modern Greek Studies Online*, 2, 2016: 91-101.

Anemoyannis, Giorgos, *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η Φλόγα* [Marika Kotopouli. The Flame], Athens: Theatre Museum edition, 1994.

Athini, Stesi, «Πολιτισμικές μεταφορές στον περιοδικό Τύπο: Οι βιογραφίες ξένων λογοτεχνών» [Cultural transfers in greek periodicals: biographical texts on foreign authors"], in Anna Tabaki - Ourania Polykandrioti (eds.), Conference Proceedings *Greekness and Otherness: cultural transfer and 'national character' in the 19th century*, Vol. 2, Athens, 2016: 125-154.

Delveroudi, Elisa-Anna, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη θιασάρχης» [Marika Kotopouli as an impresario] in *Marika Kotopouli and the Theatre at Ermoupolis,* Papers Read in a Symposium on Marika Kotopouli and the Theatre of Syros in August 1994, National Research Institute, 1996: 67-88.

Demetriades, Andreas, «Οι παραστάσεις του Νικόλαου Λεκατσά στη Σύρο τον χειμώνα του 1886» [Nikolaos Lekatsas' performances on Syros island, in winter of 1886], in *Marika Kotopouli and the Theatre at Ermoupolis,* Papers Read in a Symposium on Marika Kotopouli and the Theatre of Syros in August 1994, National Research Institute, 1996: 217-225.

————, «Ο ηθοποιός Βασίλειος Ανδρονόπουλος (1838;–1892)» [The actor Vasileios Andronopoulos], in Iosif Vivlakis, *Greek Theatre from 17th to 20th centuries*, First Pan-Hellenic Theatre Conference, Department of Theatre Studies, University of Athens, Athens: Ergo 2002: 159-168.

————, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα* ['Shakespearean, therefore Useless': The Actor Nikolaos Lekatstas and the Rough Path of Theatrical Innovation in 19th Century Greece], Heraklion: Crete University Press, 2006.

————, «Αικατερίνη Λεκατσά: πρωταγωνίστρια χωρίς να το θέλει» [Aikaterini Lekatsa: A Leading Lady in Spite of Herself], in Nikiforos Papandreou & Efi Vafeiadi (eds.), *Problems in the History of Modern Greek Theatre: Studies in Honour of Dimitris Spathis*, Heraklion: Crete University Press, 2007: 193-208.

————, «Ο ηθοποιός Μιχαήλ Μιχαήλ» [The Actor Michael Michael], in Christina Adamou (ed.) *The Actor between Stage and Screen*, Athens: Kastaniotis, 2008: 215-225.

————, «Μηχανισμοί του Βεντετισμού στο νεοελληνικό θέατρο» [Manifestations of the Star System in Modern Greek Theatre], in Antonis Glytzouris & Konstantina Georgiadis (eds.), *Tradition and Modernization in the Modern Greek Theater. From its Beginnings to the Post-war Era*. Papers Read in the Third Pan-Hellenic Conference of Theatre Studies, Institute for Mediterranean Studies and University of Crete, Heraklion: Crete University Press, 2010: 243-251.

———— (ed.), *Μήτσος Μυράτ. Η ζωή μου* [Mytsos Myrat. My life], Heraklion, Crete University Press, 2016.

Exarchos, Theodoros, *Έλληνες Ηθοποιοί: Αναζητώντας τις ρίζες* [Greek actors: seeking the roots], Athens: Kastaniotis, 1995-1997, 2009.

Glytzouris, Antonis, «Η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Ελευθέρα Σκηνή» [Marika Kotopouli and the company of "Free Stage"] in *Marika Kotopouli and the Theatre at Ermoupolis*, Papers Read in a Symposium on Marika Kotopouli and the Theatre of Syros in August 1994, National Research Institute, 1996: 89-124.

————, ««... την περιπλανωμένην ταύτην Ιέρειαν της Τέχνης ...» Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα» [«... Wandering Priestesses of Art ...". Modern Drama and European Stars in Fin-de-Siècle Athens] in *Relations between Modern Greek Theatre and European Theatre. The Process of Reception from Renaissance up to Nowadays.* Papers Read in the Second Conference on Greek Theatre Studies, University of Athens, Athens 2004: 207-221.

————, «Νέες πληροφορίες για τη δράση του Θωμά Οικονόμου στο γερμανικό θέατρο» [«New Facts about Thomas Oikonomou's Activity in German Theater»] *Ta Istorika,* vol. 27, issue 53, December 2010: 494-500.

————, «Ο Θωμάς Οικονόμου σε ιψενικούς ρόλους: Τα όρια του Ρεαλισμού στην ελληνική υποκριτική τέχνη των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα» [Thomas Oekonomou in Ibsen's roles: The boundaries of Realism in the early 20th century acting technique in Greece] in Gogo Varzelioti (ed.), Conference Proceedings *From script-land to the stage realm*, Athens, Department of Theatre Studies, University of Athens, 2014, 821-827 (available at http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/

theatre.uoa.gr/uploads/PRAKTIKA_APO_TI_CHORA_TON_KEIMENON_STO_BASILEIO_TIS_SKINIS/PRAKTIKA_SYNEDRIOUfinal.pdf)

Hadjipantazis, Thodoros, «Ο συριανός θιασάρχης Δημοσθένης Αλεξιάδης και οι παραστάσεις του στο θέατρο της πατρίδας του», [Demosthenes Alexianes, as an impresario of Syros island and his performances on his homeland», in *Marika Kotopouli and the Theatre at Ermoupolis,* Papers Read in a Symposium on Marika Kotopouli and the Theatre of Syros in August 1994, National Research Institute, 1996: 227-245.

————, «Θεατρολογία και Ιστορία» [Theatre Studies and History], *Ariadne* 11, 2005: 327-335.

————, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώ τη Μικρασιατική Καταστροφή.* Τόμος Α1*: Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του* [From the Nile to the Danube. The Chronicle of the Development of the Professional Greek Theatre in the Wider Context of the Eastern Mediterranean, From the Establishment of the Independent State until the Asia Minor Disaster], Vol. A1, Heraklion: Crete University Press, 2002: 257-283, 284-304, 305-326.

————, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή.* Τόμος Β1: *Σημαιοφόροι ιεραπόστολοι του εθνισμού…* [From the Nile to the Danube. The Chronicle of the Development of the Professional Greek Theatre in the Wider Context of the Eastern Mediterranean, From the Establishment of the Independent State until the Asia Minor Disaster], Vol. B1, Heraklion: Crete University Press: 41-54, 125-143, 145-162.

Katsioti, Iro, «Ο Ευάγγελος Παντόπουλος από το 1877 ώς το 1882» [Evangelos Pantopoulos from 1877 up to 1882], in *Daphne,* a tribute to Spyros Evangelatos, Athens: Ergo 2001: 125-139

————, «‘Για ένα φράγκο Φασουλή…’ Η υποδοχή του Κοκλέν στην Αθήνα» [‘For the sake of a Frankish clown…’. Coquelin’s welcome to

Athens], in Antonis Glytzouris & Konstantina Georgiadis (eds.), *Tradition and Modernization in the Modern Greek Theater. From its Beginnings to the Post-war Era.* Papers Read in the Third Pan-Hellenic Conference of Theatre Studies, Institute for Mediterranean Studies and University of Crete, Heraklion: Crete University Press, 2010: 253-272.

Nussbaum, Martha, *Όχι για το κέρδος. Οι ανθρωπιστικές σπουδές προάγουν τη δημοκρατία* [Not for Profit. Why Democracy needs the Humanities], trans. in Greek: Georgios Christedes, Athens: Kritiki, 2013.

Papageorgiou, Ioanna, «Λεωνίδας Καπέλλος: Η συμβολή του στο θέατρο της Σύρου και στη διαμόρφωση της ελληνικής σκηνής» [Leonidas Kapellos: his contribution to the theatre of Syros and the formation of Greek theatre], in *Marika Kotopouli and the Theatre at Ermoupolis,* Papers Read in a Symposium on Marika Kotopouli and the Theatre of Syros in August 1994, National Research Institute, 1996: 203-215.

——— (2008a), «Adelaide Ristori's tour of the East Mediterranean (1864-1865) and the discourse on the formation of Modern Greek Theatre», *Theatre Research International*, Vol. 33, No. 2 (July 2008): 161-175.

——— (2008b), «Enchanting evil: English romantic criticism on Edmund Kean's interpretation of Richard III and Schiller's theory on the immoral characters in art», *Restoration and Eighteenth- Century Theatre Research*, Vol. 23, No. 1 (Summer 2008): 19-33.

Pipinia, Ioulia, «Βιβλία της Μαρίκας Κοτοπούλη στο Θεατρικό Μουσείο. Στοιχεία για τη ζωή της» [Marika Kotopouli's books at the Theatre Museum. Facts about her life], in *Marika Kotopouli and the Theatre at Ermoupolis,* Papers Read in a Symposium on Marika Kotopouli and the Theatre of Syros in August 1994, National Research Institute, 1996: 125-140.

Stamatopoulou-Vasilakou, Chrysothemis (ed.), *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, ογδόντα χρόνια, 1919-1997* [Greek Actors Union, eighty years, 1919-1997], Athens: Sbilias 1999.

Περίληψη

Στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι να φέρει στο προσκήνιο την αρχή μιας αντίφασης: την κοινωνικοοικονομική πραγματικότητα της κρίσης στην Ελλάδα του σήμερα αφενός και αφετέρου την 'άνθηση' ή τη 'διεύρυνση' των ερευνητικών προγραμμάτων στο πεδίο των ανθρωπιστικών επιστημών και ιδιαίτερα στο χώρο της θεατρολογικής έρευνας. Κάνοντας μια μικρή επισκόπηση των ερευνητικών προγραμμάτων για την επιστήμη της θεατρολογίας των τελευταίων ετών, θα διερευνήσουμε κατά πόσο η ελληνική οικονομική κρίση έχει επηρεάσει τη διεξαγωγή της βασικής έρευνας στο πεδίο της πολιτισμικής ιστορίας. Στη συνέχεια θα επικεντρωθούμε στο Ερευνητικό πρόγραμμα «Η βιογραφία ως πηγή της θεατρικής ιστορίας: βιογραφίες ελλήνων και ξένων ηθοποιών στον ελληνικό και παροικιακό περιοδικό Τύπο από το 19ο αιώνα ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή. Συμβολή στην ιστορία της υποκριτικής» που λαμβάνει χώρα στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του ΙΤΕ στο Ρέθυμνο (χρηματοδότηση ΕΣΠΑ). Θα παρουσιαστούν τα ερευνητικά ερωτήματα, οι θεωρητικές προσεγγίσεις, τα στάδια εργασίας και τα πρώτα αποτελέσματα για έναν όχι ιδιαίτερα αναπτυγμένο τομέα στην ελληνική θεατρολογική έρευνα: την ιστορία της υποκριτικής.

Key words: Theatre research, THISBY, Actors, Biography

GREEK OR FOREIGN THESPIANS? THE ROLE OF THE PRESS IN THE EVOLVEMENT OF THEATRE ACTING (1860-1922)

Maria Sehopoulou,* Tania Neofytou, Vania Papanikolaou, Konstantina Georgiadi

From its establishment in the 19th century and up to the Asia Minor Catastrophe in 1922, the Greek state was often faced with transitional or even critical periods from a political, economic and social point of view. In the context of the cultural shaping of a national identity in the field of theatre and acting, many steps were taken along a harder path than that followed by the other arts. Thus, although the genre of biography is familiar in the columns of the press from early on, actors' biographies do not appear with the same frequency as, for example, those of authors, which are common from the early 19th century onwards.[1] Since acting as an art form did not yet carry the same weight as the other arts, we must first note that in a significant section of the press, mainly in the 19th century up to circa 1870, articles on actors and acting are few or even completely absent; journals, such as *Acropolis Philologiki*, *Deltion Hestias*, *Castalia*, and a few more, dedicate hardly a page on the subject. The scarcity in the appearance of actors' biographies, whether Greek or foreign, during the aforementioned period, is directly connected to the questionable status of the acting profession in the newly established Greek state.

In any case, in the period following the Greek Revolution conditions were by no means easy for domestic theatre, which, apart from the practical difficulties due to the inadequacy of suitable buildings, was haunted by the poor reputation of the acting profession itself. Up to 1870 the

---

* Maria Sehopoulou, D.Phil (marsehop@yahoo.com / https://uoa.academia.edu/MariaSehopoulou). This research is co-financed by Greece and the European Union (European Social Fund- ESF) through the Operational Programme «Human Resources Development, Education and Lifelong Learning 2014-2020» in the context of the project "Biography as a Source of Theatre History: Biographies of Greek and foreign actors in the periodical press of Greece and Greek communities abroad from the 19th century to the Asia Minor Catastrophe. Contribution to the history of acting (THISBE)" (MIS 5004426). The present paper was translated in English by Dr. Rosemary Tzanaki.

1 Athini (2016: 125).

general atmosphere was dismissive towards Greek *hypocrites* and *theatrinoi* (equivalent to 'play-actors' and 'hams'), terms with a negative ideological and moral charge.[2] Consequently, it is no wonder that no actor enjoyed the necessary social or artistic recognition to merit a biographical presentation, as authors did. Changing roles was considered nothing more than the sign of an essentially fake person, while even switching between tragedy and comedy was viewed with great scepticism as artistic degeneration rather than the mark of a talented thespian.[3]

The financial instability of the profession of the actor in the first few decades could not attract those who had better job options, which offered security and the chance of social recognition; and this uncertainty, therefore, contributed to the fact that most of those who finally chose to become theatre professionals were illiterate. This is, also, why students who performed in the theatre only did so occasionally, as amateurs, swiftly abandoning the stage in order to further their careers.[4]

Over time, however, the small newly established kingdom attempted to follow European developments in the theatre. The arrival of melodrama acting troupes from Italy certainly accelerated the growth of the modest theatrical market in Greece. Local actors treated the dissemination of Italian operetta initially with suspicion, as a competitor; but afterwards, the achieved osmosis helped to enrich the form and repertoire of the country's dramatic theatre.[5] At the same time, the expansion of the theatrical market imposed by necessity, through tours by Greek actors in the so-called "Greek East" [*καθ' ἡμᾶς Ἀνατολή*], would inevitably multiply their contacts with their foreign colleagues.

A greater change of pace in Greek theatre, however, begins with the arrival of foreign drama, rather than melodrama, troupes.[6] First among them was the touring company of Adelaide Ristori, who visited Athens in 1865.[7] Although such visits from abroad did not become frequent until after the late 1880s, they brought about significant changes overall.

2 Hadjipantazis (2006: 271-272).
3 *Ibid*.
4 Hadjipantazis (2006: 274).
5 Spathis (2004: 197-206) & (2015:571-585).
6 Demetriadis (2004: 189-196).
7 Papageorgiou (2008: 161-175).

Firstly, they created an important basis in the mind of the audience, who were now able to compare the virtuosity of foreign actors to that of their Greek counterpart. Secondly, they gave prominence to the necessity for more suitable technical infrastructure, in order to host adequately the performances of both foreign and domestic theatre companies. Thirdly, these visits assisted the succession of the dominant artistic trends in Greece, by gradually changing public attitudes towards acting. Finally, the promotion of European star actors encouraged the rise of comparable stars in Greece. The domestic star system, in turn, contributed to the general elevation of the significance of the actors and of their art, while putting to the test the supremacy of the creator-playwright.[8] As expected, all these changes occurred gradually, at varying rates and via different routes. During this slow process the press contributed greatly to the eventual recognition of actors.

Greek press reports as a whole are clearly tilted numerically in favour of foreign actors, throughout almost the whole of the period under study. This is chiefly due to the tactic prevalent in the contemporary press of translating texts from European journals, especially French ones, thereby transferring the corresponding preferences to Greek readers. The predominant belief – which was mostly true – that Greek actors were no more than self-taught illiterates, led the intellectual elite that expressed its opinions via the press to give its decisive backing to their foreign colleagues. At the same time, many journalists believed that by promoting trained foreign actors they were also benefiting domestic talent, offering new perspectives to Greek artists of the stage and cultivating the tastes of the spectacle-hungry Greek public.

More generally, biographical information on foreign stars contributed decisively to their recognition, while the relevant articles in the pages of the press mobilised the public on their visits to Greece. An indicative case is that of Italian actor Ernesto Rossi. His gesture of donating the takings of a Berlin performance to the island of Chios, struck by an earthquake in 1881, was publicised in the Greek press[9] even before the Shakespearean star arrived in Athens in 1889. Nevertheless, at the beginning of his visit

8 Glytzouris (2004: 207-221); Hadjipantazis (2012: 141-142).
9 Georgiadi (2014: 118).

to Athens Rossi found himself playing to empty seats, but the further contribution of articles about him eventually secured the success of his tour. This showed the slow reflexes of the Greek public, which was still unfamiliar with prose. Furthermore, the average theatregoer was not tempted by the acting prowess of a leading man playing in a foreign language, in this case the renowned Italian Shakespearean actor. The attendance of a Rossi performance by the royal family awoken finally the public interest, but it was the press follow-up with articles presenting his most impressive scenes that consolidated his success: after the first lukewarm welcome, the public enthusiastically attended the rest of Rossi's performances, even if only to gain social status and present themselves as members of the rising middle class.[10]

Actors' biographies are usually published due to current affairs, obituaries being the most typical example. In other cases they are prompted by anecdotal information, such as a tour and its difficulties or a particularly successful portrayal of a role, offering aspects to their daily lives.[11] Translated letters are occasionally published in the press, containing famous stars' views on the nature of the art of acting and their views about the life in the theatre, valuable additions to their biographical data.[12]

Apart from biographical notes and anecdotal reports on the lives of the great stars of the time, readers also had the opportunity to read about the life and art of actors not originating from the European centre. Although these actors never visited Greece, occasional articles offer a spark of variety to the undisputed primacy of their French and Italian colleagues, mainly during the 19th century. Again, these choices appear to be mainly due to the articles translated from foreign journals that make up the majority of contemporary reports. They are due, in other words, to the impact of these actors in the rest of Europe and the fame they had acquired there. A characteristic example is that of the 'Jersey Lily', the British-American beauty

10 Georgiadi (2014: 123, 127, 132).

11 *See, e.g.*, A. J. Rossignol, (1883: 180-181); *Pinakothiki*, (June-August 1922: 31-32).

12 *See, e.g.*, *Apollon*, (1882: 503-4). Bernardt's letter was published for the first time in the French newspaper *L'Événement*. In this letter Bernardt mentions the following fellow actors and actresses: Pierre-François Beauvallet, Mounet-Sully, Sophie Croizette, Suzanne Reichenberg, Aimée Tissandier, and also mentions Denis Diderot και Benoît-Constant Coquelin.

Emilie Charlotte, better known as 'Lillie' Langtry,[13] a star of comedy and vaudeville in the late 1870s and throughout the 1880s.[14] Her famous portrait by the Pre-Raphaelite painter John Everett Millais, her friendship with Oscar Wilde, her affair with the Prince of Wales, later King Edward VII, and her generally provocative life by the moral standards of the time, all ensured that her fame reached as far as Greece.

Indeed, actors' biographies often focus on elements of a bohemian lifestyle, full of thrills and passion, and far less on the subject's actual acting abilities and talent. A typical case is that of Aristeides Damalas, or Jacques Damala as he became known in France. The proverbial beauty of the 'Meridian Apollo', as he was tellingly titled,[15] and especially his affair with Sarah Bernhardt and their notorious marriage, kept the actor in the public eye and constantly mentioned in the Greek press until his untimely death – and even after it, thanks to Bernhardt's visit to his grave whilst visiting Athens.[16] Through these reports, Greek readers had the chance to enjoy not only a romantic love story to suit contemporary tastes, but also the embellished portrait of a Greek who found himself in the heart of Europe's theatrical life. Even Damalas's later physical deterioration due to his morphine addiction – although this was not often referred to in the Greek press, to spare readers' moral sensibilities and avoid blackening the former diplomat's name – contributed to the cultivation of his romantic self-destructive myth.

Another, rarer category is that of actors and singers who come from countries of the European periphery but become known in Greece thanks to their participation in French or Italian melodrama troupes visiting the country. We will mention the case of the Scandinavian Elisa Chiaramonte, who, in spite of her decidedly un-Nordic name, is referred to in the Greek press as Finnish, based on information she gave herself. The young singer of Italian melodrama managed to charm the Athenian audience at the open-air Apollo Theatre in 1882, appearing in works by Gounod and Verdi.[17]

13 Hillsdon (1993).

14 *Poikili Stoa*, (1883: 368-369); *I Fysis*, (16-11-1891: 217).

15 In this case the epithet Meridian carries the rare meaning of the word as coming from the South. *See, e.g.*, *Apollon*, (1889: 911); Apostolidis, (1890: 268-272).

16 *Nea Efimeris*, (22 Απριλίου 1893: 3); *To Asty*, (April 1893: 1). *See also*, Theodorakopoulou (2013: 25-30). *See generally*, Altouva (2013: 181-191).

17 Zalokostas, (1882: 193-197).

Actors' biographical notes are often accompanied by a wealth of illustrations: gravures, lithographs, paintings, sketches or even early photographs. Thus the information provided to the reader is complemented by portraits or full-length depictions of the actors in costume, often in poses typical of each role.[18] Sometimes the illustrations of impressive costumes or characteristic successful roles upstage the biographies, which are reduced to brief comments containing only basic information on each actor, complementing the caption.[19]

There are also cases where the illustrations are called upon to depict an actor's technique in portraying various emotional states. Even before the acting system of François Delsarte made its appearance, such sketches adorned the pages of acting manuals,[20] while also providing valuable material on the art of acting. A typical example is found in the pages of the *Poikili Stoa* journal, where the French mime and silent film actor Georges Wague is portrayed with eight different dramatic facial expressions, each with the relevant illuminating caption: *Fear*, *Folly*, *Reverie*, *I Never Loved Her*, *Blithe Dreams*, *My Little Bird*, *Bestiality*, *Complaint*.[21] It was, of course, the pioneering mime's collaboration with Sarah Bernhardt that induced the Greek press to include Wague in its pages.

However, from the end of the 19th century and especially the beginning of the 20th, the use of illustration came even more to the fore to complement or even replace the text of the features, adorning theatre reviews and various other articles and studies with depictions of the most famous actors of the time, both Greek and foreign. A typical example of this tactic is the journal *Pinakothiki*. To these we must also add the caricatures that gradually made their appearance, offering a permanent impression of fleeting theatrical life.[22]

In any case, with the gradual recognition of the acting profession in Greece, all types of reference to actors in the press, including biographies, increase, while the numerical gap between foreign and domestic actors is bridged. Whether brief or lengthy, detailed or perfunctory, the biographies of actors in the press offer a variety of unexplored material, a valuable tool for scholars of Greek theatre history.

---

18 *See, e.g.*, Hadjipantazis (2012: 157-158)
19 *See, e.g.*, *Pinakothiki*, March 1910: n.p.
20 Hadjipantazis (2012: 158).
21 *Poikili Stoa*, (1912: 530-531).
22 *See, e.g.*, the caricatures made by Antoniadis, (1915: 101).

Bibliography

Alexia Altouva, «Η υποδοχή της Sarah Bernhardt από τον ελληνικό ημερήσιο και περιοδικό τύπο της εποχής της» ["The Reception of Sarah Bernhardt by the Greek Daily and Periodical Press of her Time"], in Dimitris Filias et. al., *Multicoloured Tiles: Francophonie and Multiculturalism*, (Conference Proceedings, Department of Theatre Studies of Peloponnese, Nafplio, 6-7 April 2013), Athens: Grigoris Publications, 2013: 181-191.

Anonymous, «Lily Langtry», *I Fysis*, No 1/26, 16 November 1891: 217.

————, «Από τον κόσμον της μιμικής τέχνης: Μορφαί των διαφόρων εκφράσεων του προσώπου του εξόχου Γάλλου μίμου Γεωργίου Βαγκ» ["From the World of Pantomime: Shapes of the Various Facial Expressions by the Excellent French mime Georges Wague"], *Poikili Stoa*, No 15, 1912: 530-31.

————, «Αριστείδης Α. Δαμαλάς» ["Aristeides A. Damalas"], *Apollon*, No 5/59, 1889: 911.

————, «Εις τον τάφον του Δαμαλά» ["By the tomb of Damalas"], *To Asty*, No. 863, 22-23 April 1893: 1.

————, «Επιστολή της διασήμου Σάρας Βερνάρ» ["A Letter by the Famous Sarah Bernhardt"], *Apollon*, No 3/32, 1882: 503-504.

————, «Η κυρία Simone ως φασιανή εις τον *Σαντεκλέρ*» ["Madame Simone as Pheasant in *Chantecler*"], *Pinakothiki*, No 109, March 1910: n.p.

————, «Η Σάρα Βερνάρ παρά τον τάφο του Δαμαλά» ["Sarah Bernardt by the Tomb of Damalas], *Nea Efimeris*, No 112, 22 April 1893: 3.

————, «Ο κρίνος της πόλεως Jersey» ["The Jersey Lillie"], *Poikili Stoa*, No 3, 1883: 368-369.

————, «Σάρα Μπερνάρ» ["Sarah Bernhardt"], *Pinakothiki*, No 268-70, June-August 1922: 31-32.

Antoniadis, Th., «Κωμικοί τύποι εκ του *Πανοράματος*» ["Comical Types from *Panorama*], *Pinakothiki*, No 175, 1915: 101.

Apostolidis, P. K., «Αριστείδης Δαμαλάς. Καλλιτεχνική σκιαγραφία» [Aristides Damalas: Artistic Profile], *Imerologion tou Skokou*, No 5, 1890: 268-272.

Athini, Stessi, «Πολιτισμικές μεταφορές στον περιοδικό Τύπο: Οι βιογραφίες ξένων λογοτεχνών» ["Cultural Transfers in the Greek Maga-

zines: The Biographies of Foreign Authors"], in Tabaki Anna – Polykandrioti Ourania (eds.), Scientific Symposium Proceedings *Greekness and Otherness: Cultural Transference and 'National Character' in the 19th Century*, Vol. 2, Athens, 2016: 125-154.

Demetriadis, Andreas, «Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: Η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα» ["Foreign Stars in Athens: their Influence in the 19th-century Modern Greek Theatre"], in Konstantza Georgakaki (ed.), *Relations of Modern Greek Theatre with the European Theatre*, 2nd Panhellenic Theatre Studies Conference Proceedings, 18-21 April 2002, Paravasis-Meletimata 3, Athens: Ergo, 2004: 189-196.

Georgiadi, Constantina, "Shakespearean Actor Ernesto Rossi in the Southern Balkan Peninsula: The Reception of his Craftsmanship in the Modern Greek Stage", *Études Balkaniques*, No L/4, 2014: 115-133.

Glytzouris, Antonis, «… *την περιπλανωμένην ταύτην ιέρειαν της Τέχνης*… Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα» ["...*Wandering Priestesses of Art*... Modern Drama and European Stars in Fin-de-Siècle Athens"], in Konstantza Georgakaki (ed.), *Relations of Modern Greek Theatre with the European Theatre*, 2nd Panhellenic Theatre Studies Conference Proceedings, 18-21 April 2002, Paravasis-Meletimata 3, Athens: Ergo, 2004: 207-221.

Hadjipantazis, Thodoros, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή* [*From the Nile to the Danube. The Chronicle of the Development of the Professional Greek Theatre in the Wider Context of the Eastern Mediterranean, From the Establishment of the Independent State until the Asia Minor Disaster*], Vol. A1 (1828-1875), B1 (1876-1897), Heraklion: Crete University Press, [2]2006 & 2012.

Hillsdon, Sonia, *The Jersey Lillie, The Life and Times of Lillie Langtry*, St. Helier, Jersey: Seaflower, 1993.

Papageorgiou, Ioanna, "Adelaide Ristori's Tour of the East Mediterranean (1864 – 1865) and the Discourse on the Formation of Modern Greek Theatre", *Theatre Research International*, No 33/2, July 2008: 161-75.

Rossignol, A. J. , «Ανέκδοτον του εν τη Αμερική τελευταίου ταξειδίου της Σάρρας Βερνάρ» ["Anecdote from Sarah Bernardt's Last Trip to America"], *Poikili Stoa*, No 3, 1883: 180-181.

Spathis, Dimitris, «Ελληνικοί και ξένοι περιοδεύοντες θίασοι τον 19ο αιώνα. Οι συνέπειες μιας συνάντησης» ["Greek and Foreign Travelling Theatre Companies in the 19th century. The Aftermath of an Encounter"], in Konstantza Georgakaki (ed.), *Relations of Modern Greek Theatre with the European Theatre*, 2nd Panhellenic Theatre Studies Conference Proceedings, 18-21 April 2002, Paravasis-Meletimata 3, Athens: Ergo, 2004: 197-206. See also: Dimitris Spathis, *Από τον Χορτάτση στον Κουν. Μελέτες για το νεοελληνικό θέατρο* [*From Chortatzes to Koun: Studies for the Modern Greek Theatre*], Nikiforos Papandreou ed., National Bank of Greece Cultural Foundation: Athens, 2015: 571-585.

Theodorakopoulou, Paraskevi, *Η Σάρα Βερνάρ εν Αθήναις. Οι δύο επισκέψεις της Σάρας Μπερνάρ στην Αθήνα κατά τα έτη 1893 και 1904* [*Sarah Bernhardt in Athens. The two Visits of Sarah Bernhardt in Athens during 1893 and 1904*], Postgraduate thesis, Thessaloniki: Aristotle University – Faculty of Fine Arts, School of Drama, 2013: 25-30.

Zalokostas, Evj.[enios], «Ελίζα Κιαραμόντε» ["Elisa Chiaramonte"], *Poikili Stoa*, No 2, 1882: 193-197.

Περίληψη

Από τη δεκαετία του 1860 και κυριότερα του 1880 και μετά, δημοσιεύτηκε στον ελληνικό και παροικιακό Τύπο ένας σημαντικός αριθμός βιογραφιών Ελλήνων και ξένων ηθοποιών της εποχής. Καθοριστικό ρόλο έπαιξε η ανάπτυξη της θεατρικής τέχνης στην Ελλάδα, με τις συχνές περιοδείες ξένων θιάσων. Όλα αυτά αύξησαν το ενδιαφέρον του πολυάριθμου και ανομοιογενούς αναγνωστικού κοινού για την προσωπική ζωή των πρωταγωνιστών του θεάτρου. Η παρούσα έρευνα επιχειρεί να αξιοποιήσει την ενδελεχή καταγραφή των δημοσιευμάτων που αφορούν στις βιογραφίες των ηθοποιών, ανεξαρτήτως εθνικής καταγωγής, και να απαντήσει ή να θέσει περαιτέρω ερωτήματα. Πώς εξελίσσεται το επάγγελμα του ηθοποιού στην Ευρώπη και την Ελλάδα και πώς αυτό αντικατοπτρίζεται στον

ελλαδικό και παροικιακό Τύπο; Πώς επηρεάζεται τελικά η συνείδηση των Ελλήνων σχετικά με το επάγγελμα του ηθοποιού; Ανανεώνεται το εγχώριο θεατρικό ρεπερτόριο γενικότερα, αλλά και κατά τις κρίσιμες ιστορικές περιόδους της χώρας; Εμπλουτίζεται η υποκριτική φαρέτρα των εγχώριων ηθοποιών μέσα από την επαφή τους με τους ξένους συναδέλφους τους;

Key Words: theatre, periodical publications, magazines, biographies of actors

ACTORS' BIOGRAPHIES: HISTORICAL SOURCE OR LITERATURE?

Tania Neofytou,* Vania Papanikolaou, Maria Sehopoulou, Konstantina Georgiadi

In his novel *La Nausée*, Jean-Paul Sartre, speaking as always of the unbearability of life and the futility of existence, argues that only the story of life is of interest, not life itself, while he asserts categorically that biography can be nothing but the product of fiction: "Nothing happens while you live. The scenery changes, people come in and go out, that's all. There are no beginnings. Days are tacked on to days without rhyme or reason, an interminable, monotonous addition [...] But everything changes when you tell about life; it's a change no one notices: the proof is that people talk about 'true stories'. As if there could possibly be true stories; things happen one way and we tell about them in the opposite sense".[1]

This paper forms part of the research project "Biography as a Source of Theatre History: Biographies of Greek and foreign actors in the periodical press of Greece and Greek communities abroad from the 19th century to the Asia Minor Catastrophe. Contribution to History of acting (THISBE)" and aims to examine whether biography can operate as a historical source and fill in the research gaps in the history of 19th-century performance, details of the actors' personal lives, the repertoire and the historical-cultural milieu of the time, or whether it belongs exclusively to the field of literature.

What exactly do we mean, however, by the term 'biography', and what is its relationship to history and literature? At the end of the 17th century

---

* Tania Neofytou, PhD in Theatre Studies (National and Kapodistrian University of Athens), taneof@theatre.uoa.gr, https://tanianeofytou.academia.edu/, Adjunct Lecturer (Open University of Cyprus), post-doc researcher of Institute for Mediterranean Studies (IMS). This research is co-financed by Greece and the European Union (European Social Fund- ESF) through the Operational Programme "Human Resources Development, Education and Lifelong Learning 2014-2020" in the context of the project "Biography as a Source of Theatre History: Biographies of Greek and foreign actors in the periodical press of Greece and Greek communities abroad from the 19th century to the Asia Minor Catastrophe. Contribution to the History of acting (THISBE)" (MIS 5004426). The present paper was translated in English by Dr. Rosemary Tzanaki.

1 Sartre (2000 [1938]: 43).

John Dryden neatly defined biography as 'the history of particular men's lives', intended to present character, temperament and social milieu, as well as the subject's activities and experiences.[2] Biography, the most important of the so-called biographical genres including diaries, memoirs, autobiography, the biographical novel, etc., leads to arguments among theorists over whether it can function as a historical source or whether it belongs exclusively to the literary field.[3] This dispute is based on the fact that the hybrid genre of biography mixes historiography with fiction and information with anecdotage, combining different and conflicting narrative techniques.

Pierre Bourdieu talks about 'the biographical illusion', as the reader is convinced that by reading the biography of the figure one admires, one can better approach their art or work, whereas in fact it is a literary construct.[4] In *The Idea of History* (1989), R.G. Collingwood characteristically says of biography, "history it can never be".[5] This observation had already been made, many centuries earlier, by Plutarch in his *Parallel Lives*, where, at the opening of the *Life of Alexander* comparing Alexander the Great and Julius Caesar, he notes: "[1.1] It is the life of Alexander the king, and of Caesar, who overthrew Pompey, that I am writing in this book, and the multitude of the deeds to be treated is so great that I shall make no other preface than to entreat my readers, in case I do not tell of all the famous actions of these men, nor even speak exhaustively at all in each particular case, but in epitome for the most part, not to complain. [1.2] For it is not Histories that I am writing, but Lives".[6]

Arguing a different point of view, Ray Monk writes that "the task of a biography, is to enrich understanding in these two ways: by attending, so to speak, to the tone of voice in which a writer expresses himself or herself and by accumulating personal facts that will allow us to see what is said in a different light".[7] In other words, the important thing in biography is the ability to discern connections between events, allowing one to draw

2 Abrams (2010: 64-65).
3 Renders and de Haan (a) (2014: 1).
4 Bourdieu (2000: 301).
5 Kindi (2012: 44).
6 Plutarch (trans. 1919: 225).
7 Monk (2001: 4).

conclusions or gain information on the subject of the biography or their society, time and place generally. Usually, though not always, readers of biographies are 'passive recipients' and ignorant of the fact that they are called upon to be alert. In her *Biography: Fiction, Fact and Form*, Ira Nadel writes that readers of biographies must be in a position to be aware of multiple perspectives, in the same way that viewers feel when seeing Diego Velázquez's *Las Meninas*, where reality and illusion are confused and the viewer is caught in a constant challenge to discover what lies behind the complex composition.[8]

In the same way, scholars are called upon to seek reality through the elements they draw from biographies. In any case, biography, like history, is based on research, follows a specific methodology, reflects contemporary sociopolitical affairs and attempts to bring to the fore real and proven events of the subjects' lives.[9] It is not, therefore, a method or an artform that is completely cut off from history. Robert I. Rotberg argues that "Biography is history, depends on history, and strengthens and enriches history".[10]

From the 1980s onwards, modern research has focused ever more frequently on the study of biography, connecting the genre to history and accepting its contribution to the enrichment of the latter.[11] Particularly from 2000 onwards, besides the large number of publications placing bibliography in a scientific framework,[12] a notable number of research centres have been established in universities, treating biography as an academic research subject. These centres include the Biography Institute of the University of Groningen, the Netherlands; the Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Theorie der Biographie at Universität Wien, the Österreichische Nationalbibliothek and the ThomasBernhardArchiv in Gmunden, Austria; the European Network on Theory and Practice of Biography (2009–2011) at

8 Nadel (1984: 2).
9 Banner (2009: 580).
10 Rotberg (2010: 305).
11 Ambrosius (2004) ˙ France & Clair (2002)˙ Renders and de Haan (a) (2014: 2).
12 Christian Klein (ed.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis biographischen Schreibens,* 2002˙ Christian Klein (ed.), *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien,* 2009˙ Wilhelm Hemecker (ed.), *Die Biographie. Beiträge zu ihrer Geschichte*, 2009˙ Bernhard Fetz and Hannes Schweiger (eds.), *Die Biographie. Zur Grundlegung ihrer Theorie*, 2009˙ Bernhard Fetz and Wilhelm Hemecker (eds.), *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*, 2011.

the Universitat de València, Spain; the National Centre of Biography of the Australian National University, Australia; the Consortium for the Study of Biography στο University of Southern California in the US; and the Oxford Centre for LifeWriting (OCLW), Wolfson College, University of Oxford and the AHRC Research Network 'Challenges to Biography' of the University of Southampton in the UK.[13] Their research is supported by many major international organisations, such as the Research Society for Victorian Periodicals (RSVP), the Research Society for American Periodicals (RSAP) and the European Society for Periodical Research (ESPRit), and a plethora of smaller ones,[14] as well as many journals, the best-known being the *Victorian Periodicals Review*, now in its 51st year.[15]

In 19th-century Greece, the field of biography did not flourish particularly, from either a publishing or an academic standpoint. At the turn of the 19th century, authors' biographies, otherwise known as 'literary portraits', made a dynamic entrance into the French press, an example followed by Greek literary journals.[16] It is worth noting that the findings of the research project "Cultural intermediations and the shaping of the 'national character' in the 19th-century periodical press" (Chrysallis) and other studies of family literary journals and almanacs bring to light, as Athini notes, "247 articles of a biographical nature, on 124 foreign authors and playwrights".[17] The large number of articles is due to the popularity of the periodical press; compared to individual publications, journals in Greece appealed to a larger section of the reading public, of varying levels of education and drawn from a wider social range, not only the upper classes.

Around the mid-19th century, the focus of interest shifted from authors to stage performers, and journals became the most important source of information on the actors of the era; Sarah Bernhardt was a typical case, occupying the press for at least two decades.[18] In *Asty*, the *Hemerologion tou*

13 Renders and de Haan (b) (2014: 17-18).

14 Slavic, East European, and Eurasian Periodical Studies (SEEEPS), French interdisciplinary Texte et Image Groupe de Recherche à l'École (TIGRE), History in Popular Cultures of Knowledge group at the University of Freiburg και Network of Research: Movies, Magazines, Audiences (NoRMMA).

15 Remoortel et al. (2016: 1-3).

16 Athini (2016: 125).

17 Athini (2016: 128).

18 Altouva (2013: 181).

Skokou [*Skokos's Almanac*] and *Apollon*, people read the character sketch of Aristeides Damalas; in *Hestia* they found the biographies of Evangelos Pantopoulos and Evangelia Paraskevopoulou, while there were also the obituaries of Theodoros Orphanides in the *Hemerologion tes Hestias* [*Hestia Almanac*] and *Asty*, of Spyros Tavoularis in the *Hemerologion tou Skokou*, and others. Biographies of Greek and foreign actors continued to be published into the 20th century, for instance that of Cybele in the *Poikile Stoa* and the *Anatolikon Hemerologion* [*Eastern Almanac*], Coquelin and Adelaide Ristori in the *Pinakotheke* [*Art Gallery*], David Garrick and Henry Irving in *Panathenaea*, etc. Thus, through this hybrid genre of biography we discover unknown facets of the actors' lives and art, drawing conclusions on acting in Greece and a wealth of other information on the era. Moreover, biography has many functions and 'uses' both in its own time and later,[19] since it may serve informational, didactic or celebratory purposes or be written in order to commemorate a person in the case of the obituary.

It should be clarified here that the actors' biographies found in 19th- and early-20th-century popular journals, known as family literary journals, are completely different from individual published biographies, which are lengthy and based on extensive authorial research on the subject. On the contrary, the biographical notes under study here are brief (10 pages at most – although this is quite extensive for a journal article) and provide only limited information on the actors' lives compared to full individual biographies. Their study, however, is particularly interesting because it reveals unknown facets of the actors' lives and examples of their acting talent, while the descriptions contained in the biographies include titillating or anecdotal details of the subject's life and work. The main aim of these journals, as we read in *Euterpe*, is 'to provide the educated with entertainment not unworthy of them, and benefit, accompanied by entertainment, to all the rest', while the journal *Zakynthios Anthon* [*Flower-Garden of Zante*] states that "we believe that including biographies from time to time is both entertaining and educational". We must not forget the photographic material which often accompanies the biographical notes and faithfully depicts the actor in question, complementing the written description. These

19 Depkat (2014: 47).

are usually highly theatrical snapshots of the actors in costume playing their roles and often assuming the appropriate facial expression.

However, when studying biographies the researcher must examine the material carefully, bearing certain factors in mind. One important issue, as mentioned above, is the relationship between history and narrative, since the author of the biography, although primarily seeking archival material in order to record the truth, often resorts to literature.[20] This, of course, does not mean that all the author writes is fictional, and still less that he or she is transmitting false information. The narrative style is often found in biographies;[21] indeed, it is one of the characteristics of the genre, depending on the type of writing produced by the author, who may record events with a journalist's pen or in a more literary way. In *Hestia* in 1894, Th. S. Xenophanis, in high literary style, compares the art of Eleonora Duse to the sound of a violin: "but the art of Duse is more like the monophonic harmony of a violin, which, emanating softly and sweetly, expires in the dark of night".[22] In 1901 Cleon Ragavis published a brief presentation of the life of Adelaide Ristori in *Pinakotheke*, stressing her youthful adventures. This biographical note is a fictionalised narrative of the tragedienne's life. The conclusion is representative of its kind: "acting on stage with other actors, she seemed to belong to a higher species, for she no longer had anything human about her. A statue by Phidias, or rather a statue created by God, she encloses a fiery heart, and, expressing in her melodious voice its innermost manifestations, she lifts up the audience to the spheres of immortal art".[23] In 1905, Nikolaos I. Laskaris recounts the life of Pantelis Soutsas in the *Hemerologion tou Skokou* in anecdotal vein, mentioning, among other things, his laziness and carefree attitude before he entered the theatre and devoted himself to it, even exhibiting workaholic tendencies. Laskaris characteristically states that even when Soutsas opened a printing shop, "his unfortunate customers often found the printing shop closed… as he was out amusing himself" (*Hemerologion tou Skokou*, 1905, 20:346) and that "the late Orphanides […] was obliged to chalk upon the shut door the following six-line verse, hitherto unpublished, the final words of which are

20 Levi (2014: 62).
21 Levi (2014: 62).
22 Xenophanis (1894: 104).
23 Ragavis (1901: 128-129).

too Aristophanic to be quoted here: 'Damn you, evil sloth,| Which drives from work both| My friend Soutsas, alas| And his companion Ktenas,| Of idlers the pick| With the big ...'".[24]

At times the author of the biography is also affected by his personal judgement when commenting on the virtues or vices of his subject. In this case the true events mentioned must be distinguished from the exaggerations due to the author's subjective view. Hermione Lee aptly notes: "biography may, indeed, be a kind of marriage. If the biographer knows or has met their subject, their own feelings about them will color the picture in some way".[25] In 1893, Theodoros Vellianitis admits in his article in *Hestia* to being moved on learning details of the life of Evangelia Paraskevopoulou: "in the few moments I was with her, I learned so much about her life and about her travails, which moved me to the utmost".[26] He concludes that the actor "is a woman familiar with all the demands of life, feeling that although she pleases and exhilarates the multitude, she is ground down, only just able to win her bread and that of her child".[27] In the same year, Grigorios Xenopoulos, at the beginning of his article on Evangelos Pantopoulos in *Hestia*, confesses to admiring him: "I will express my unreserved and unapologetic admiration for a true artist of the stage".[28] He later declares that "Pantopoulos is a particular favourite of mine",[29] and does not hesitate to admit that "I am the first to acknowledge Evangelos Pantopoulos's shortcomings. But I am also the first to excuse them".[30]

Authors not infrequently compare actors to other, very famous thespians, in order to reinforce their argument in favour of the great acting abilities of their subjects. In 1896, Xenopoulos writes in the *Hemerologion tou Skokou*: "Aikaterini Veroni was judged – judged now without prejudice – an artist worthy of her fame, at least as an artist who could bear comparison even to Paraskevopoulou herself. This last, of course, was not admitted by the fanatical admirers of the Greek Sarah Bernhardt, 'the one

24 Laskaris (1905: 346).
25 Lee (2009: 129).
26 Vellianitis (1893: 185).
27 Vellianitis (1893: 185).
28 Xenopoulos (1893: 376).
29 Xenopoulos (1893: 377).
30 Xenopoulos (1893: 376).

and only', but even they did not hesitate to admit from the first evening that Veroni was one of the most beautiful actresses of the Greek stage and that, in spite of the chasm separating her from the first – wider according to some, narrower according to others – she was the immediate second".[31]

Biographers who are very familiar with their subject describe their life in a different way to those who know less about them. Moreover, the result with regard to the same subject varies depending on the personal style of each biographer and their subjective view. Shakespeare is the obvious example, with widely differing approaches to his biography.[32] It is also common not to find the same information in reports on the same actor, regardless of their extent, due to authorial omission (deliberate or otherwise). In his four-page biographical sketch of Aristeides Damalas (Jacques Damala), published in the *Hemerologion tou Skokou* in 1890, P. K. Apostolides focuses on analysing the actor's acting prowess.[33] In the obituary of Damalas published in the journal *Apollon* in 1889, there is extensive reference to the actor's life and work, and also to his relationship with Sarah Bernhardt, their marriage, their theatrical successes and his morphine addiction, in a space of just over three columns.[34] In the much shorter obituary – just half a column – in *Asty* the same year, the author refers briefly to the actor's life, stating that due to lack of space he will limit himself to only a short sketch. However, in contrast to the two longer articles mentioned above, he does not omit Damalas's divorce and the reaction of his famous wife: "it was not long before Parisians learned that a divorce had been issued between Damalas and Sarah, which reduced the famous artiste to a wreck, unable to resist his charming figure".[35] There are many such examples when we compare biographies of the same person, necessitating careful study by the scholar. Reinforcing the argument that this is a narrative, it is obvious that the author constructs a different story when speaking of the same person, making his own choices and combining different elements of the subject's life and work.[36]

31 Xenopoulos (1896: 66).
32 Lee (2009: 130).
33 Apostolides (1890: 268-272).
34 [Anonymous] (1889: 911-912).
35 [Anonymous] (1889: 2).
36 Nadel (1984: 119).

Useful information is provided not only on the actors' lives but also on the roles they play and descriptions of their acting style, which could provide a timely contribution to the periodisation of the history of acting methods in Greece. In 1893, Theodoros Vellianitis writes in *Hestia* about Paraskevopoulou playing Marguerite Gautier in Alexandre Dumas's *La Dame aux Camélias*: "in the theatrical picture presented by Paraskevopoulou lies the highest human truth: the ecstasies of passion, the pains of parting, the sickness of the soul, the sickness that devours the flesh and annihilates the body, all are drawn true to life".[37] The author continues his account in a similar vein, devoting a whole column to this role and a second to other parts played by the Greek actor. We should not, however, overlook the influence on domestic acting exercised by visits to Athens by European leading actors.[38] Thus, yet another contribution of the press is to domestic acting via the creation of models and the imposition of new acting trends,[39] as the reports in circulation describe the acting prowess of the foreign stars of the European stage.

A person's life cannot be studied independently of the environment in which they live and create their art. So, besides the information we gain about the actors' life and acting prowess, the biographies also provide material on the contemporary social background and attitudes. In 1905, in the *Hemerologion tou Skokou*, Laskaris writes of Pantelis Soutsas and his relationship with the theatre that, "he felt no inclination towards it whatsoever […]. This may have been largely due to the then-prevalent prejudices of all kinds against the theatre, instilled in him by his god-fearing parents".[40] Such references obviously reflect social reality and are historical sources, as they help us to draw certain conclusions on the religious and other convictions of the time, particularly in relation to the theatre.

By studying biographies we can also collect various types of information, for instance on the repertoire and audience preferences, or even on the theatre facilities. In his 1893 biographical note on Evangelia Paraskevopoulou, Georgios V. Tsokopoulos devotes a whole page of the *Hemerologion tou Skokou* to the shifting attitudes of the Athens public, which now

37 Vellianitis (1893: 186).
38 Glytzouris (2004: 207-221)· Demetriadis (2004: 189-196)˙ Hatzipantazis (2012: 49-54).
39 Altouva (2014).
40 Laskaris (1905: 345).

preferred a kind of musical comedy called 'komeidyllion', since "it has been transformed over the course of just two years into a crowd of titterers, taking pleasure only in the Andros dialect of the 'komeidyllion' heroes and the banter of the breeches-wearing peasants parading on stage".[41] Of course, the author then declares that the arrival of Paraskevopoulou brought about a change in audience attitudes. It is also worth noting the example of the dressing-rooms of the time, mentioned in *Hestia* in 1893: "the actors usually change their costumes behind a sheet, as makeshift as possible. The architects of theatres of this kind are never concerned with meeting the backstage requirements of the actors. They are not interested in this in the slightest".[42]

In conclusion, there is every indication that actors' biographies published in the periodical press and combining narrative and history can function as a historical source, and that their study can both provide significant information on unexplored facets of the actors' life and art, and enrich the history of acting in Greece.

41 Tsokopoulos (1893: 97).
42 Vellianitis (1893: 185).

Bibliography

[Anonymous], «Αριστείδης Α. Δαμαλάς» ["Aristeides A. Damalas"], *Asty,* Vol. 203, 13-8-1889: 2.

[Anonymous], «Αριστείδης Α. Δαμαλάς» ["Aristeides A. Damalas"], *Apollon,* Vol. 59, 1889: 911-912.

Abrams Meyer Howard, *Λεξικό λογοτεχνικών όρων. Θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας [Dictionary of literary terms. Theory, history, criticism of literature.]*. Athens: Patakis, 2010.

Altouva Alexia, «Έλληνες ηθοποιοί στο Παρίσι σε αναζήτηση της δραματικής τέχνης: Σημεία επίδρασης στην ελληνική υποκριτική την περίοδο από τα τέλη του 19ου αιώνα ως τις αρχές του 20ού» ["Greek actors in Paris in search of dramatic art: Signs of influence in Greek acting from the late 19th century until the beginning of the 20th century"]. Submission to the *5th European Congress of EENS*, www.eens.org/EENS_congresses/2014/altouva_alexia.pdf, 2014.

Altouva Alexia, «Η υποδοχή της Sarah Bernhardt από τον ελληνικό ημερήσιο και περιοδικό τύπο της εποχής της» ["The Reception of Sarah Bernhardt by the Greek Daily and Periodical Press of her Time"]. In Dimitris Filias et. al. (eds.), *Multicoloured Tiles: Francophonie and Multiculturalism*, Conference Proceedings, Department of Theatre Studies of Peloponnese, Nafplio, 6-7 April 2013, Athens: Grigoris Publications, 2013: 181-191.

Ambrosius Lloyd E. (ed.), *Writing Biography: Historians and Their Craft.* Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

Apostolides P. K., «Αριστείδης Δαμαλάς» ["Aristeides A. Damalas"], *Hemerologion tou Skokou,* Vol. 5, 1890: 268-272.

Athini Stessi, (2016) «Πολιτισμικές μεταφορές στον περιοδικό Τύπο: οι βιογραφίες ξένων λογοτεχνών» ["Cultural transports in Periodicals: the biographies of foreign writers"]. In: Anna Tabaki, Ourania Polycandrioti (eds.), Proceedings of the Symposium entitled *Hellenicity and Diversity: Cultural Mediations and 'National Character' in the 19th Century*, Vol. B, Athens, 2016: 125-155.

Banner Lois W., "Biography as History", *The American Historical Review*, Vol. 114, No. 3, 2009: 579-586.

Bourdieu Pierre, “The Biographical Illusion.” In: Paul du Gay, Jessica Evans και Peter Redman (ed.), *Identity: A Reader*, London: SAGE Publications, 2000: 297–303.

Demetriadis Andreas, «Ευρωπαίοι πρωταγωνιστές στην Αθήνα: Η επίδρασή τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα» [“Foreign Stars in Athens: their Influence in the 19th-century Modern Greek Theatre”]. In Konstantza Georgakaki (ed.), *Relations of Modern Greek Theatre with the European Theatre*, 2nd Panhellenic Theatre Studies Conference Proceedings, 18-21 April 2002, Paravasis-Meletimata 3, Athens: Ergo, 2004: 189-196.

Depkat Volker, “The Challenges of Biography: European-American Reflections”, *Bulletin of the German Historical Institute Washington*, 55, 2014: 39-48.

France Peter and St Clair William (eds.), *Mapping Lives: The Uses of Biography*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Glytzouris Antonis, «… *την περιπλανωμένην ταύτην ιέρειαν της Τέχνης*… Μοντέρνα δραματουργία και ξένες βεντέτες στην Αθήνα στο γύρισμα του αιώνα» [“...*Wandering Priestesses of Art*... Modern Drama and European Stars in Fin-de-Siècle Athens”]. In Konstantza Georgakaki (ed.), *Relations of Modern Greek Theatre with the European Theatre*, 2nd Panhellenic Theatre Studies Conference Proceedings, 18-21 April 2002, Paravasis-Meletimata 3, Athens: Ergo, 2004: 207-221.

Hadjipantazis Thodoros, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική καταστροφή* [*From the Nile to the Danube. The Chronicle of the Development of the Professional Greek Theatre in the Wider Context of the Eastern Mediterranean, From the Establishment of the Independent State until the Asia Minor Disaster*], Vol. A1 (1828-1875), B1 (1876-1897). Heraklion: Crete University Press, 2006 & 2012.

Kindi Vasso, “Collingwood’s opposition to Biography”, *Journal of the Philosophy of History*, 6/1, 2012: 44-59.

Laskaris Nikolaos I., «Έλληνες ηθοποιοί: Παντελής Σούτσας» [Greek actors: Pantelis Soutsas”], *Hemerologion tou Skokou,* Vol. 20, 1905: 344-353.

Lee Hermione, *Biography: A Very Short Introduction.* Oxford & New York: Oxford University Press, 2009.

Levi Giovanni, "The Uses of Biography". In: Hans Renders and Binne de Haan (eds.), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing,* Leiden, Boston: Brill, 2014: 61-75.

Monk Ray, "Philosophical Biography: The Very Idea". In: James C. Klagge (ed.), *Wittgenstein. Biography & Philosophy,* Cambridge: Cambridge University Press, 2001: 3-16.

Nadel Ira B., *Biography: Fiction, Fact and Form.* London and Basingstoke: Macmillan, 1984.

Ragavis Cleon, «Η Ριστόρη» ["Ristori"], *Pinakotheke,* Vol. 6, 1901: 124-129.

Van Remoortel Marianne et al., 'Joining Forces: European Periodical Studies as a New Research Field', *Journal of European Periodical Studies*, 1.1, 2016: 1–3.

Renders Hans and de Haan Binne (a), "The Challenges of Biography Studies". In: Hans Renders and Binne de Haan (eds.), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing,* Leiden, Boston: Brill, 2014: 1-8.

Renders Hans and de Haan Binne (b), "Towards Traditions and Nations". In: Hans Renders and Binne de Haan (eds.), *Theoretical Discussions of Biography: Approaches from History, Microhistory, and Life Writing,* Leiden, Boston: Brill, 2014: 11-24.

Rotberg Robert I., "Biography and Historiography: Mutual Evidentiary and Interdisciplinary Considerations", *The Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 40, No. 3, Biography and History: Inextricably Interwoven, 2010: 305-324.

Sartre Jean-Paul, *Nausea.* U.K.: Penguin Books, 2000 [Gallimard, 1938].

TsokopoulosGeorgios V., «Θεατρικαί μελέται: Ευαγγελία Παρασκευοπούλου» ["Theatre studies: Evangelia Paraskevopoulou"], *Hemerologion tou Skokou,* Vol. 8, 1893: 96α-100.

Vellianitis Theodoros, «Έλληνες ηθοποιοί: Ευαγγελία Παρασκευοπούλου» ["Greek actors: Evangelia Paraskevopoulou"], *Hestia,* Vol. 38, 1893: 184-187.

Xenophanis Th. S., «Ελεονώρα Δούζε» [“Eleonora Duse”], *Hestia,* Vol. 7, 1894: 103-109.

Xenopoulos Grigorios D., «Αικατερίνη Βερώνη» [“Aikaterini Veroni”], *Hemerologion tou Skokou,* Vol. 11, 1896: 65-69.

Xenopoulos Grigorios D., «Έλληνες ηθοποιοί: Ευάγγελος Παντόπουλος» [“Greek actors: Evangelos Pantopoulos”], *Hestia,* Vol. 24, 1893: 376-380.

Περίληψη

Η παρούσα εισήγηση αποτελεί μέρος του ερευνητικού προγράμματος με τίτλο: «Η βιογραφία ως πηγή της θεατρικής ιστορίας: βιογραφίες ελλήνων και ξένων ηθοποιών στον ελληνικό και παροικιακό περιοδικό Τύπο από τον 19ο αιώνα ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή. Συμβολή στην ιστορία της υποκριτικής (Θ.ΙΣ.Β.Υ.)». Η Βιογραφία, το σημαντικότερο από τα λεγόμενα βιογραφικά είδη, τα οποία περιλαμβάνουν τα ημερολόγια, τα απομνημονεύματα, την αυτοβιογραφία, τη μυθιστορηματική βιογραφία κ.λ.π., εγείρει διαφωνίες ανάμεσα στους θεωρητικούς σχετικά με το αν μπορεί να λειτουργήσει ως ιστορική πηγή ή αν ανήκει αποκλειστικά στον χώρο της λογοτεχνίας. Από τις δυο τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα και μετά, η σύγχρονη έρευνα ασχολείται όλο και πιο συχνά με τη μελέτη της βιογραφίας, συνδέει το είδος με την ιστορία και αποδέχεται τη συνεισφορά της βιογραφίας στον εμπλουτισμό της. Μπορεί, λοιπόν, η βιογραφία να μας επιτρέψει να οδηγηθούμε σε κάποια συμπεράσματα σχετικά με τον βιογραφούμενο ή γενικότερα την κοινωνία, την εποχή και τον τόπο του; Οι βιογραφίες των ελλήνων και ξένων ηθοποιών που συναντάμε στον περιοδικό Τύπο της εποχής μπορούν να συμπληρώσουν τα κενά της έρευνας που υπάρχουν σε ό,τι αφορά την ιστορία της υποκριτικής του 19ου αιώνα, τα προσωπικά στοιχεία των ηθοποιών, καθώς και το δραματολόγιο της εποχής;

Key Words: Actors’ Biographies, Periodical Press, history

THEATRICAL DEATHS. THE OBITUARY AS A SOURCE OF BIOGRAPHICAL INFORMATION

Vania Papanikolaou*, Maria Sehopoulou, Tania Neofytou, Konstantina Georgiadi

From Lucian's *Dialogues of the Dead* to the ethics of Epicurean philosophy, and from the poetic works of William Shakespeare, culminating in *Hamlet*, to the studies of Schopenhauer, writers have attempted through their poetic or philosophical creations to help their fellow men to come to terms with, handle or simply be reconciled with the fear innate in death: the fear of loss, of the unknown and, ultimately, the awareness of mortality. However, this paper is not yet another study of the way in which poets, authors or philosophers have dealt with the subject of death. Our aim is to introduce another category to their closed circle: that of journalists, who, driven more by the need to make a living than philosophical or literary concerns, have tackled in their journalistic texts so 'high' a matter as death. More specifically, we will attempt to record and study a historical source hitherto neglected in Greek historiography, though, as preliminary findings have shown, an exceptionally interesting and useful one in many respects: the obituary. We will focus on texts concerning Greek and European actors, published in journals and the daily press from the mid-19th century to the first quarter of the 20th. What kind of biographical details can we draw from them? How accurate are they? And, more generally, how far can the documented details of death give new life to the area of theatre historiography concerned with biographical research?

By 'obituary' we mainly mean published, printed texts of varying length that offer a brief panorama of what the writer considers the most

* Vania Papanikolaou: Theatre History (Phd-University of Crete). This research is co-financed by Greece and the European Union (European Social Fund- ESF) through the Operational Programme «Human Resources Development, Education and Lifelong Learning 2014-2020» in the context of the project "Biography as a Source of Theatre History: Biographies of Greek and foreign actors in the periodical press of Greece and Greek communities abroad from the 19th century to the Asia Minor Catastrophe. Contribution to the history of acting (THISBE)" (MIS 5004426). The present paper was translated in English by Dr. Rosemary Tzanaki.

important details of the deceased's life and works. The first modern obituaries or death announcements accompanied by brief biographical notes appeared in 1731, in the London *Gentleman's Magazine*. A few decades later, the editor of *The Times*, John Delane, revived the paper's permanent obituary column, transforming it from simple announcements of deaths to 'the first drafts of history'.[1] Obituaries of baronets, members of the House of Commons and representatives of the scientific and literary fields were published in the columns of the paper in an attempt to highlight individual contribution to the public sphere as a whole: the obituary is 'the first step towards posthumous memory,' writes Bridget Fowler, noting that 'it is not just a *store* of value, it is a *measure* of value [...] it illuminates the social reality of dominance and distinction, whilst only rarely shedding light on the world of subordination'.[2]

Roughly the same path was followed in Greece. The 19th-century daily press might not have had a permanent obituary column, but the death of an important public figure was enough to fill the front pages with extensive posthumous biographies. The literary journals or annual almanacs, on the contrary, had permanent obituary columns that not only provided the biographies of scientists, scholars, national benefactors and wealthy Greeks of the diaspora, but above all praised them effusively for their personal merits and intellectual gifts, and for the generosity with which they placed their mite or their knowledge at the service of the social and economic life of the homeland. 'There is no deceased person among us, [...] of whom at least a two-column obituary is not written [...], mixed up with such praises that even the pallid greenish cheeks of the extolled dead sometimes blush red with shame,' as Konstantinos Skokos scathingly commented, referring to the ever-expanding phenomenon of obituary-publishing in the greek press.[3] Despite the publisher's concern, however, with the coming of the 20th century permanent obituary columns began to disappear, vanishing almost completely from literary journals in the first quarter of the century.

This was not the case in other countries. Journals such as *The New Yorker* and *The Economist* continued to include obituaries in their pages,

1 Fowler (2007: 4-6).
2 Fowler (2007: 8).
3 Skokos (1886: 134).

while specialised editors (the "obits", as they called) assumed the morbid duty. The Anglo-Saxon literature is currently being enriched by scientific articles and monographs that treat obituaries not only as evidence of posthumous fame but, above all, as a form of cultural expression.[4] Indeed, in-depth study of obituaries shows that they contribute, in a wider framework, to the understanding of sociopolitical issues, and, in a narrower one, offer important historical information on people and events for which no other sources may be available. The obituaries of major protagonists of Greek theatre such as Pantelis Soutsas and Constantinos Sayor, or European stars such as Sarah Bernhardt and Eleonora Duse, are simply the culmination of the articles on their lives and works published throughout their theatrical careers. This, however, is not true of people on whose theatrical works and days we have little information, either because their career was cut short or because historiographical research has classed them as 'average'. The obituaries, albeit brief, of once-important but now-forgotten actors, such as Ioanna Nikiphorou, who died of typhus in October 1886, or Stella Tsilivikou, the 'Blind Girl in *The Two Orphans*', who died suddenly in January 1891, shed light on unknown aspects of their theatrical careers and indeed their lives as a whole.[5]

Sometimes strictly informative, in accordance with the rules of journalism, and sometimes more personal and subjective, obituaries offer an impressionistic, often eventful biographical approach to the life and works of the deceased, sprinkled with melodramatic narrative tones, anecdotes and sometimes phrases supposedly spoken by the deceased. For example, through the retelling of an amusing incident readers are informed how the pseudonym Sayor was derived from the surname Platanopoulos, or what Duse's dying words were.[6]

Regardless of each writer's chosen style, the obituaries follow the same general pattern: announcement and cause of death, family status, personal and intellectual gifts of the deceased. An indicative example is the obituary of Pantelis Soutsas, occupying several columns in the Syros newspaper *Pherecydis* in May 1875. From the very first lines, the writer informs

4 *See, e.g.*, Fox (1980), Maybury (1995: 27-37), Marks & Piggee (1998: 37-57), Hume (2000), Fowler (2005: 53-67), Jason (2007: 325-346).

5 [Anonymous] (1886: 2)·[Anonymous] (1891: 3).

6 [Anonymous] (1910: 284)· [Laskaris] (1924: 13).

the reader that the 'patriarch of the stage' died in Patras from Anthrax (an infection caused by the bacterium Bacillus anthracis) continuing with an extensive biography, deliberately avoiding – another common characteristic of obituaries – the use of dates. Thus, there may be no reference to Soutsas's participation in the "National Theatre" company of Grigorios Kambouroglou in 1856-58, or to the fact that he was co-leader of a theatre company with Dionysios Tavoularis in 1867, but it is stressed how much he 'longed for the return of the ancient days' and how he worked 'tirelessly [...] for the perfection of drama and comedy, writing, correcting, paraphrasing, exercising, teaching'. The author also refers to Soutsas's work as a publisher and journalist: 'Who does not recall the articles in *Traboukos*, full of jocular humour and Attic salt, who does not recall his satirical and lyrical poems?' And all this, while 'ignoring privations, dangers, mockers', in the midst of suffering and premature deaths, like that of his 10-year-old son, which devastated him and his wife, the actor Polyxeni Soutsa. A craftsman of the theatre, full of virtue: 'kind, good-natured, [...], honest, wise, [...] but also a good husband, a loving father, an upright citizen'.

These merits are not only listed to secure the actor's legacy, but mainly because the obituarist wishes to reverse the poor public view of the acting profession: 'we believe [...] that because the stage is scorned, suitable persons do not appear on it so that they should not be scorned too, rather than that the stage is scorned because it is joined by people most of whom are unworthy of esteem. The proof is that many to date have appeared on stage, sacrificing their good standing, in order to eliminate the predominant view of defamation of the individual for the sake of the acting profession'. Soutsas is one of the most striking examples of this, having 'made sacrifices and been sacrificed for the glory of the Greek stage'.[7]

The same sociological aim is shared by the obituarists of Ioanna Nikiphorou and Stella Tsilivikou, whose real name, we are informed, was Stella Nikolaou. Seeking to disprove the then-prevalent view that women in the acting profession had loose morals, they particularly stressed their personal virtues, the exemplary way they raised their children, and, above

7 Zalouchos (1875:1-2). The obituary is anonymous but recently Iro Katsioti identified the writer of the text with Dimitrio Zaloucho, see, Iro Katsioti, "Dimitrios Zalouchos; A Devotee of Pantelis Soutsas".

all, the fact that they were among the educated actresses of their generation; indeed, Tsilivikou, together with her sister Eleni, later Kotopouli, was a graduate of the Arsakeion Girls' School.[8] The obituarists also do not omit the fact that social prejudices meant that actors were poorly paid. Leonidas Kapellos and Ioannis Kyriakos, due to 'general disdain and State negligence' died penniless and were buried at public expense, while Athansios Sisyphos, 'now blind, is living in extreme poverty in Athens,' as the Syros writer informs us.[9] All the above confirm what is reported in the obituary of Sotirios Kartesios in 1869, who in his final years, 'in the midst of patient poverty... gained the food and shelter of his unfortunate orphans' by teaching drawing in primary schools and at the Chatzikostas Orphanage.[10]

With the passing decades, as acting ceased to be synonymous with simple work, chiefly suited to feckless wastrels, and was transformed into a respectable profession, decently paid and glamorous in the eyes of the more progressive Greek intellectual circles, such approaches and comments become rarer, while obituarists limit themselves to recording purely biographical data. Nevertheless, the wealth of biographical information should be treated, if not with suspicion, then with a healthy scientific and historiographical scepticism, as it usually needs to be checked against other contemporary sources. The information that Michael Arniotakis, while still a law student and working as a court secretary, made his first appearance on stage in the company of Pantelis Soutsas in 1866, playing Aepytus in *Merope* by Dimitrios Vernardakis, is borne out by press publications.[11] On the contrary, there is no evidence confirming that Demosthenes Alexiades made his theatrical debut in Constantinople in the summer of 1862 with Pantelis Soutsas's company, playing the part of Géronte in Molière's *Le Médecin malgré lui*.[12]

In other cases, the biographical information published is deliberately vague and misleading, as with the university professor and former actor Theodoros Orphanidis. In his brief obituary in the *Hemerologion tis Hestias*, the author refers only to his botanical studies in Paris, with a scholarship from

8 [Anonymous] (1886: 2)·[Anonymous] (1891: 2).
9 Zalouchos (1875:1).
10 [Anonymous] (1896:2-3).
11 Laskaris (1910: 1). See Hadjipantazis (2012: 45).
12 [Anonymous] (1916:2). See Hadjipantazis (2012: 28).

the government of Ioannis Kolettis, and only touches upon his publication of the *Toxotis* satirical newspaper and his authorship of lyrical poems and plays.[13] The fact that the eminent professor of the National Museum started out as an actor with the company of Athanasios Skontzopoulos and the 'Company of the Athens Theatre' is carefully suppressed, as is the information that he was one of the ringleaders of the anti-Bavarian movement.[14] The braver editor of the *Asty* journal placed Orphanidis among the first young intellectuals who 'did not scorn to go on stage, amateurs of the theatre', adding that 'he belonged to the active section of society, sometimes giving the signal for action himself,' though avoiding any clearer allusion to his anti-dynastic struggles.[15] Finally, he too mentions the state scholarship, without stating the object of study. Two obituaries, two different biographical approaches, both far from the truth. The government of Ioannis Kolettis had indeed awarded the young Orphanidis a scholarship to go to France in March 1844, but it was to study acting rather than Botany. Most importantly, the ulterior motive for this was not due to any 'appreciation' of his academic and intellectual abilities, as the obituarists hint; it was in order to tactfully remove one of the most active troublemakers in Greek sociopolitical life. It thus becomes obvious that each journalist not only filters information through his own subjective judgement, but also chooses very carefully what he will ultimately present to the reading public. Obituary is closely interwoven with eulogy, so anything that might blacken the shining name of the subject is suppressed or simply concealed.

One of the basic elements of the obituary is the reference to the acting talent of the deceased and the listing of their roles. Pantelis Soutsas, for instance, managed to play with equal success Molière's Tartuffe, Shakespeare's Othello, or the historical Voutsaras in Dimitrios Vernardakis's *Maria Doxapatri*. 'He was ambidextrous,' noted Demosthenes Alexiades in his funeral speech,[16] masterfully capable of provoking 'laugher as well as tears. The interest of empathy, as well as rage,' as the editor of *Pherecydis* went on to explain.[17]

13 [Anonymous] (1887: 254-255).
14 See Orphanidis' participation in the first theatrical attempts in Athens and his anti-defensive action Hadjipantazis (2002: 104, 308-309).
15 [Anonymous] (1887: 7).
16 Alexiadis (1875: 2).
17 Zalouchos (1875: 2).

As time went by, lengthy biographies were curtailed, giving way to information on the art of acting. Nikolaos Laskaris provided no biographical information in his obituary of Constantinos Sayor, wrongly stating that 'no-one knows where and when he was born, where and when he first appeared on stage,' and limiting himself to a crescendo of praise for his acting. Sayor managed to play both comic and tragic roles with equal success, because, 'like all true actors, he is ambidextrous'; however, 'he was unmatched in farce and light comedy'.[18] On the other hand, the anonymous obituarist of the journal *O Kallitechnis* briefly informs the reader that Sayor first appeared in popular theatres in his birthplace, Smyrna, and that he became known to the Athenian public from his performances at the Neapolis Theatre and the Nea Skini. This obituarist, too, gives a lengthy description of the actor's comic gifts, stressing that even in inferior plays, 'he found a way [...], to add grace and naturalism'.[19]

Laskaris's obituaries on the two great stars of European theatre take a similar approach: 'No other actress rendered [...] more naturally than Sarah all the compound expressions of human strength,' and no other managed to move her audience with 'the naturalism of her performance [...] the evocative expressiveness of her face and the charm of her voice' as much as Eleonora Duse, he wrote with unfeigned admiration.[20] The example of the obituaries of Bernhardt and Duse, in 1923 and 1924 respectively, was followed in 1925 by the obituarists of a shooting star of the theatrical firmament, Eimarmeni Xanthaki. One of the two high priestesses of Konstantinos Christomanos's Nea Skini, forgotten by the theatre-going public following her decision to temporarily abandon the stage in order to care for her family, she lived out of the spotlight for years, especially once she 'contracted pathological religious mania and was shut in a sanatorium'.[21] This is the only piece of biographical information provided, as Xanthaki's obituaries function more as a starting-point for theatrical reminiscences and acting references: 'she knew how to charm and conquer, but with such naturalism that no trace of pretence, no trace of art, appeared in her playing,' wrote the first obituarist, and the second added: 'Her acting belonged to the

18 Laskaris(1910: 122-123).
19 [Anonymous] (1910: 284-285).
20 Laskaris (1923: 6-7)· Laskaris (1924: 13-14).
21 S. (1925: 4).

"école sombre" of the theatrical art, in which internalisation dominates and externalisation is restrained'.[22] 'Naturalness' (*φυσικότητα*), 'grace' (*χάρη*), emotional expression, terms which the historian would expect to find in texts on acting theory or at least in an exhaustive theatre review, now stand alone at the centre of obituaries, a reminder not only of the acting prowess of the deceased but also of the way in which the concept of the natural and naturalism is received and understood.

The study of this special category of journalism shows that obituaries are something more than strictly encyclopaedic entries, listing details of the subject's life and work. Obituary is a hybrid genre in which praise coexists with selective information and emotion with objectivity, reflecting the social, intellectual and general cultural values of every age.[23] The journalists who have closely followed the actors' stage careers for years become, in the end, far more than their simple biographers; they become authors of funerary elegies, in which the term 'death' recurs not as a conjuration of a fait accompli but as the starting-point for the description of an art as ephemeral as the players themselves.

22 S. (1925: 4)· Μία (1925: 4).
23 Fernández (2006: 104).

Bibliography

[Anonymous], «Διάφορα. Ιωάννα Νικηφόρου», Diaphora. Ioanna Nikiphorou" ["Miscellanea. Ioanna Nikiphorou"], *Acropolis*, 15-10-1886: 2.

[Anonymous], «Διάφορα. Σωτήριος Καρτέσιος» [" Miscellanea. Sotirios Kartesios"], *Avgi*, 1-12-1869: 2-3.

[Anonymous], «Ειδήσεις. Ιωάννα Νικηφόρου» ["News. Ioanna Nikiphorou"], *Nea Ephimeris,* 17-10-1886: 2.

[Anonymous], «Θάνατος ηθοποιού. Η τυφλή των *Δύο Ορφανών»*» ["Actor's Death. The Blind Girl of *The Two Orphans"*], *To Asty*, 13-1-1891: 2.

[Anonymous], «Θεόδωρος Ορφανίδης» ["Theodoros Orphanidis"], *To Asty,* No 47, 1-8-1886: 7-8

[Anonymous], «Νεκρολογία. Θεόδωρος Ορφανίδης» ["Obituary. Theodoros Orphanidis" *Hemerologion tis Hestias of 1887*: 254-255.

[Anonymous], «Τα ωραία γράμματα και αι τέχναι. Το θέατρον. Κωνσταντίνος Σαγιώρ», ["The fine arts. Theatre. Constantinos Sayor"], *O Kallitechnis*, No 9, 1910: 284-285.

[Alexiadis Demosthenis], «Λόγος εκφωνηθείς την 22 Ιουνίου 1873, εν τω μνημόσυνω τω τελεσθέντι δαπάνη των εν Αθήναις Ελλήνων Ηθοποιών επί τη μνήμη του αποβιώσαντος ηθοποιού Παντελή Σούτσα, υπό του συναδέλφου αυτού Δημοσθένους Αλεξιάδου», [In the commemoration held in honor of the deceased actor Pantelis Soutsas with expenditures of the Greek Actors of Athens, speech given in the 22nd of June 1873 by his colleague Demosthenis Alexiadis.], *Pherecydis* (Syros), 18-7-1875: 1-3 και 25-7-1875: 1-3.

Crespo Fernández Elicier, «The Language of Death: Euphemism and Conceptual Metaphorization in Victorian Obituaries», *SKY Journal of Linguistic* 19 (2006): 126-130.

Fowler Bridget, «Collective memory and Forgetting. Components for a Study of Obituaries», *Theory, Culture and Society*, 22 (6), 2005: 53-72.

Fowler Bridget, *The Obituary as Collective Memory*, New York-London: Routledge, 2007.

Fox R. C., *The social meaning of death,* Philadelphia: The American Academy of Political and Social Science, 1980.

Hadjipantazis Theodoros, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελαμτικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της ανατολικής Μεσογείου , από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως την Μικρασιατική καταστροφή* [*From the Nile to the Danude. The Chronicle of the Development of Greek Professional Theatre in the Wider Context of the Eastern Mediterranean, from the Establishment of the Independent State to the Asia Minor Catastrophe*], Vol. A1, Heraklion: Crete University Press, 2002.

Hume J. *Obituaries in American Culture*, Jackson MS, University of Mississippi, 2000.

Katsioti Iro, «Δημήτριος Ζαλούχος: Ένας λάτρης του Παντελή Σούτσα» ["Demetrios Zalouchos; A devotee of Pantelis Soustas"] in Areti Vasileiou, Constantinta Georgiadi, Andreas Demetriades, Konstantina Ritsatou (eds.), *Istoria kai Istoriographia tou neoellinikou theatrou* [*History and Historiography of Modern Greek Theatre*], Rethymno, 1st-3rd June [forthcoming].

[Laskaris Nikolaos], «Από τα παγκόσμια πένθη. Ελεονόρα Ντούζε» ["World mournings. Eleonora Duse"], *Helleniki Epitheorisis*, No 199, 1924: 13-14.

[Laskaris Nikolaos], «Σάρα Μπερνάρ» ["Sarah Bernhardt"], *Hellikini Epitheorisis,* No. 186, 1923:6-7

[Laskaris Nikolaos], «Κωνσταντίνος Σαγιώρ» ["Constantinos Sayor"], *Panathinaia,* issue 2, 1910: 122-123.

Laskaris Nikolaos, «Εκλιπούσαι φυσιογνωμίαι. Μιχαήλ Αρνιωτάκης»" [Dying Persons. Michael Arniotakis], *Athina,* 24-7-1910:1.

Marks A. & Piggee T., «Obituary Analysis and Describing a Life Lived: The Impact of Race, Gender, Age and Economic Status», *Omega,* 38 (1), 1998: 37-55.

[Mia], «Καθημερινή ζωή. Ο θάνατος της Ειμαρμένης» ["Daily Life. Eimarmeni's Death", *Heleutheron Vima*, 29-11-1925:4.

Phillips Jason B., «The changing Presentation of Death in the Obituary, 1899-1999», *OMEGA,* vol. 55 (4), 2007: 325-346.

[S.], «Καθημερινή ζωή. Ένας παλιός θάνατος» ["Daily life. An Old death"], *Heleutheron Vima,* 6-12-1925:4.

Zalouchos Dimitrios, «Παντελής Σούτσας»["Pantelis Soutsas"], *Pherecydis* (Syros), 30-5-1875, σ. 1-2.

Περίληψη

Ένα από τα βασικότερα βιβλιογραφικά και ιστοριογραφικά προβλήματα ενός μελετητή της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, ιδίως των πρώτων χρόνων της εδραίωσής του- είναι οι ελλιπείς ως ανύπαρκτες πληροφορίες που αφορούν τη ζωή και το θεατρικό/σκηνικό έργο ηθοποιών του 19ου αιώνα. Άρθρα ή κριτικές που δημοσιεύτηκαν κατά τη διάρκεια της ζωής του προς μελέτη ηθοποιού, σπάνιες συνεντεύξεις του, έμμεσες πληροφορίες από βιογραφίες ή αυτοβιογραφίες προσώπων που σχετίστηκαν επαγγελματικά, αρχεία θιάσων, και αγγελτήρια θανάτου είναι κάποιες από τις πηγές που έχει στα χέρια του ο μελετητής προκειμένου να συγκροτήσει έστω και ένα υποτυπώδες «σχεδίασμα» βιογραφίας. Σε όλες τις παραπάνω πηγές θα πρέπει να προσθέσουμε ακόμα μια, αρκετά μακάβρια αλλά παρ' όλα αυτά ιδιαιτέρως χρήσιμη πηγή: την νεκρολογία. Στόχος της παρούσας ανακοίνωσης είναι μια πρώτη συστηματική παρουσίαση αυτής της παραγνωρισμένης ως σήμερα ιστορικής πηγής και η προσπάθεια αναγωγής της σε ιστορικό τεκμήριο γύρω από τη ζωή και το έργο των προσώπων της ελληνικής θεατρικής ιστορίας.

Key Words: Obituary, Death, Actor's biography, Theatre history, Press, 19th century

6.5. Παραστάσεις εκτός συνόρων

ΟΜΗΡΙΚΕΣ ΕΣΠΕΡΙΔΕΣ ΚΑΙ ΑΠΗΧΗΣΗ ΣΤΟΝ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟ ΚΟΣΜΟ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ ΣΤΙΣ ΠΑΡΑΜΟΝΕΣ ΤΟΥ Β΄ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ (1937-1938)

Αλεξία Αλτουβά*

Η παρούσα μελέτη αποτελεί συνέχεια της έρευνάς μου σχετικά με το έργο και την προσωπικότητα του Γεωργίου Μπούρλου –γνωστού ως Προμηθέα των Δελφικών Εορτών– και βασίζεται σε υλικό από το προσωπικό του αρχείο.[1] Με αφορμή το θέμα του Συνεδρίου που εστιάζεται σε ζητήματα που απασχόλησαν τον ελληνικό κόσμο σε περιόδους κρίσης, θα παρουσιάσω άγνωστα μέχρι σήμερα στοιχεία από την περιοδεία που πραγματοποιήθηκε σε πόλεις της Γαλλίας και της Ελβετίας από τον Γεώργιο Μπούρλο τη διετία 1937-1938, δηλαδή στη διάρκεια της δικτατορίας Μεταξά και παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου.

Η περιοδεία περιλάμβανε ομηρικές εσπερίδες, δηλαδή παραστάσεις απαγγελίας του Ομήρου που δόθηκαν σε πόλεις με ελληνικές κοινότητες ενώπιον όμως διεθνούς κοινού που απαρτιζόταν από λόγιους, νεοελληνιστές, ομηριστές αλλά και ανθρώπους του θεάτρου με ειδικό ενδιαφέρον στην τραγωδία και το αρχαίο δράμα και σημαντική παρουσία στους πνευματικούς κύκλους της Ευρώπης. Επιπλέον, η ανακοίνωση φιλοδοξεί να συμβάλει στην ευρύτερη έρευνα για την πορεία του ελληνικού θεάτρου μετά τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου, περίοδος στην οποία έχουν επικεντρωθεί πολλοί συνάδελφοι θεατρολόγοι την τελευταία δεκαετία κυρίως, με αφορμή και άλλα συνέδρια όπου συμμετείχαν με παρεμβάσεις τους.[2]

---

* Αλεξία Αλτουβά, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Ε.Κ.Π.Α., alexaltou@theatre.uoa.gr, https://uoa.Academia.edu/Alexiaaltouva

1 Έχουν προηγηθεί ήδη δύο ανακοινώσεις μου σχετικά με το Αρχείο Γ. Μπούρλου: α. «Το προσωπικό αρχείο του Γεωργίου Μπούρλου (1899-1974): Οι πηγές», στο Επετειακό Συνέδριο για τα 20 χρόνια του Προγράμματος Μεταπτυχιακών Σπουδών του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών – Ε.Κ.Π.Α. «Πηγές της έρευνας στη σύγχρονη Ελληνική Θεατρολογία» (Αθήνα, 27-29 Απριλίου 2017), και β. «Ο ηθοποιός ως ραψωδός: Το εγχείρημα του Γεωργίου Μπούρλου να φέρει στο επίκεντρο της δραματικής τέχνης το Ομηρικό έπος», στο ΣΤ΄ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο «Θέατρο και Ετερότητα: Θεωρία, Δραματουργία και Θεατρική Πρακτική» (Ναύπλιο, 17-19 Μαΐου 2017) (και τα δύο υπό δημοσίευση).

2 Βλ. ενδεικτικά: Σειραγάκης (2010: 285-292), Δημητριάδης (2015: 339-349), Γεωργοπούλου (2016: 164-206), Δημητριάδης (2018: 415-420), Παπαγεωργίου (2018:

Το πλάνο της περιοδείας είχε ως εξής:[3] Οι παραστάσεις ξεκίνησαν τον

297-311), Δεληπέτρου (2018: 381-393), καθώς και τη Διδακτορική διατριβή του Μιχαλόπουλου (2017).

3 Οι πληροφορίες που αφορούν την περιοδεία αντλούνται από τα παρακάτω δημοσιεύματα του Τύπου: Α. για το Παρίσι: *Le critique*, «Chronique Littéraire: L'interprète du "*Prométhée*" à Paris», *L'Indépendence*, 8-12-1937· Lucien Dubech, «La chronique des théâtres, Homère», *L'Action Française*, 17-12-1937· [ανυπόγραφο], «Η Διάλεξις του κ. Γ. Μπούρλου», *Κήρυξ* (Παρισίων), 19-12-1937· [ανυπόγραφο], «Η Ομηρική Εσπερίς», *Κήρυξ* (Παρισίων), 9-1-1938· Y.B., «Le tragédien Grec Bourlos exaltera ce soir la tragédie antique», *Ce Soir*, 11-1-1938· [ανυπόγραφο], «Pour l'amélioration de la diction et du jeu de scène», *Paris – Soir (Dernière édition)*, 12-1-1938· *Le journal*, 15-1-1938· [ανυπόγραφο], «Ο κ. Μπούρλος εις Παρισίους», *Τύπος* (Αθηνών), 19-1-1938· *L'observateur*, «La soirée homérique», *L'Indépendance*, 20-1-1938· Jean de Poictiers, «Salle Pleyel: Georges Bourlos», *La Critique* (Βρυξελλών), 21-1-1938· *Πρωία*, 20-3-1938. Β. για τη Μασσαλία: Louis Ginies, «À propos de la fête nationale hellénique à Marseille, Prométhée en Provence», *Marseille – Matin*, 23-3-1938· [ανυπόγραφο], «Une "Soirée Homérique" aux salons Massilia», *Le Soleil* (Μασσαλίας), 24-3-1938· [ανυπόγραφο], «Une Grande Manifestation Hellénique aux Salons Massilia», *Loisirs* (Μασσαλίας), 24-3-1938· [ανυπόγραφο], «La fête nationale hellénique a été célébrée, hier, avec éclat», *Le Petit Marseillais*, 26-3-1938. Γ. για την Aix en Provence: [ανυπόγραφο], «Le prochain gala annuel franco-hellénique au Casino Municipal», *Le Petit Provençal*, 31-3-1938· [ανυπόγραφο], «Le prochain gala annuel franco-hellénique», *Le Petit Marseillais*, 31-3-1938· L.G., «Une belle manifestation franco-hellénique a eu lieu à Aix», *Marseille – Matin*, 6-4-1938· G.N., «La fête franco-hellénique a obtenu un brillant succès», *Le Petit Marseillais*, 6-4-1938· [ανυπόγραφο], «Le gala annuel franco-hellénique», *Le Petit Provençal*, 6-4-1938. Δ. για τη Lyon: [ανυπόγραφο], «Le tragédien grec Bourlos dans les chants de l'*Iliade*», *Le Progrès*, 21-5-1938· [ανυπόγραφο], «Une Soirée Homérique», *Le Nouvelliste,* 22-5-1938· [ανυπόγραφο], «Une soirée homérique salle Molière», *Lyon Républicain*, 22-5-1938· [ανυπόγραφο], «Soirée Homérique», *Lyon Soir*, 24-5-1938· [ανυπόγραφο], «Un Rhapsode Moderne à Lyon», *Lyon Soir*, 25-5-1938· [ανυπόγραφο], «Le Récital homérique de M. Bourlos – Salle Molière», *Lyon Républicain*, 27-5-1938· [ανυπόγραφο], «Le récital homérique de M. Bourlos», *Le Nouvelliste,* 27-5-1938· [ανυπόγραφο], «Chronique théâtrale – Salle Molière», *Le Nouvelliste,* 28-5-1938· Henry Fellot, «Soirée Homérique», *Lyon Soir*, 30-5-1938· [ανυπόγραφο], «Μεγάλη καλλιτεχνική εσπερίς εις την Λυών – Εκτέλεσις Ομηρικών Ραψωδιών υπό του κ. Γεωργίου Μπούρλου», *Η Φωνή* (Θεσσαλονίκης), (;)-6-1938. Ε. για τη Λοζάνη: [ανυπόγραφο], «Poésie homérique», *Gazette de Lausanne*, 12-6-1938· [ανυπόγραφο], «Un rhapsode moderne à Lausanne», *Gazette de Lausanne*, 22-6-1938· H. Jd., «Théâtre: Un soir avec Homère», *Feuille d'Avis de Lausanne*, 24-6-1938· P.D., «Lausanne: Un Aède déclame deux chants de l'*Iliade*», *Gazette de Lausanne*, 25-6-1938. Στ. για το Μοντρέ: [ανυπόγραφο], «Spectacles et concerts: Un aède grec au Collège!», *Journal de Montreux*, 4-7-1938. Ζ. για τη Γενεύη: *La Suisse*, 8-9-1938· [ανυπόγραφο], «À la gloire d'Homère», *Journal de Genève*, 9-9-1938· E.F., «Un tragédien grec va donner une soirée homérique», *La Suisse*, 11-9-1938· [ανυπόγραφο], «Les Concerts: À la gloire d'Homère», *Journal de Genève*, 14-9-1938· [ανυπόγραφο], «Récital homérique», *La Tribune de Genève*, 15-9-1938· R.-L. P.[iachaud], «Au Conservatoire: Une Soirée à la gloire d'Homère», *Journal de Genève*, 15-9-1938· Eugène Fabre, «Homère au Conservatoire», *La Suisse*, 15-9-1938· J. M.[arteau], «La soirée homérique au Conservatoire», *La Tribune de Genève*, 16-9-1938.

Δεκέμβριο του 1937 από το Παρίσι, όπου ο Μπούρλος εμφανίστηκε αρχικά στις 8 Δεκεμβρίου στη Fondation Hellénique της Cité Universitaire μετά από πρόσκληση της διεύθυνσης και των φοιτητών του ιδρύματος, και στη συνέχεια στις 10 Ιανουαρίου στη μεγάλη αίθουσα Chopin-Pleyel της πόλης. Επόμενοι σταθμοί της περιοδείας ήταν η Μασσαλία, όπου στις 25 Μαρτίου με την ευκαιρία της εθνικής εορτής δόθηκε παράσταση στην αίθουσα Salons Massilia, αμέσως μετά η Aix-en-Provence, όπου στις 4 Απριλίου ο Μπούρλος εμφανίστηκε στην αίθουσα του δημοτικού Καζίνο της πόλης, και τέλος η Lyon, όπου εμφανίστηκε επίσης στις 27 Μαΐου, στην αίθουσα Salle Moliere. Ακολούθως, στην Ελβετία παραστάσεις δόθηκαν στη Λοζάνη, στην αίθουσα του Lausanne Palace στις 23 Ιουνίου, στο Μοντρέ, στην αίθουσα του Nouveau College, στις 5 Ιουλίου, και στη Γενεύη, στην αίθουσα του Conservatoire, στις 14 Σεπτεμβρίου.

Όλες οι παραπάνω εκδηλώσεις φιλοξενήθηκαν σε χώρους εμβληματικούς, μεγάλης χωρητικότητας και πολιτιστικής σημασίας για την κάθε πόλη, ενώ την οργάνωση είχαν αναλάβει οι επικεφαλής της εκάστοτε ελληνικής κοινότητας σε συνεργασία με τις ελληνικές και τις γαλλικές πολιτειακές αρχές.[4]

Το περιεχόμενο των εσπερίδων είχε ως κεντρικό κορμό την απαγγελία ραψωδιών της *Ιλιάδας*, και συγκεκριμένα τον Θάνατο και τα Λύτρα του Έκτορος από τις Χ και Ω ραψωδίες αντίστοιχα, η οποία γινόταν στα γαλλικά, στην έμμετρη μετάφραση του 18ου αιώνα του ακαδημαϊκού Étienne Aignan, ενώ ορισμένα αποσπάσματα απαγγέλλονταν και στη γλώσσα του Ομήρου, καθώς και στα νέα ελληνικά, πιθανότατα στην απόδοση του Αλέξανδρου Πάλλη που συνήθιζε να παρουσιάζει ο ηθοποιός στις παραστάσεις

4 Την οργάνωση των εκδηλώσεων αναλάμβανε κάθε φορά ένας ανώτερος αξιωματούχος σε συνεργασία με εκπροσώπους της τοπικής ελληνικής παροικίας (Α. Δαλιέτος, Γ.Λ. Νικολαΐδης, Ν. Χατζηβασιλείου, Π. Βελλέρ-Διπλαράκου κ.ά.). Στο Παρίσι η υψηλή προστασία ήταν του πρεσβευτή Ν. Πολίτη και την οργάνωση ανέλαβε τιμητική επιτροπή αποτελούμενη από επιφανή μέλη της ελληνικής παροικίας. Στη Μασσαλία η εσπερίδα ήταν υπό την υψηλή προστασία του γενικού πρόξενου Δ.Ι. Παππά, όπως ήταν και η εσπερίδα στην Aix-en-Provence, που οργάνωσε η καλλιτεχνική και φιλανθρωπική εταιρεία «Κοραής». Στη Λυών αντίστοιχα την υψηλή προστασία είχε ο πρόξενος Ρ. Παπαδούκας και την πρωτοβουλία της οργάνωσης η Ελληνική Λέσχη Καλών Τεχνών. Στη Λοζάνη την οργάνωση ανέλαβε η Εταιρεία Ελληνοελβετικής Φιλίας και η ελληνική παροικία της πόλης, υπό την υψηλή προστασία του πρεσβευτή Κ. Ψαρούδα. Και στη Γενεύη η υψηλή προστασία ήταν του πρεσβευτή Σπ. Πολυχρονιάδη και η οργάνωση της Ελληνοελβετικής εταιρείας «Jean-Gabriel-Eynard».

του. Συνοδευόταν δε μουσικά από τη σύνθεση για άρπα, –ώστε να παραπέμπει ηχητικά στο αρχαίο μουσικό όργανο των ραψωδών–, του μουσουργού Γεώργιου Κωστάκη, που εκτελούσαν κάθε φορά καταξιωμένες αρπίστριες.[5]

Πέραν αυτού, το πρόγραμμα εμπλουτιζόταν κατά περίπτωση με άλλα μέρη, όπως την προβολή φιλμ με θέμα την αρχαία Ελλάδα, τη διεξαγωγή χορού, ή περιλάμβανε επίσης διάλεξη του Μπούρλου σχετικά με του Δελφούς, τη σημασία του μαντείου από την αρχαιότητα και τις Αμφικτιονίες, τις πρόσφατες Δελφικές Γιορτές και το όραμα του Σικελιανού. Συνήθως η διάλεξη αυτή είχε μέρος προλόγου στην παράσταση που ακολουθούσε. Όμως στη διάρκεια της περιοδείας τον πρόλογο κάλυπταν οι ομιλίες των ακαδημαϊκών που αναλάμβαναν κάθε φορά να παρουσιάσουν τον καλλιτέχνη στο κοινό.

Οπότε, σε αυτό το πλαίσιο, ομιλίες δόθηκαν από τους Pierre Fargues και Pierre Medan του Πανεπιστημίου της Aix-en-Provence, François Ollier, καθηγητή της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου της Lyon, Étienne Reymond καθηγητή στην École Nouvelle της Λοζάνης, Dupaquier, διευθυντή του Κολλεγίου του Μοντρέ και Victor Martin, πρύτανη του πανεπιστημίου της Γενεύης. Τέσσερα από τα κείμενα των ομιλιών σώζονται σε δακτυλόγραφη μορφή στο προσωπικό αρχείο του Μπούρλου, ενώ δεν σώζονται οι ομιλίες των Victor Martin και Dupaquier. Από το περιεχόμενό τους αντλούμε στοιχεία για το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα των εσπερίδων αλλά και για θέματα φιλολογικά και θεατρολογικά που αποτέλεσαν αντικείμενο συζητήσεων με αφορμή τις συγκεκριμένες παραστάσεις.

Τραγική υπόκριση και απήχηση στον Τύπο

Η απήχηση που είχαν οι εσπερίδες ήταν σημαντική. Κάθε εσπερίδα αποτέλεσε καλλιτεχνικό γεγονός, σύμφωνα με τα δημοσιεύματα του Τύπου και προσέλκυσε προσωπικότητες του καλλιτεχνικού, επιχειρηματικού και πνευματικού κόσμου, αποκομίζοντας θετικά στο σύνολό τους σχόλια και κριτικές. Ο Μπούρλος εξάλλου ήταν ήδη γνωστός σε όσους

5 Στη Μασσαλία και την Aix-en-Provence συνέπραξε με την Paule Reymond-Fleury, κάτοχο πρώτου βραβείου από το Conservatoire de Paris, καθηγήτρια στο Ωδείο και σολίστ άρπας στην Όπερα της Μασσαλίας. Στη Λυών τον συνόδευσε η Cecile Desgeorge, κάτοχος πρώτου βραβείου από το Conservatoire de Lyon, αντίστοιχα στη Λοζάνη και τη Γενεύη η αρπίστρια Mme de Sanctis, καθηγήτρια του Ωδείου και στο Παρίσι η Marcelle Blanquart.

είχαν παρακολουθήσει τις Δελφικές Γιορτές, ο απόηχος των οποίων ήταν ακόμα ζωντανός στην Ευρώπη και κυρίως στη Γαλλία.

Ο ίδιος εμποτισμένος με τα ιδανικά του Σικελιανού στόχευε κατ' αρχήν στο να διαδώσει τη Δελφική Ιδέα στο εξωτερικό. Ταυτόχρονα όμως πρότεινε έναν νέο τρόπο της τραγικής υπόκρισης, μέσα από τον ρόλο του σύγχρονου ραψωδού της ομηρικής Ιλιάδας. Εξάλλου, η φήμη του Προμηθέα που τον ακολουθούσε προσέδωσε κύρος στις εμφανίσεις του ως ραψωδού, ενώ το ιδιαίτερο ερμηνευτικό του ύφος δημιούργησε τελικά μεγάλη αίσθηση.

Το ενδιαφέρον όμως σχετικά με τις εμφανίσεις του Μπούρλου οφειλόταν και σε άλλες συγκυρίες. Λίγους μήνες πριν, στις 24 Μαΐου του 1937, είχε ανεβεί από τη Comédie-Française, σε σκηνοθεσία Jacques Copeau η ιστορική πλέον παράσταση της τραγωδίας *Bajazet* του Ρακίνα με την οποία ο Copeau εισήγαγε μια νέα μοντέρνα αισθητική στο ανέβασμα της κλασικής τραγωδίας, τόσο σε ερμηνευτικό όσο και σε σκηνογραφικό επίπεδο.[6]

Το γεγονός ακολούθησε έντονη διαμάχη ανάμεσα στους κριτικούς και μέσω του Τύπου περί της ορθής τραγικής ερμηνείας των ηρώων της κλασικής τραγωδίας, που θεωρήθηκε ότι στην παράσταση του Copeau ήταν πιο άμεση ή καθημερινή σε σχέση με ό,τι επέβαλλαν μέχρι τότε τα τραγικά κλασικιστικά πρότυπα. Αποτέλεσμα μάλιστα ήταν οι κριτικοί να χωριστούν στους λεγόμενους *lyriques* και τους *intimistes* –όροι δανεισμένοι από την κριτική της λογοτεχνίας και της ιστορίας της τέχνης.

Επιπλέον, θυμίζω ότι η σκηνοθεσία του Copeau εισήγαγε για πρώτη φορά στην ιστορία της σκηνοθεσίας μια μοντέρνα απόδοση της σκηνογραφίας σε έργο κλασικής τραγωδίας, επιβάλλοντας ειδικά για έργα του Ρακίνα τον όρο *palais à volont*é (παλάτι κατά βούληση), που σήμαινε ότι δεν ήταν υποχρεωτική η με αυστηρότητα σκηνική αποτύπωση του ιστορικού χρόνου του έργου αλλά αρκούσε μόνο μια γενική αναφορά στον χώρο δράσης με εστίαση στην απλότητα και αφαιρετικότητα του σκηνικού.

Όταν εμφανίστηκε ο Μπούρλος στο Παρίσι φάνηκε να προσεγγίζει αυτές τις επιταγές της μοντέρνας αισθητικής όσον αφορά τουλάχιστον στη θεατρική ερμηνεία. Ο πρώτος που το επισήμανε δεν ήταν άλλος από τον συγγραφέα και λογοτεχνικό κριτικό Lucien Dubech, ο οποίος έχοντας λάβει

6 Από την πλούσια βιβλιογραφία σχετικά με το θέμα, αναφέρω ενδεικτικά: Campbell, (1999: 103-118), Muller (2012: 1-24), McCready (2016).

μέρος στη περίφημη διαμάχη των κριτικών με την πλευρά των *intimistes*, αμέσως μετά την πρώτη εμφάνιση του Μπούρλου στη Cité Universitaire στο Παρίσι, επανέφερε το θέμα της ερμηνευτικής απόδοσης της τραγωδίας.

Στο εκτενές άρθρο του στην εφημερίδα *Action Française* με τίτλο «Homère», ο Dubech εκφράζεται με εγκωμιαστικά σχόλια για τον Έλληνα καλλιτέχνη, υπογραμμίζοντας τις αρετές της τέχνης του, που εντοπίζει στη δύναμη χωρίς το στοιχείο της έμφασης, τη διατήρηση του πάθους και τη συγκρατημένη ενέργεια, στοιχεία που κατά τη γνώμη του συνοψίζουν το νέο ύφος που αναζητούσε ο Copeau:

> « […] je dirai simplement que c'est ainsi que je comprends le style tragique. Sans parler d'un organe qui est un cadeau de la nature, voilà ce que je souhaite, la force sans l'emphase, la tenue dans le pathétique, cette réserve de puissance sans laquelle on ne conçoit pas l'art grec. Plût aux dieux que les tragédiens de chez nous en usassent de la sorte, M. Copeau aurait moins de mal. Ce qu'il demanda vainement aux interprètes de *Bajazet*, c'est un fils lointain d'Homère qui nous l'apporte».[7]

Αλλά και συνολικά από τα δημοσιεύματα της περιόδου διαπιστώνουμε τους λόγους για τους οποίους το ερμηνευτικό ύφος του Μπούρλου έγινε δεκτό ως μια καινοτόμα πρόταση τόσο για τους συναδέλφους του όσο και για το γαλλικό κοινό που, όπως γράφτηκε χαρακτηριστικά, για πρώτη φορά έβλεπε κάτι ανάλογο. Ήταν αφενός η μίμηση της κίνησης και η εκφραστικότητα που αποτύπωνε με πληρότητα το περιεχόμενο του κειμένου, βασικό ζητούμενο της διδασκαλίας του Copeau και της γενιάς του Καρτέλ των τεσσάρων. Κι αφετέρου η μελωδική και χωρίς στόμφο απαγγελία που μετέδιδε το πνεύμα του ποιητή, ξεπερνώντας ακόμα και την όποια δυσκολία δημιουργούσε είτε η δύσκολη γλωσσικά γαλλική μετάφραση του 18ου αιώνα είτε η άγνοια της ελληνικής από μέρους του κοινού.

Οι γαλλόφωνοι ακροατές έβρισκαν τη μετάφραση του Aignan κουραστική και οι γνώστες του Ομήρου δεν ήταν σε θέση να κατανοήσουν τη νεοελληνική απόδοση αλλά ούτε και την απαγγελία από το πρωτότυπο εφόσον δεν γινόταν με ερασμιακή προφορά. Αναγνώριζαν όμως τα ονόματα των ηρώων και μπορούσαν αμέσως να αναπαράξουν όλο το επεισόδιο

7 Lucien Dubech, «La chronique des théâtres, Homère», *L'Action Française*, 17-12-1937.

με τη φαντασία τους που παρακινούσε η σωματοποιημένη αφήγηση, το φωνητικό εύρος του ηθοποιού και το ένδυμα που φορούσε και παρέπεμπε σε αρχαίο ραψωδό: ένα μακρύ δωρικό χιτώνα, λευκό μανδύα και στεφάνι δάφνης στο κεφάλι.

Στην Ελβετία, οι κορυφαίοι θεατρικοί κριτικοί της εποχής Eugène Fabre και René-Louis Piachaud, δημοσίευσαν κριτικές στις εφημερίδες τους *La Suisse* και *Journal de Genève* αντίστοιχα, πλέκοντας εγκώμια στον Έλληνα τραγωδό για το μέτρο, τον ρυθμό και την πλαστικότητα της κίνησης, χαρακτηριστικά της κλασικής τέχνης που εκπροσωπούσε. Ο Fabre τον παρουσίασε με άρθρο του στο κοινό πριν την παράσταση, εκθέτοντας το βιογραφικό του, ενώ στη συνέχεια επανήλθε με μια επαινετική κριτική στην οποία τον εκθειάζει ανάμεσα σε άλλα για τον τρόπο απόδοσης της δύσκολης μετάφρασης, φτάνοντας στο σημείο να του παραχωρήσει ιθαγένεια για τα γαλλικά γράμματα.[8] Παραθέτω απόσπασμα της κριτικής του που συνοψίζει σε μεγάλο βαθμό την εικόνα που αποτυπώνεται συνολικά στην κριτικογραφία της περιόδου για τις εμφανίσεις του Μπούρλου και εξηγεί τους λόγους για τους οποίους ξεχώρισε με την τέχνη του:

> «Cela, M. Bourlos l'a fort bien réussi dès son premier chant, mais mieux encore dans le second, où l'accord du rythme vocal et de l'expression plastique fut constamment heureux. Non seulement il ordonne par la progression ou le contraste les divers instants de l'action, mais il prête vie avec justesse successivement à tous les personnages. Il possède également l'art de tirer des éléments descriptifs d'authentiques évocations.
> Et c'est pour un étranger, un assez joli tour de force que cette longue et difficile déclamation ! Point n'était besoin à M. Bourlos de s'excuser de son accent. Il a marqué les *Stances* d'un Moréas: Il a droit de cité dans les lettres françaises».[9]

Αναμφισβήτητα η θερμή υποδοχή του γαλλοελβετικού Τύπου και κοινού στην τέχνη του Μπούρλου συνδέεται άμεσα με τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις της εποχής, αν αναλογιστεί κανείς το εύφορο έδαφος που υπήρχε τότε στο θεατρικό γίγνεσθαι της Γαλλίας, ειδικά σε ό,τι αφορά

8 E.F., «Un tragédien grec va donner une soirée homérique», *La Suisse*, 11-9-1938· Eugène Fabre, «Homère au Conservatoire», *La Suisse*, 15-9-1938.

9 Eugène Fabre, «Homère au Conservatoire», *La Suisse*, 15-9-1938.

τη μοντέρνα ερμηνεία του αρχαίου δράματος αλλά και την ανάδυση των φεστιβάλ σε αρχαία θέατρα, όπως ήταν αυτό των Χορηγιών της Οράνζ.

Όχι τυχαία, την ίδια περίοδο και σε μικρή χρονική απόσταση αρχαιόθεμα έργα είχαν ανεβάσει σπουδαίοι Γάλλοι σκηνοθέτες και θίασοι. Θυμίζω την *Ηλέκτρα* του Jean Giraudoux που ανέβηκε σε σκηνοθεσία Louis Jouvet στο θέατρο Athenée τον Μάιο του 1937 –επίσης τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς ξανανέβηκε σε νέα σκηνοθεσία το *La guerre de Trois n'aura pas lieu* του ίδιου συγγραφέα–, τον *Οιδίποδα Τύραννο* στη διασκευή του Jean Cocteau που ανέβηκε στο θέατρο Antoine τον Ιούλιο του 1937, και την *Εκάβη* στη διασκευή του André de Richaud που ανέβηκε από τον θίασο Rideau de Paris τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους.

Τα παραπάνω παραδείγματα εξάλλου δανείζεται και ο Pierre Fargues στην ομιλία του για να τονίσει τη σχέση επίδρασης του ελληνικού πολιτισμού στον γαλλικό, προσθέτοντας ακόμα τις παραστάσεις των *Περσών* του Αισχύλου, που από το 1936 ανέβαζε σε διαφορετικές σκηνές ο θίασος φοιτητών της Σορβόννης υπό την καθοδήγηση του καθηγητή τους και ελληνιστή Paul Mazon.[10] Πρόκειται για τον ίδιο θίασο που ανέβασε *Πέρσες* στο Ηρώδειο και το αναξιοποίητο ακόμα θέατρο της Επιδαύρου τον Αύγουστο του 1937.[11] Εδώ, πρέπει να αναφέρουμε ότι ήδη από το 1937 ο Mazon είχε αρχίσει να εκδίδει επίσης τη δική του μετάφραση της *Ιλιάδας*, που όμως ο Fargues δεν αναφέρει καθόλου και ο Μπούρλος δεν φαίνεται να έχει υπόψη του.[12]

Οπότε, όπως συμπεραίνεται από τα παραπάνω, σε μια εποχή ωσμώσεων και πειραματισμών σχετικά με το αρχαίο δράμα, το περιβάλλον ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκό για οτιδήποτε νέο είχαν να προτείνουν καλλιτέχνες, και μάλιστα του προφίλ του Μπούρλου, που είχε την εμπειρία της συνεργασίας με τους Σικελιανούς και της ερμηνείας του τραγικού Προμηθέα στο ανοιχτό θέατρο των Δελφών.

Θέσεις για το «Ομηρικό Ζήτημα»

Ένας ακόμα παράγοντας που υπήρξε σημαντικός για τη θετική υπο-

10 «Λόγος του Καθηγητού του Πανεπιστημίου του Αιξ κ. Pierre Fargues εκφωνηθείς κατά την Ομηρικήν Εσπερίδα της 25ης Μαρτίου 1938 δοθείσα εν Μασσαλία υπό την προστασίαν του Γενικού Πρόξενου της Ελλάδος κ. Δ. Παππά», 10 σελ. (Αρχείο Γ. Μπούρλου).

11 Βλ. Μαυρομούστακος (2012) και Δημητριάδης (2015: 342-343).

12 Βλ. Homère, *Iliade* (1938).

δοχή του Μπούρλου, είναι η ανακίνηση του ομηρικού ζητήματος, που συνέχιζε να απασχολεί τους μελετητές του Ομήρου όπως φαίνεται κυρίως από το περιεχόμενο των ομιλιών τους. Στο επίκεντρο βρίσκεται ο Victor Bérard, γνωστός ελληνιστής, ομηριστής του Μεσοπολέμου και μεταφραστής της Οδύσσειας, που είχε αποβιώσει ήδη από το 1931.[13] Κυρίως δε, προβάλλονται οι απόψεις του για τον τρόπο αφήγησης των ομηρικών επών στην αρχαιότητα, αλλά και η θεωρία του για την προέλευση των ποιημάτων και του Ομήρου που ερχόταν σε αντιδιαστολή με την αντίστοιχη θεωρία του Γερμανού κλασικιστή Friedrich August Wolf.[14]

Η περίφημη διαμάχη μεταξύ «αναλυτικών» και «ενωτικών» που αποτέλεσε σημαντικό κεφάλαιο στην ιστορία της ομηρικής έρευνας παρέμενε ανοιχτή και οι εμφανίσεις του Μπούρλου εύλογα αποτέλεσαν αφορμή για να πάρουν θέση κι άλλοι μελετητές, ανάμεσά τους οι καθηγητές Pierre Medan και Francois Ollier, αλλά και ο Lucien Dubech στον οποίο αναφερθήκαμε παραπάνω.

Και οι τρεις εστίασαν κατ' αρχήν στο θέμα της απαγγελίας, της θεατρικότητας της ερμηνείας και συνεπακόλουθα της σύνδεσης με το αρχαίο δράμα. Στην ομιλία του ο Ollier μεταφέρει την άποψη του Bérard που υποστήριζε ότι σε όλη την έκταση του κειμένου της *Ιλιάδας* ή της *Οδύσσειας* υπάρχουν λέξεις, ολόκληροι στίχοι, που είναι αδύνατον να ερμηνευθούν χωρίς ένα σχόλιο των χεριών, των ματιών ή του προσώπου, κάνοντας αναφορά με αυτόν τον τρόπο στη σωματοποίηση της απαγγελίας που επιβάλλουν οι θεατρικοί κανόνες:

> «"Tout au long de ce texte", écrit, d'autre part, Victor Bérard "il est des mots, des tirades entières, qui n'ont jamais pu être prononcées par l'auteur ou par ses interprètes, sans le commentaire de la main, des yeux, et du visage". […] Mais voici longtemps que s'est tue la voix des aèdes et des rhapsodes et qu'Homère n'a plus que des lecteurs. C'est pourquoi M. Georges Bourlos a conçu le noble projet de le faire réapparaitre sur la scène en lui rendant le geste et la voix ; »[15]

13 Οι αναφορές γίνονται κυρίως στο δίτομο έργο του Bérard (1930), και κυρίως στον t. II : *Le Drame Épique*.

14 Οι απόψεις του Wolf που πυροδότησαν το «ομηρικό ζήτημα» δημοσιεύθηκαν στο έργο του: *Prolegomena ad Homerum* (1795).

15 «Λόγος εκφωνηθείς υπό του διαπρεπούς Καθηγητού του Πανεπιστημίου Λυώνος κ. F. Ollier, κατά την δοθείσαν ομηρικής εσπερίδα εις την μεγάλην αίθουσαν των τελετών

Είναι φανερό ότι ο Μπούρλος επιβεβαίωνε την άποψη του Γάλλου ομηριστή με την εκφραστικότητα της κίνησής του, κάνοντάς την να φαίνεται πιο επίκαιρη από ποτέ, ενισχύοντας παράλληλα τη θεωρία σύνδεσης του Ομήρου με την ανάδυση της τραγωδίας.

Στο ίδιο θέμα αλλά σε διαφορετικό μήκος κύματος τοποθετείται και ο Dubech ο οποίος διαφωνώντας με την άποψη του Bérard ότι τα ομηρικά έπη δεν απαγγέλλονταν από ένα και μόνο ραψωδό αλλά αποτελούσαν διάλογο ανάμεσα σε έναν κεντρικό αφηγητή και άλλα πρόσωπα, επικαλείται την τέχνη του Μπούρλου ως απόδειξη του αντιθέτου. Ο Dubech δράττεται σχεδόν της ευκαιρίας να κατηγορήσει τον Bérard για ατεκμηρίωτες απόψεις,[16] υποστηρίζοντας με θέρμη ότι αν τα ομηρικά έπη αποτελούσαν μια πρώιμη μορφή αρχαίου δράματος, τότε το όνομα του Ομήρου θα αναφερόταν στην αρχαιοελληνική γραμματεία μαζί με εκείνα των μεγάλων τραγωδών από τον Αριστοτέλη ή άλλους, καθώς δεν υπήρξε κατακλυσμιαίο χάσμα ανάμεσα στον Όμηρο και τον Αισχύλο. Και καταλήγει λέγοντας:

> «M. Bourlos nous a rendu le service de mesurer que la force dramatique d'Homère se suffisait à elle-même».[17]

Στη συζήτηση που έχει ανοίξει σχετικά με τον Όμηρο και τα ομηρικά έπη συμμετέχει και ο Pierre Medan. Στο δεκασέλιδο δακτυλόγραφο κείμενο που υπάρχει στο αρχείο του Μπούρλου, ο Medan αφού κάνει σύντομη αναφορά στο ομηρικό ζήτημα και περιγράφει το πλαίσιο αντιπαράθεσης μεταξύ Γερμανών και Γάλλων κυρίως ομηριστών όπως εκτυλίχθηκε στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα με προεξάρχοντα πάντα τον Victor Bérard, τοποθετείται κι ο ίδιος σε μια σειρά από θέματα, αναπαράγοντας μέρος της επιχειρηματολογίας σχετικά με το ομηρικό ζήτημα.[18] Τα σημει-

---

του Ωδείου Λυώνος την 27ην Μαΐου 1938», 7 σελ. (Αρχείο Γ. Μπούρλου).

16 Παρενθετικά εδώ, θα είχε ίσως ενδιαφέρον να σημειώσουμε την ιδεολογική αντιπαράθεση που υποβόσκει πίσω από τη διαφωνία που εκφράζει ο Dubech, ως συνεργάτης της *Action Française*, επίσημου οργάνου του ακροδεξιού κόμματος της Γαλλίας, απέναντι στη θεωρία του Bérard, ο οποίος υπήρξε γερουσιαστής πολιτικός της γαλλικής Αριστεράς. Όμως αυτό φεύγει από τα όρια της παρούσας μελέτης.

17 Lucien Dubech, «La chronique des théâtres, Homère», *L'Action Française*, 17-12-1937.

18 «Λόγος του Καθηγητού του Πανεπιστημίου του Αιξ της Προβηγκίας κ. Pierre Medan, εκφωνηθείς κατά την Ομηρικήν Εσπερίδα την δοθείσαν εις την μεγάλην αίθουσαν των εορτών του Δημοτικού Καζίνου του Αιξ την 3ην Απριλίου 1938», 10 σελ. (Αρχείο Γ. Μπούρλου).

ώνω επιγραμματικά:

Πρώτα, δανειζόμενος μια σειρά από παραδείγματα που αντλεί από την Ιλιάδα και την Οδύσσεια αντικρούει το επιχείρημα του Wolf που υποστηρίζει ότι τα ομηρικά έπη είναι δημιουργία όχι ενός ποιητή, αλλά αποτέλεσμα αυτοσχεδιαστικής ποίησης πρωτόγονων λαϊκών ανθρώπων, και απαντάει ότι τόσο το περιεχόμενο των έργων όσο κυρίως οι περιγραφές τους αντικαθρεφτίζουν έναν πολιτισμό εξαιρετικά υψηλό που μόνο πρωτόγονος δεν μπορεί να χαρακτηριστεί.

Δεύτερον, στη θεωρητική άποψη του Wolf που υποστήριζε ότι τα έπη ήταν αποτέλεσμα προφορικής παράδοσης και μόνο, ο Medan χαρακτηρίζοντάς τη γελοία, επισημαίνει ότι εφόσον η γραφή ήταν διαδεδομένη ήδη από την εποχή του μινωικού πολιτισμού, είναι λογικό επόμενο τα έπη να παραδόθηκαν σε γραπτή μορφή κι ότι σε αντίθετη περίπτωση το αποτέλεσμα δεν θα ήταν τόσο άρτιο σε όλα τα επίπεδα αλλά η προφορικότητα θα το είχε αλλοιώσει και υποβαθμίσει.

Θίγει τέλος το μεγάλο ζήτημα της ύπαρξης ή όχι του Ομήρου, δηλ. της ύπαρξης ή όχι του ενός ποιητή. Σχετικά με αυτό ο Medan επικαλούμενος αναφορές του Ηρόδοτου, του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη τάσσεται υπέρ της άποψης του ενός ποιητή που έθεσε τις βάσεις του αρχιτεκτονήματος, έβαλε τους κανόνες, και όρισε το μέτρο, θεωρώντας όμως εξίσου ισχυρή την πιθανότητα να υπήρξαν κι άλλοι που συνέβαλαν, προσθέτοντας μικρότερα αποσπάσματα ή ολόκληρες ωδές. Και κλείνει την επιχειρηματολογία του παραλλάσσοντας τον πρώτο στίχο του «Πιστεύω», που μεταφέρει με κεφαλαία γράμματα στα λατινικά: «CREDO IN UNUM HOMERUM!».

Η σύνδεση με το καθεστώς της 4ης Αυγούστου

Μπαίνοντας στο τελευταίο μέρος της ανακοίνωσης θα εστιάσω στο πώς η περιοδεία αλλά και γενικά η τέχνη του Μπούρλου σε αυτή στιγμή της πορείας του συνδέθηκε αναπόφευκτα με το καθεστώς Ιωάννη Μεταξά. Δεν χρειάζεται νομίζω να αναφέρω εδώ το πλαίσιο και τους σκοπούς της προπαγάνδας του καθεστώτος, που έχουν ήδη σχολιάσει έγκριτοι μελετητές της περιόδου.[19] Θυμίζω μόνο την προσωπική σχέση του ίδιου του

19 Σχετικά με τον «Τρίτο Ελληνικό Πολιτισμό» και την ιδεολογία του Μεταξά βλ. ενδεικτικά από την ευρύτατη ελληνική και ξένη βιβλιογραφία: Fleischer και Σβορώνος (1989), Close (1990: 200-217), Φλάισερ (2005), Πετράκη (2006), Σβωλόπουλος

Ιωάννη Μεταξά με τη θεατρική τέχνη και την τοποθέτηση του θεάτρου στην πρώτη γραμμή του κυβερνητικού ενδιαφέροντος με την καθιέρωση επί των ημερών του θεσμών όπως ήταν το Άρμα Θέσπιδος, η καθιέρωση παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Επίδαυρο, η ίδρυση της σημερινής Λυρικής Σκηνής καθώς και του Βασιλικού Θεάτρου Θεσσαλονίκης, μετέπειτα Κρατικού Βορείου Ελλάδος.

Η συνεργασία του Μπούρλου με το καθεστώς της 4ης Αυγούστου ξεκίνησε από την εκδήλωση για την εκατονταετηρίδα του Πανεπιστημίου Αθηνών, που διοργανώθηκε στις 18-24 Απριλίου 1937 και ήταν η πρώτη ως γνωστόν δημόσια εκδήλωση του καθεστώτος με στοιχεία μεγάλου θεάματος και ποικίλων θεατρινισμών. Σε αυτήν ο Μπούρλος συμμετείχε και πάλι ως ραψωδός, απαγγέλοντας Όμηρο,[20] ενώ θυμίζω πως στα τέλη του ίδιου έτους, βρισκόταν ήδη στο Παρίσι από όπου ξεκίνησε η περιοδεία σε ευρωπαϊκές πόλεις.

Είναι ίσως σαφές ότι τα βασικά στοιχεία της τέχνης του Μπούρλου εξυπηρετούσαν πολυπλεύρως τους προπαγανδιστικούς στόχους για την επιβολή και διάδοση του εκπολιτιστικού εθνικισμού: Η διαχρονική λάμψη του ελληνικού πνεύματος, η δημιουργία μιας εθνικής τέχνης, η ανάγκη για καλλιτεχνική αφύπνιση των μαζών, ακόμα και η διάδοση της δημοτικής γλώσσας μέσω της απαγγελίας ήταν στόχοι που ο Μπούρλος ήταν σε θέση να υλοποιήσει ενσαρκώνοντας το πρότυπο του πατριώτη καλλιτέχνη που θα διέδιδε ανά τον κόσμο τα ιδανικά του ανώτερου ελληνικού πολιτισμού.

Επιπλέον δεν θα πρέπει να αποκλείσουμε την πιθανότητα οι εσπερίδες με την ευρεία απήχηση που είχαν και μέσα από τον διάλογο που προκάλεσαν περί ελληνογαλλικών πολιτισμικών ανταλλαγών και δανείων να αποτέλεσαν αφορμή για να τεθούν ζητήματα εξωτερικής πολιτικής και διπλωματίας και να ασκηθούν πιέσεις επιρροής και ανάπτυξης συμμαχικών σχέσεων εν όψει των σημαντικών αλλαγών που θα επέφερε το επικείμενο ξέσπασμα του πολέμου. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι κατά τη διάρκεια της περιοδείας, όλες οι εσπερίδες πραγματοποιήθηκαν υπό την προστασία υψηλά ιστάμενων αξιωματούχων, διορισμένων από την ελληνική

(2006), Βερέμης (2009), Πλουμίδης (2016), Kallis (2010: 303-330), και ειδικώτερα: Μεταξάς (1969).

20 Την πληροφορία αντλούμε από τον Τύπο και τις ακαδημαϊκές ομιλίες που κάνουν αναφορές στην πορεία του Μπούρλου, ενώ ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι στο Αρχείο του καλλιτέχνη δεν έχει κρατηθεί κανένα απόκομμα από την εκδήλωση.

κυβέρνηση.

Έπειτα από την ολοκλήρωση της περιοδείας ακολούθησε ανταλλαγή αλληλογραφίας ανάμεσα στους διπλωματικούς αντιπροσώπους και το εκάστοτε αρμόδιο υπουργείο που ήταν άλλοτε το Εξωτερικών, άλλοτε το Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας ή το Υφυπουργείο Τύπου και Τουρισμού, το οποίο είχε αναλάβει και την άσκηση λογοκρισίας στο θέατρο. Στην αλληλογραφία αναλυόταν το περιεχόμενο των εσπερίδων με έμφαση πάντα στη θετική ανταπόκριση του κοινού και την επίτευξη άρα του σκοπού της προπαγάνδας. Διαβάζουμε:

> «Η καλλιτεχνική αύτη εκδήλωσις, αποτελέσασα τίτλον τιμής διά την Ελλάδα εις κέντρον Ακαδημαϊκής μορφώσεως, ως η πόλις της Λυώνος, επροκάλεσεν εκτός του Εθνικού ενθουσιασμού και της υπερηφανείας της πολυπληθούς ενταύθα Ελληνικής Παροικίας, το θερμόν ενδιαφέρον του τύπου και του Ακαδημαϊκού κόσμου […]».[21]

Αλλού:

> «[…] η όλη αυτή εσπερίς εν τη πρωτοτυπία και επιτυχία της συνετέλεσαν αναντιρρήτως εξαιρετικά εις το να δώση εις το μορφωμένον κοινόν της Γενεύης την εντύπωσιν ότι η πραγματική ερμηνεία και διδαχή της Ομηρικής εποποιίας παρά τας και αλλαχού γενομένας τόσας εργασίας, μόνον εν Ελλάδι είχεν εύρει πράγματι ζώσαν μορφήν».[22]

Και αλλού:

> «Γενικώς δύναταί τις ειπείν ότι η καλλιτεχνική δράσις του κ. Γ. Μπούρλου εν Ελβετία συνετέλεσεν εις την διαφήμισιν της καλλιτεχνικής δράσεως εν Ελλάδι».[23]

Οι επιστολές είχαν όλες το ίδιο θέμα: «Περί της καλλιτεχνικής εν τω εξωτερικώ δράσεως του Γεωργίου Ι. Μπούρλου» και κάποια αντίγραφά τους περιέχονται σε χωριστό φάκελο του Αρχείου του καλλιτέχνη.[24] Από

21 Από την επιστολή του Ρ. Παπαδούκα, του ελληνικού προξενείου στην Λυών, με ημερομηνία 30 Μαΐου 1938 (Αρχείο Γ. Μπούρλου).

22 Από την επιστολή του Σ. Πολυχρονιάδη, πληρεξούσιου υπουργού και μόνιμου αντιπροσώπου στην Ελληνική Β. Αντιπροσωπεία παρά τη Κοινωνία των Εθνών στη Γενεύη, με ημερομηνία 8 Ιουλίου 1939, (Αρχείο Γ. Μπούρλου).

23 Από την επιστολή του πρεσβευτή Κ. Ψαρούδα στην Πρεσβεία της Βέρνης, με ημερομηνία 25 Ιουλίου 1939 (Αρχείο Γ. Μπούρλου).

24 Στον σχετικό φάκελο του Αρχείου εσωκλείονται επιστολές: προς το υπουργείο

το περιεχόμενό τους υποθέτουμε επιπλέον ότι συνοδεύονταν από αίτημα χορήγησης οικονομικής ενίσχυσης για τη συνέχιση της περιοδείας.[25] Αν και γνωρίζουμε ότι ήδη στις αρχές του 1937 η κυβέρνηση είχε προς διάθεση ποσό ύψους 2 εκ. δρχ. για αντίστοιχες καλλιτεχνικές δράσεις, η πιθανότητα χρηματοδότησης της περιοδείας του Μπούρλου δεν επαληθεύεται από άλλη πηγή.[26]

Σε κάθε περίπτωση η «ηθική» ή άλλη ενίσχυση του καλλιτέχνη διακόπηκε τον επόμενο χρόνο, κατά τον οποίο στέλνονταν αιτήματα αλλά χωρίς ανταπόκριση. Πιθανότερες αιτίες για αυτή την εξέλιξη είναι είτε ο επαναπροσδιορισμός της πολιτικής Μεταξά στον τομέα της πολιτιστικής διπλωματίας με αποτέλεσμα το ενδιαφέρον της κυβέρνησης να μετατοπιστεί στην αντίστοιχη μεγάλη περιοδεία του Εθνικού Θεάτρου σε Αγγλία και Γερμανία, που πραγματοποιήθηκε τον Ιούνιο του 1939 με τις παραστάσεις του *Άμλετ* και της *Ηλέκτρας*,[27] είτε η δυσκολία περαιτέρω χρηματοδότησης από πλευράς της ελληνικής κυβέρνησης –δεδομένου ότι στην περίπτωση της περιοδείας του Εθνικού Θεάτρου τα έξοδα κάλυψαν οι χώρες που φιλοξένησαν τις παραστάσεις (Αγγλία – Γερμανία). Τον ίδιο χρόνο ο Μπούρλος μετά την επιστροφή του στην Αθήνα, συμμετείχε στην επετειακή εκδήλωση για την 25η Μαρτίου στο θέατρο Ολύμπια, στην οποία απήγγειλε τον Αστραπόγιαννο του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη και το

Θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας, του πρεσβευτή εν Παρισίοις, με υπογραφή α.α. Α. Δαλιέτου και ημερομηνία 26 Ιανουαρίου 1938· προς το Υφυπουργείον Τύπου και Τουρισμού, του πρόξενου Ρ. Παπαδούκα, με ημερομηνία 30 Μαΐου 1938· προς το επί των Εξωτερικών Υπουργείον, Διεύθυνσιν Διοικητικών και Δικαστικών Υποθέσεων, του πληρεξούσιου υπουργού Σ. Πολυχρονιάδη, με ημερομηνία 8 Ιουλίου 1939, άλλη του γενικού πρόξενου Δ.Ι. Παππά με ημερομηνία 10 Ιουλίου 1939, καθώς και μία ακόμα του πρεσβευτή Κ. Ψαρούδα, με ημερομηνία 25 Ιουλίου 1939.

25 Η επιστολή Δ.Ι. Παππά κλείνει με τη φράση: «Των ανωτέρω ένεκεν θερμώς εισηγούμαι όπως παρασχεθή εις τον Γεώργιον Μπούρλον πάσα ηθική ενίσχυσις προς εξακολούθησιν της δράσεώς του». Και η επιστολή Α. Δαλιέτου αντίστοιχα: «Την διαπίστωσιν ταύτην ποιούμε όλως ευχαρίστως απευθυνόμενος προς το καθ' υμάς Υπουργείον όπερ ητήσατο την παροχήν συνδρομής εκ μέρους της Β. Πρεσβείας εις την επαινετήν ταύτην προσπάθειαν του Έλληνος τραγωδού».

26 Το ποσό είχε υποσχεθεί ο Μεταξάς στον Γεώργιο Βλάχο για την παρουσίαση τραγωδιών από το Εθνικό Θέατρο στο Παρίσι το καλοκαίρι του 1937 στο πλαίσιο της Διεθνούς Εκθέσεως. Το σχέδιο ναυάγησε τότε καθώς δεν υπήρξε τελικά εντολή του προέδρου της κυβέρνησης ούτε πρόσκληση από τη Γαλλία βλ. Δημητριάδης (2015: 340). Στην περίπτωση του Γ. Μπούρλου όμως υπήρξε επίσημη πρόσκληση και πιθανά να δόθηκε η εντολή κάλυψης των εξόδων.

27 Βλ. σχετικά: Δημάδης (2013: 154-269).

Μαρτύριο του Όσιου Σεραφείμ στον Ελικώνα του Άγγελου Σικελιανού, με μουσική υπόκρουση Θ. Σπάθη.[28]

Εν κατακλείδι, όσον αφορά στην ευρωπαϊκή περιοδεία του Γ. Μπούρλου το διάστημα 1937-1938, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι ανεξάρτητα από τις πολιτικές στοχεύσεις που πιθανά εξυπηρέτησε, δημιούργησε νέα πεδία διαλόγου σχετικά με την αναβίωση του αρχαίου δράματος, την τραγική υπόκριση, και το ομηρικό ζήτημα, συμμετέχοντας μέσω της τέχνης του σε μια συζήτηση εν εξελίξει που βρισκόταν τη δεδομένη στιγμή στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος των ευρωπαϊκών κύκλων. Εξάλλου, είναι μάλλον βέβαιο ότι δεν τον ώθησε τόσο η μεταξική πολιτισμική προπαγάνδα όσο η ανάγκη του να συνεχίσει να διαδίδει την τέχνη του και τη Δελφική Ιδέα, όπως έκανε άλλωστε ήδη από το 1930, αμέσως μετά τις β΄ Δελφικές Γιορτές, ανά την Ελλάδα και τις ελληνικές κοινότητες. Δεν θα πρέπει δε, να παραγνωριστεί το γεγονός ότι αρχικό έναυσμα για την πραγματοποίηση της περιοδείας υπήρξε η πρόσκληση από τη Fondation Hellénique στο Παρίσι, καθώς και μια δεύτερη πρόσκληση από το Πανεπιστήμιο Columbia της Αμερικής, όπου ο Μπούρλος σκόπευε να μεταβεί αμέσως μετά, για να συνεχίσει το καλλιτεχνικό του έργο, σχέδιο που ανέκοψε ο πόλεμος και πραγματοποίησε εν τέλει πολύ αργότερα, το 1948.

Σημαντικότερο όμως όλων ήταν το αντιπολεμικό μήνυμα που πέρασε μέσω της τέχνης του στην ανθρωπότητα στις παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου απαγγέλοντας Ομήρου Ιλιάδα, και περιγράφοντας όπως σημειώνει ο Étienne Reymond σε «ανθρώπους που δύσκολα συγκινούνται στο άκουσμα μεγάλου αριθμού νεκρών από τον πόλεμο» τί σημαίνει απώλεια για τον ίδιο τον άνθρωπο, τους γονείς και την οικογένειά του που εγκαταλείπονται στην τύχης τους…[29]

28 Ανδρειωμένος (2012: 191).

29 «Allocution prononcée par Monsieur Etienne Reymond, Professeur à l'Ecole Nouvelle, lors de la Soirée Homérique donnée à Lausanne, le 25 Juin 1938, par Monsieur Georges Bourlos», 3 σελ. (Αρχείο Γ. Μπούρλου).

Βιβλιογραφία

Bérard Victor, *La résurrection d'Homère*, t. I: *Au Temps des Héros*, t. II : *Le Drame Épique*. Paris: B. Grasset, 1930.

Campbell John, «*Bajazet* and Racinian Tragedy: Expectations and Difference», *Dalhousie French Studies*, vol. 49, 1999: 103-118.

Close David, «Conservatism, authoritarianism and fascism in Greece, 1915-45». Στο M. Blinkhorn (ed.), *Fascists and Conservatives, The Radical Right and the Establishment in Twentieth-Century Europe*. London: Unwin Hyman, 1990: 200-217.

Friedrich August Wolf, *Prolegomena ad Homerum: Sive, de operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi*. Halis Saxonum: Libr. Orphanotrophei, 1795.

Fleischer Hagen και Σβορώνος Γ. Νικόλαος (επιμ.), *Ελλάδα 1936-1944: Δικτατορία – Κατοχή – Αντίσταση: πρακτικά Α΄ Διεθνούς συνεδρίου σύγχρονης ιστορίας, Αθήνα 1984*. Αθήνα: Μορφωτικό Ινστιτούτο Αγροτικής Τράπεζας, 1989.

Homère, *Iliade*. (Collection des Universités de France, publiée sous le patronage de l'Association G. Budéj, Texte établi et traduit par Paul Mazon, avec la collaboration de Pierre Chantraise, Paul Collart et René Langumier). Paris: Les Belles-Lettres. ln-8°, t. 1 (chants I-VI), 1937, xxv p. + 172 pages doubles; t. II (chants VII-XII), 1937, xi p. + 164 p. doubles; t. III (chants XIII-XVIII), 1938, xx p. + 191 p. doubles; t. IV (chants XIX-XXIV), 1938.

Kallis Aristotle, «Neither "fascist" nor "authoritarian": The 4th of August regime in Greece (1936-1941) and the dynamics of "fascistisation" in 1930s Europe», *East Central Europe*, vol. 37, no. 2-3, 2010: 303-330.

McCready Susan, *Staging France between the World Wars: Performance, Politics, and the Transformation of the Theatrical Canon*. U.S.A.: Lexington Books, 2016.

Muller G. David, « *Bajazet* '37 : Jacques Copeau's *Palais à Volonté* at the Comédie-Française», *Theatre Journal*, vol. 64, no. 1, 2012: 1-24.

Ανδρειωμένος Γιώργος, *Η νέα γενιά υπό καθοδήγηση: Το παράδειγμα του περιοδικού* Η Νεολαία *(1938-1941)*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2012.

Βερέμης Θάνος (επιμ.), *Ο Μεταξάς και η εποχή του.* Αθήνα: Ευρασία, 2009.

Γεωργοπούλου Βαρβάρα, «Στα όρια της ιδεολογίας. Το θέατρο την μεταξική περίοδο». Στο *Ιστορία και Ιδεολογία στα Κάτοπτρα του Διονύσου, Δοκίμια για το Νεοελληνικό Θέατρο 1920-1950.* Αθήνα: εκδόσεις Παπαζήση, 2016: 164-206.

Δεληπέτρου Ευδοκία, «Το Νέον Κράτος εορτάζει: Η ελληνική εκδοχή της φασιστικής θεατρικότητας στους εορτασμούς της 4ης Αυγούστου». Στο Αλεξία Αλτουβά Αλεξία και Διαμαντάκου Καίτη (επιμ.), *Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Θέατρο και Δημοκρατία, με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ (Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών, 5-8 Νοεμβρίου 2014)*, τ. Α΄. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σουδών – Ε.Κ.Π.Α., 2018: 381-393.

Δημάδης Α. Κωνσταντίνος, «Το Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας στη Μεγάλη Βρετανία και τη Γερμανία τις παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου». Στον τόμο του ίδιου: *Πεζογραφία και εξουσία στη νεότερη Ελλάδα*. Αθήνα: Αρμός, 2013: 154-269.

Δημητριάδης Αντρέας, «Αρχαίο θέατρο και ελληνική διπλωματία. Η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή από το Βασιλικό Θέατρο στην Αγγλία και τη Γερμανία του 1939». Στο Κυριακός Κωνσταντίνος (επιμ.), *Πρακτικά Δ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του (Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011)*. Πάτρα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2015: 339-349.

————, «Θεατρικά και πολιτικά παρασκήνια στα χρόνια της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά». Στο Αλεξία Αλτουβά και Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Θέατρο και Δημοκρατία, με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ (Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών, 5-8 Νοεμβρίου 2014)*, τ. Α΄. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σουδών – Ε.Κ.Π.Α., 2018: 415-420.

Μαυρομούστακος Πλάτων, «Παραστάσεις σε Υπαίθρια θέατρα και ο Όμιλος Αρχαίας Τραγωδίας της Σορβόννης στην Επίδαυρο». Εισήγηση στο *Διεθνές Συνέδριο Παρίσι – Αθήνα. Το διπλό ταξίδι 1919-1939* (Μουσείο Μπενάκη και Γαλλικό Ινστιτούτο Αθηνών, 21-1-2012) https://www.blod.gr/lectures/parisi-athina-ypaithrio-theatro-kai-o-omilos-arhaias-tragodias-tis-sorbonnis-oi-perses-stin-epidayro/

Μεταξάς Ιωάννης, *Λόγοι και Σκέψεις 1936-1941*, τ. Α΄: *1936-1938*. Αθήνα: Γκοβόστης, 1969.

Μιχαλόπουλος Παναγιώτης, *Το Εθνικό Θέατρο 1940-1950, Οι όροι της θεατρικής παραγωγής και το σκηνοθετικό ζήτημα.* Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Ε.Κ.Π.Α., 2017.

Παπαγεωργίου Ιωάννα, «Το ελληνικό Θέατρο Σκιών στα χρόνια της Β΄ Ελληνικής Δημοκρατίας και της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά: Η περίπτωση της Πάτρας». Στο Αλεξία Αλτουβά και Καίτη Διαμαντάκου (επιμ.), *Πρακτικά Ε΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Θέατρο και Δημοκρατία, με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από την αποκατάσταση της Δημοκρατίας, αφιερωμένο στον Βάλτερ Πούχνερ (Κεντρικό Κτήριο Πανεπιστημίου Αθηνών, 5-8 Νοεμβρίου 2014)*, τ. Β΄. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σουδών – Ε.Κ.Π.Α., 2018: 297-311.

Πετράκη Μαρίνα, *Ο μύθος του Μεταξά: Δικτατορία και προπαγάνδα στην Ελλάδα* (μετ. Μάρα Μοίρα). Αθήνα: Ωκεανίδα, 2006.

Πλουμίδης Σπυρίδων, *Το καθεστώς Μεταξά, 1936-1941*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2016.

Σβωλόπουλος Κωνσταντίνος, *Η γένεση του Νέου Ελληνισμού.* Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας», 2006.

Σειραγάκης Μανώλης, «Κρατισμός και υποκριτική στη δεκαετία του 1930». Στο Αντώνης Γλυτζουρής και Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ΄ Πανελλήνιου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή (Ρέθυμνο, 23-26 Οκτωβρίου 2008). Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010: 285-292.

Φλάισερ Χάγκεν (επιμ.), *Η Ελλάδα '36-'49. Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο. Τομές και συνέχειες*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2005.

Abstract

The submission is part of the research on the art and personality of George Bourlos − known as Prometheus of the Delphi Festivals – and it is based on material from his personal archive. More specifically it focuses on the tour to the main cities of France and Switzerland during the years 1937-1938, i.e. during the dictatorship by Metaxas and in the eve of World War II.

The tour included performances of diction of Homeric *Iliad*'s rhapsodies presented in regions with Greek communities but in front of an international audience consisted of academics, intellectuals and people of theatre with a special interest in tragedy and the ancient drama. The paper describes the new approach to tragedy as adopted by the Greek artist, the role of the Press in the reception of the innovative acting style, the Homeric Question and the points of view developed on the occasion of the theatrical events, as well as the connection to the Regime of the 4th of August and the ideology for the Third Greek Civilization.

Λέξεις κλειδιά: Μεσοπόλεμος, τραγική υπόκριση, θεατρική περιοδεία, διεθνής τύπος, Ομηρικό ζήτημα.

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟ ΙΣΠΑΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΙΘ΄ ΑΙΩΝΑ (1840-1849)

Dimitris Miguel Morfakidis Motos*

Ι. Προσέγγιση των παραγόντων διαμόρφωσης του φιλελληνισμού στην Ισπανία

Σε αντίθεση με τον γερμανικό, γαλλικό και αγγλικό φιλελληνισμό, η όψιμη φιλελληνική τάση της Ισπανίας δεν είχε εδραιωθεί και δεν είχε αποκτήσει βαρύτητα ως συνέπεια της πολιτικο-κοινωνικής αστάθειας της χώρας κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Φερδινάνδου Ζ΄ (1814-1833). Αν και η έναρξη της ελληνικής επανάστασης συνέπεσε με την τριετή φιλελεύθερη κοινοβουλευτική παρένθεση της Ισπανίας (1820-1823), η επανόρθωση της απολυταρχικής βασιλικής διακυβέρνησης, γνωστής ως η "Απεχθής Δεκαετία" (1823-1833) εμπόδισε την όποια εκδήλωση φιλελληνισμού. Η λογοκρισία και η καταστολή περιόρισαν κάθε πνευματική δραστηριότητα μέχρι το μεταρρυθμιστικό άνοιγμα στα τέλη της δεκαετίας του 1820, όταν είχε πλέον εδραιωθεί η ελληνική επανάσταση.

Αξίζει να αναφερθεί ότι η γνώση μας για τον φιλελληνισμό στην Ισπανία έχει τεκμηριωθεί από την έρευνα τόσο στον χώρο της ιστοριογραφίας όσο και στη λογοτεχνία[1]. Η μέχρι τώρα ερευνητική μας δραστηριότητα, μας επιτρέπει να γνωρίσουμε την εικόνα που παρουσιάζεται και στα δύο πεδία για τα γεγονότα της επανάστασης του ΄21, και ιδιαίτερα για τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα[2].

ΙΙ. Το ισπανικό θέατρο την περίοδο του ρομαντισμού

Η ιστορία της λογοτεχνίας τοποθετεί την είσοδο του ρομαντισμού στο ισπανικό θέατρο την τρίτη δεκαετία του 19ου αι. και τη συνέχισή του ως την μετάβαση στο ρεαλισμό το δεύτερο μισό του αιώνα. Μέχρι την εμφάνισή του, το κύριο πρόβλημα ήταν ότι δεν είχε συντελεστεί

---

* Dimitris Miguel Morfakidis Motos. Διδάκτωρ Ιστορίας.
Πανεπιστήμιο Γρανάδας / Κέντρο Βυζαντινών, Νεοελληνικών και Βυζαντινών Σπουδών
e-mail: dmorfakidis@ugr.es

1 Βλ. τον βιβλιογραφικό οδηγό στο Morfakidis Motos (2015, b: 369-370 υποσ. 1).

2 Του ιδίου (2014, a), (2015, b), (2015, c), (2017, d).

η απαραίτητη ανανέωση λόγω της έλλειψης ανεξάρτητης λογοτεχνικής παραγωγής. Μόνο τότε έγινε εμφανής η επιρροή των γερμανικών, γαλλικών και ιταλικών ρομαντικών έργων και η ύπαρξη, κυρίως στη Μαδρίτη, πολλαπλών μεταφράσεων ξένων θεατρικών έργων.

Διάφορες μελέτες υπογραμμίζουν τις μεγάλες δυσκολίες που ακόμη εμποδίζουν την εμβάθυνση της ανάλυσης της ιστορίας του ισπανικού θεάτρου του 19ου αιώνα[3]. Αν και η ισπανική θεατρική παραγωγή της ρομαντικής περιόδου ήταν πιο πλούσια ποσοτικά και θεματικά από οποιαδήποτε άλλη εποχή, δεν ισχύει το ίδιο στον χώρο της έρευνας και της βιβλιογραφίας, παρά τις τελευταίες προόδους που σημειώθηκαν. Η εξήγηση ίσως θα μπορούσε να αποδοθεί στο ότι το θέατρο έμεινε παραγκωνισμένο σε έναν δευτερεύοντα ρόλο εξ αιτίας της επιτυχίας που είχε το μυθιστόρημα, όπως δείχνει ο αριθμός των μελετών που αφιερώθηκαν σ΄αυτό σε σχέση με τα υπόλοιπα λογοτεχνικά είδη.

Από τα προβλήματα που παρουσιάζονται στην έρευνα της ισπανικής θεατρικής λογοτεχνίας του 19ου αιώνα είναι, κατά πρώτο λόγο, το ότι παραμένει απραγματοποίητη μια συστηματική και ευρεία καταγραφή της θεατρικής παραγωγής, η οποία πραγματοποιήθηκε μόνο σε σχέση με τον αριθμό των παραστάσεων και των αφισών και, που έχει ως άμεση συνέπεια την έλλειψη ικανών στοιχείων για την παρακολούθηση της ιστορικής πορείας των έργων που ανέβηκαν στη σκηνή. Η πρόσληψη από το κοινό θα μας επέτρεπε να γνωρίσουμε το μέγεθος της κοινωνικο-πολιτιστικής διάστασης (ιδεολογικής, πολιτικής, θρησκευτικής, ηθικής), που είχε το ισπανικό θέατρο της εποχής. Παρ' όλα αυτά, είναι σημαντική η πρόοδος που έγινε στη θεατρική μελέτη πιο πέρα από το καθαρά λογοτεχνικό κριτήριο, δηλαδή, το πρίσμα με το οποίο εξετάστηκε ο κόσμος του θεάματος και τα καθαρά θεατρικά θέματα, όπως η σκηνοθεσία, η σκηνογραφία, η ενδυμασία, η μουσική, οι θίασοι, οι επιχειρηματίες ακόμη και η αρχιτεκτονική του θεάτρου[4].

Η έλλειψη έρευνας σε ό,τι αφορά τις εισπράξεις, τον αριθμό των παραστάσεων, τις τιμές, την προσφορά εισιτηρίων και τα ωράρια, δεν επιτρέπει να εξαγάγουμε συμπεράσματα για τις προτιμήσεις του κοινού ή

3 Βλ., μεταξύ άλλων Ballesteros Dorado (2003: 63), Ferreras Tascón και Franco (1989: 149-150), González Subías (2010), Rubio Jiménez (1988, a: 670).

4 Για τον 19ο αιώνα ειδικά βλ. Rubio Jiménez (2003, b: 1.803-1.852).

την προσέλευσή του στα έργα που διαφημίζονται[5]. Επιβεβαιώνεται όμως η αγάπη του για το θέατρο ως μέσο ψυχαγωγίας και η μεγάλη έλξη που ασκούσαν οι διαφημίσεις των παραστάσεων που υπόσχονταν νέες και εντυπωσιακές σκηνογραφίες[6].

Μία από τα πλέον ενδιαφέρουσες και προβληματικές όψεις της ισπανικής δραματουργίας του πρώτου μισού του 19ου αιώνα είναι η δυσκολία της εξεύρεσης του βαθμού πρωτοτυπίας ενός μεγάλου αριθμού έργων και συγγραφέων. Η δυσκολία οφείλεται στο ότι, ανάλογα με την ζήτηση, μεγάλο μέρος των εκδόσεων ήταν μεταφράσεις, προσαρμογές ή η συρραφή άλλων έργων, τόσο ξένων ή ισπανικών, κλασικών ή σύγχρονων, όπως δείχνει η περίπλοκη και αυθαίρετη επίδοση τίτλων στα διάφορα έργα.

Ιδιαίτερα περίπλοκο θέμα αποτελεί και η εντόπιση των διαφορών μεταξύ του ιστορικού και του ρομαντικού δράματος, που είναι και το αντικείμενο της μελέτης μας. Όπως ειπώθηκε, η όψιμη εμφάνιση το

υ ισπανικού ρομαντικού κινήματος ήταν αποτέλεσμα των κοινωνικών και πολιτικών προβλημάτων που ταλαιπωρούσαν τη χώρα, γεγονός που εξηγεί και την βραχεία του ζωή. Παρά τις αμφιβολίες, που ακόμη αποτελούν εμπόδιο στην ανάλυση του κινήματος του ρομαντισμού στην Ισπανία, η επιβίωση του ιστορικού δράματος ώθησε στο να ενσωματωθεί σ΄αυτό το ρομαντικό δράμα. Η απουσία, όμως, μιας εμφανούς ρήξης χαρακτήρισε την έλλειψη της νεωτερικότητας στο τελευταίο και, συνεπώς, επέδρασε στην πρόσληψή του από το καινό[7].

III. Θεατρικά έργα φιλελληνικού χαρακτήρα

Από καθαρά λογοτεχνικό πρίσμα, στην ισπανική παραγωγή σχετικά με την ελληνική επανάσταση περιλαμβάνονται το ιστορικό μυθιστόρημα, η ποίηση και ο Τύπος, τομείς που έχουν ερευνηθεί και, συνεπώς, απομένει να μελετηθεί το σκέλος των σκηνικών τεχνών. Η βιβλιογραφία που παρατίθεται στη συνέχεια για το ισπανικό θεατρικό πανόραμα φιλελληνικής θεματικής είναι τόσο σύντομη όσο και απογοητευτική, όπως μπορέσαμε να διαπιστώσουμε μετά τη μελέτη όλων των έργων. Στην πραγματικότητα, συνίσταται αποκλειστικά από δύο πρώτες εργασίες, ενώ η τρίτη απλά

5 Ballesteros Dorado (2003).
6 Caldera και Calderone (1988: 591-592, 605, 607-608).
7 Ferreras Tascón και Franco (1989: 26-28).

είναι συνδεδεμένη με το αμέσως προηγούμενο έργο. Προς το παρόν, δεν υπάρχει ένδειξη ότι κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα ανέβηκε στη σκηνή κάποια άλλη θεατρική παραγωγή που να αναφέρεται αποκλειστικά στην ελληνική επανάσταση:

- Alexis Blache (συγγραφέας) και Hippolyte Sonnet (ερανιστής), *Los griegos, o sea La libertad de Grecia. Baile histórico en tres actos* [*Οι Έλληνες, δηλαδή Η Ελευθερία της Ελλάδας. Χορός ιστορικός σε τρεις πράξεις*]. Μαδρίτη: Antonio Mateis Muñoz, 1843, 16 σσ. [μετάφραση και ανώνυμη εκδοχή από τα γαλλικά στα ισπανικά: *Les grecs, ballet-pantomime en deux actes*. Μπορντώ: Teycheney, [1827], 15 σελ.].

- Ανώνυμο ["D. P. M."], *La doncella de Missolonghi, drama original en 5 actos* [*Η κόρη του Μεσολογγίου, δράμα πρωτότυπο σε 5 πράξεις*]. Μάλαγα: El Comercio, 1840, 1841[2], 123 σελ. [θεατρική προσαρμογή του μυθιστορήματος του Estanislao de Kostka Vayo, *Grecia, o La doncella de Missolonghi* [*Ελλάδα, ή Η κόρη του Μεσολογγίου*]. Βαλένθια: Mompié, 1830, 2 τ.].

- Guillermo Rode Viller, *El héroe de la Grecia y su page, o sea La doncella de Misolonghi. Drama histórico, en verso y dividido en cuatro actos* [*Ο ήρωας της Ελλάδας και ο υπηρέτης του, δηλαδή Η κόρη του Μεσολογγίου. Έμμετρο ιστορικό δράμα σε τέσσερις πράξεις*]. Πόλη του Μεξικού: Rafael de Rafael y Vilá, 1849, 135 σελ.

Μέχρι σήμερα, τα έργα αυτά (ταξινομημένα σύμφωνα με τη σπουδαιότητά τους) δεν αποτέλεσαν αντικείμενο μιας ουσιαστικής και συστηματικής έρευνας. Τα δύο τελευταία συμπεριλήφθηκαν στις πρωτοπόρες εργασίες των Ι. Κ. Χασιώτη, Β. Χατζηγεωργίου-Χασιώτη και Π. Σταυριανοπούλου, όπου γίνονται βιβλιογραφικές παραπομπές που συνοδεύονται από σύντομα σχόλια ή αναφορές[8].

Κατά πρώτο λόγο, έχουμε το έργο *Los griegos, o sea La libertad de Grecia. Baile histórico en tres actos*. Πρόκειται για μια ανώνυμη μετάφραση και προσαρμογή από τα γαλλικά στα ισπανικά ενός έργου του Alexis Blache, σε μουσική σύνθεση του Hippolyte Sonnet. Ένα σύντομο

8 Χασιώτης (2008: 127), Χατζηγεωργίου-Χασιώτη (2004: 477), Llordén Simón (1973: 206), Pino Chica (1985, a: 210· 2011, b: 441), Stavrianopoulou, (1999, a: 248-249· 2007, b).

βιογραφικό σημείωμα του συγγραφέα του μας πληροφορεί ότι ο Scipion-Alexis Blache de Beaufort (Μασσαλία, 1791-Μπορντώ, 1852)[9] ήταν συνθέτης και δάσκαλος μπαλέτου, που έδρασε επαγγελματικά στη Γαλλία και στην Αγία Πετρούπολη. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι, παρά τη θεαματικότητα που προσέδιδε στην παρουσίαση των έργων του, στην εποχή του είχε χαρακτηριστεί ως μέτριος χορογράφος.

Για τον εκδοτικό οίκο που εξέδωσε το βιβλίο, δηλ. το τυπογραφείο του Antonio Mateis Muñoz της Μαδρίτης, δεν διαθέτουμε κάποια μελέτη που να δίνει βιογραφικές ή επαγγελματικές πληροφορίες για το συγκεκριμένο πρόσωπο και τη σημασία του στην ιστορία των εκδόσεων θεατρικών έργων στην Ισπανία. Τα ελάχιστα στοιχεία για την δραστηριότητά του ως εκδότη και βιβλιοπώλη μπορούν να αντληθούν από τις αναφορές που κάνει στα έργα που εξέδωσε και στις διαφημίσεις για την επιχείρησή του, που βρίσκονται στον Τύπο και σε άλλου είδους δημοσιεύματα, στα οποία τεκμηριώνεται η επαγγελματική του δραστηριότητα μεταξύ του 1835 και του 1858[10]. Γνωρίζουμε ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1840 ο Mateis Muñoz άρχισε μια φιλόδοξη και εφήμερη παιδαγωγική-εκδοτική δραστηριότητα με τη δημοσίευση ποικίλων παιδαγωγικών εγχειριδίων ανάλυσης της ισπανικής παιδείας. Από διάφορες διαφημίσεις της επιχείρησής του συμπεραίνεται ότι ήταν γνωστή προσωπικότητα και ότι η προσφορά του στον χώρο της παιδαγωγίας και της λογοτεχνίας αναγνωρίστηκε από τους πνευματικούς κύκλους της εποχής.

Η επιχείρηση του Mateis Muñoz πάντα έδινε ιδιαίτερη σημασία στην έκδοση μεταφράσεων διαφόρων τύπων γαλλικών και ιταλικών θεατρικών έργων. Πράγματι, όλος ο κατάλογος των εκδόσεών του που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ισπανίας φαίνεται να κυριαρχείται από τη θεατρική λογοτεχνία. Επιβάλλεται να σημειωθεί ότι εκτός από το *Los griegos, o sea La libertad de Grecia...,* δεν φαίνεται κάποιο από τα έργα, που εκδόθηκαν για να ανεβούν στη σκηνή, να περιλαμβάνει μια θεματική εθνικο-ιστορικού περιεχομένου, με εξαίρεση ένα ιταλικό λιμπρέτο, την περίφημη όπερα *Les Huguenots*. Συνεπώς, θα μπορούσε

9 Назмеева (2009: 46-47), *Русский балет. Энциклопедия* (2018).

10 Hidalgo (1843², a: τ. I, 149· 1846, a: τ. VI, 45, 205· 1850, a: τ. XI, 116), *Boletín Oficial de Instrucción Pública* (No 68, 1843: 505-513), *El Español* (No 510, 1846: [4]· No 511, 1846: [4]), *El Tiempo, diario conservador* (No 589, 1846 [4]), *Guía del comercio, industria y agricultura* (No 418, 1850: 8), *La España* (No 2.339, 1856: [4]).

να ειπωθεί ότι η έκδοση του φιλελληνικού αυτού έργου ανταποκρίθηκε σε ένα καθαρά εμπορικό ενδιαφέρον και, όπως φαίνεται, δεν είχε μεγάλη απήχηση στο κοινό.

Επιστρέφοντας στον συγγραφέα του, είναι αρκετά ενδιαφέρον το γεγονός ότι οι σύγχρονοι του Alexis Blache του αναγνώρισαν ελάχιστη χορογραφική ικανότητα, δεδομένου ότι το συγκεκριμένο σύντομο έργο είναι ένα δράμα, στο οποίο ο κύριος όγκος του θεάματος αποτελείται από έναν παντομιμικό χορό, δηλαδή χαρακτηρίζεται από έναν έντονο μουσικό ρυθμό. Αν και οι παντομίμες ήταν ήδη παρούσες στις θεατρικές σκηνές της Μαδρίτης ήδη από τον 18ο αιώνα, είναι ελάχιστα τα στοιχεία που έχουμε για τις παραστάσεις, για τις οποίες μπορούμε να αντλήσουμε πληροφορίες από τις διαφημίσεις στον Τύπο και από τα διοικητικά έγγραφα που υπάρχουν στα αρχεία των ίδιων των θεάτρων[11]. Η διαφημιστική επονομασία "gran baile histórico" που υπάρχει στην εφημερίδα *Diario de Madrid*[12] αντιστοιχεί στις γραφικές επονομασίες της εποχής εξωτικού και βαρύγδουπου χαρακτήρα που περιελάμβανε η διαφημιστική δραστηριότητα για την προσέλκυση του κοινού. Οι συγκεκριμένοι χοροί, λοιπόν, μπορούσαν να μεταφέρουν τους θεατές σε ένα χώρο που υπερέβαινε την ιστορία που αναπαριστούσε, διότι προσιδίαζαν περισσότερο στον λαϊκό πολιτισμό. Σε τελευταία ανάλυση, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε "ιστορικό χορό" θεατρικού υποείδους της ρομαντικής περιόδου[13].

Το συγκεκριμένο πεζό δραματικό έργο είναι σύντομο σε έκταση και παρουσιάζει απλοϊκή, εξωπραγματική και στερεότυπη πλοκή που ανταποκρίνεται σε οριενταλιστική θεώρηση του θέματος. Δομείται σε τρεις πράξεις (αντίθετα με το πρωτότυπο που έχει δύο), που με τη σειρά τους χωρίζονται σε διαδοχικές σκηνές. Η παράσταση αποτελείται από μια σειρά χορών με περίεργα ονόματα (paso de carácter, paso chinesco, padedú, paso de bayaderas, paso de carácter oriental...), όπου βασικό ρόλο έχει η σκηνογραφία. Ο χώρος παρουσιάζεται στη σκηνή ως εξωτικός τόπος που αφήνει ελεύθερη τη φαντασία: ακτές, καράβια, οθωμανοί στρατιώτες, ένα σαράι με όμορφους κήπους, μαύροι σκλάβοι και ευνούχοι, οδαλίσκες... Με άλλα λόγια, μια ατμόσφαιρα μακρινή και σύμφωνη με τους κανόνες

11 González Ariza (2008: 74-76).
12 *Diario de Madrid* (No 2.842, 1843: [4]).
13 González Subías (2010), García Lorenzo (1967: 191-192), Miguel Magro (2011: 127).

της ρομαντικής σκηνογραφίας, που παρουσιάζει μια εξωτική ανατολή με εντυπωσιακή και μεγαλοπρεπή ατμόσφαιρα από την οποία αναβλύζει μια ολοκληρωτική εξουσία πάνω στην ανθρώπινη ζωή[14].

΄Οπως συνηθίζονταν σ΄αυτού του είδους τα έργα[15], η θεατρική δράση συνοδεύεται από επίδειξη επιστημονικότητας με ειδικά ακουστικά και μηχανικά εφέ, καθώς και με την επικίνδυνη χρήση της δυναμίτιδας και της φωτιάς για την τέρψη του κοινού. Το ότι οι θίασοι προσφεύγουν σε τέτοιου είδους σκηνογραφικές λύσεις φαίνεται από την έμφαση που δίνουν οι διαφημίσεις που κάνει το ίδιο το θέατρο στο οποίο παρουσιαζόταν η παράσταση.

Η υπόθεση του έργου είναι σαφώς επηρεασμένη από το βάρος του ελληνικού εθνικιστικού πνεύματος, με το οποίο έπρεπε να ταυτιστεί το κοινό που χαρακτηριζόταν από το δυτικό τρόπο θεώρησης των γεγονότων και βασίζεται σε στοιχεία της ιδεατής δυαδικότητας: Δύση (χριστιανική, εθνική και πιο ανεπτυγμένη κοινωνικά και πολιτισμικά) και Ανατολή (άπιστη και βάρβαρη). Η δράση αρχίζει στη νησίδα Σφακηρία απέναντι από την Πύλο[16], νοτιοδυτικά της Πελοποννήσου. Η πρωταγωνίστρια, Niceta, είναι η θυγατέρα του οπλαρχηγού Ulises και της συζύγου του Elena[17], μέλη της ελληνικής κοινότητας που διαβιώνει φτωχικά στο νησί κατά την περίοδο της ελληνικής επανάστασης. Ο άρρενας πρωταγωνιστής, Tourville, είναι ο καπετάνιος ενός γαλλικού εμπορικού πλοίου που ναυάγησε και που, μαζί με τους διασωθέντες ναυτικούς, νιώθει ότι ταυτίζεται με τον αγώνα των Ελλήνων. Ερωτεύεται τη Niceta και ζητάει το χέρι της προσφέροντας σε αντάλλαγμα τα υλικά του στηρίγματα, και την οργανωτική και στρατιωτική του ικανότητα. ΄Ομως, η άμυνα στην αναμενόμενη τουρκική εισβολή αποτυγχάνει και ο πρωταγωνιστής βρίσκεται στην ανάγκη να απελευθερώσει την αγαπημένη του από την αιχμαλωσία της στο σαράι του πασά[18] και του καπετάνιου Mourad, που

14 Caldera και Calderone (1988: 591-592).

15 González Ariza (2008: 77-78).

16 Γνωστή με την ιταλική ονομασία "Ναυαρίνο", όπου έλαβε χώρα και η ομώνυμη Ναυμαχία του Ναυαρίνου (20/10/1827).

17 Αποσκοπώντας την έξαρση του συγκινησιακού κόσμου των θεατών, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί δύο από τα γνωστότερα ονόματα των ομηρικών επών της *Ιλιάδας* και της *Οδύσσειας*.

18 Το συγκεκριμένο πρόσωπο είναι εμπνευσμένο από τη μορφή του Ιμπραήμ Πασά (1789-1848), αρχιστράτηγου των τουρκοαιγυπτιακών δυνάμεων στην Πελοπόννησο (1825-

είναι οι ανταγωνιστές. Η διάσωση τελειώνει με την επέμβαση, την κατάλληλη στιγμή, του γαλλικού στόλου που πολιορκούσε την Πύλο και που καταβυθίζει τον οθωμανικό στόλο[19], γεγονός που επιτρέπει την απελευθέρωση της Niceta και την ήττα των εχθρών.

Όπως ήδη σχολιάστηκε, γίνεται φανερή η αναζήτηση της ηθικής ταύτισης του κοινού με τον αγώνα των Ελλήνων προκαλώντας μια συγκινησιακή έξαψη εντείνοντας το αίσθημα της υπερηφάνειας για τις αξίες της ελληνοευρωπαϊκής κοινότητας και το δίκαιο του αγώνα ενάντια στην καταπίεση που υφίσταται από την τουρκο-ανατολική τυραννία και τη βιαιότητα. Είναι ενδεικτικό το κείμενο της παρακάτω σκηνής στο σαράι[20]:

> "[...] Οι μουσουλμάνοι σκλάβοι του προσφέρουν τις υπηρεσίες τους, όμως ο πασάς τους λέει πως στο εξής θέλει να τον υπηρετούν μόνο Έλληνες και μάλιστα γονατιστοί. Με κάθε τρόπο θέλει να ταπεινώσει τον εξεγερμένο λαό. Ο καπετάνιος εγκωμιάζει στον πασά την ομορφιά των αιχμαλώτων ελληνίδων γυναικών και αυτός τις αναγκάζει να παρουσιαστούν μπροστά του".

Και συνεχίζει[21]:

> "[...] Ο βάρβαρος προστάζει τους άνδρες να ασπαστούν τον νόμο του Μωάμεθ ή να πεθάνουν. Οι Έλληνες κραυγάζουν πως προτιμούν το θάνατο. [..] Όσο για τις γυναίκες θέλει να σταλούν στο χαρέμι. Ο Μουράτ παρουσιάζει τον Οδυσσέα ως αρχηγό των εξεγερμένων. Ο πασάς σηκώνεται όρθιος, τον κοιτάζει αυστηρά και ξαναδιατάζει να ασπαστεί το νόμο του προφήτη αν θέλει να σώσει τη ζωή του. Ο έλληνας οπλαρχηγός απαντά πως δεν φοβάται το θάνατο".

Αντίθετα από αυτό που θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς, μέρος του κοινού έχει ξεπεράσει το φιλελεύθερο πολιτικό πάθος της τρίτης δεκαετίας του 19ου αιώνα, δεν διακατέχεται πλέον από τα όνειρα ελευθερίας του πρώτου ρομαντισμού[22], αλλά εκτιμά κυρίως τις αστικές αξίες, όπως η πατρίδα, η οικογένεια, το αίσθημα της ευθύνης... Γι' αυτό ζητάει από τον συγγραφέα ένα έργο βασισμένο στη ψυχαγωγία και στην έκπληξη,

1828) που απεσύρθη μετά την ήττα του από τις φιλελληνικές δυνάμεις στο Ναυαρίνο.

19 Εμφανώς αντανακλά τη γνωστή Ναυμαχία του Ναυαρίνου.

20 Blache και Sonnet (1843: 2η πράξη, 3η σκηνή, 12).

21 *Ό.π.* (1843: 2η πράξη, 4η σκηνή, 12-13).

22 Caldera (2001, a: 169).

με μια εξέλιξη γεμάτη από δυσχερείς και κριτικές καταστάσεις που καταλήγουν σε έναν ευτυχή μανιχαϊστικό θρίαμβο.

Από τα ανωτέρω γίνεται φανερό το καθαρά εμπορικό ενδιαφέρον του έργου, δεδομένου ότι η ισπανική παράσταση πραγματοποιήθηκε δεκαπέντε χρόνια μετά την πρεμιέρα του πρωτοτύπου[23] και δεκατρία μετά την εγκαθίδρυση του Βασιλείου της Ελλάδος (1830). Όπως αναφέρεται στο εξώφυλλο του γαλλικού έργου, αυτή πραγματοποιήθηκε στο *Grand Théâtre* του Μπορντώ στις 24/12/1827, ενώ στη Μαδρίτη ανέβηκε στη σκηνή σε άτακτα χρονικά διαστήματα στο, ανύπαρκτο πλέον, *Teatro del Circo* και για λίγο χρόνο μεταξύ 28/01/1843 και 03/04/1843, όπως τεκμηριώνεται από τον Τύπο[24]. Αυτή τη στιγμή, το, επίσης ανύπαρκτο πλέον, *Teatro de la Cruz* και το *Teatro del Príncipe* (σήμερα *Teatro Español*) βρίσκονταν σε ανταγωνισμό για την πρωτοκαθεδρία στην ισπανική πρωτεύουσα, ενώ παράλληλα έχαιραν επίσημης προστασίας. Από την πλευρά του, το *Teatro del Circo* (γνωστό επίσης ως *Circo Olímpico*) περνούσε μια περίοδο κρίσης, αν και αργότερα θα καθιερώνονταν ως ένα από τα πιο σημαντικά θέατρα της πρωτεύουσας το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα[25].

Η επίσημη αναγγελία του έργου σε διάφορες εφημερίδες παρουσίαζε την πρεμιέρα του με τον παρακάτω τρόπο, όπου πρέπει να υπογραμμιστεί η σύγκριση μεταξύ της θεϊκής απελευθερωτικής δράσης της ισπανικής Ανακατάληψης των εδαφών της Ιβηρικής Χερσονήσου, γνωστής με τον όρο "Reconquista" (722-1492) και του ελληνικού αγώνα της εθνεγερσίας[26]:

> "Την προσεχή εβδομάδα θα ανεβεί στη σκηνή ο μεγάλος ιστορικός με τίτλο *Οι Έλληνες ή η ελευθερία της Ελλάδας*, που συνέθεσε ο Mr. Blache και ανέβασε στη σκηνή της Μαδρίτης ο κ. Emilio Rouquet, πρωτοχορευτής προς όφελός του και της συζύγου του κυρίας Celina Petit, πρωτοχορεύτριας αυτού του θιάσου.
>
> Ένα από τα πιο εξέχοντα γεγονότα της σύγχρονης ιστορίας, η απελευθέρωση

23 Blache και Sonnet ([1827]: [3]).

24 *Diario de Madrid* (1843: [4]), *El Espectador*, (1843 [4]), *El Gratis. Diario de avisos, noticias, variedades y conocimientos útiles* (1843: 2), *El Heraldo*, *periódico político, religioso, literario e industrial* (1843: 4), *Gaceta de Madrid* (1843: 4), *Revista de teatros. Diario pintoresco de literatura* (1843: [2]).

25 Ballesteros Dorado (2003: 60-61), Caldera (2001, b: 236-237), Eguizábal Maza (2007: 36-46).

26 *Diario de Madrid* (No 2.842, 1843: 4).

> της Ελλάδας από την Οθωμανική Αυτοκρατορία, έδωσε την ευκαιρία στον συγγραφέα του λιμπρέτου να δημιουργήσει ένα δράμα τόσο ποικιλόμορφο όσο και ενδιαφέρον [.] Η Ισπανία, που επί 800 χρόνια πολέμησε ενάντια στους μουσουλμάνους για την ανεξαρτησία και την ελευθερία της, θα δει με ενθουσιασμό τη σκηνή που παρουσιάζει τα ηρωικά κατορθώματα των σύγχρονων Ελλήνων για να επιτύχουν τους ίδιους στόχους.
> [...] Η εταιρεία του Teatro del Circo, χωρίς να αποσκοπεί σε γελοίους ανταγωνισμούς, δεν φείδεται ουδεμίας δαπάνης για να αποκτήσει τον μεγαλύτερο αριθμό κουστουμιών και σκηνικών και για να είναι όλο το θέαμα αντάξιο του καλλιεργημένου και ευφυούς κοινού, που τόσο το προτιμάει".

Μετά την πρεμιέρα, ο επιφανής λογοτέχνης, δημοσιογράφος και διπλωμάτης Ramón de Valladares y Saavedra (1824-1901), κάτω από το πιθανό ψευδώνυμο "DAVRED", έκανε την ακόλουθη αξιολόγηση του έργου[27]:

> "*Οι Έλληνες ή η ελευθερία της Ελλάδας* έδωσε την ευκαιρία στις κυρίες Petit Rouquet και Massini, Latour και Vaghi, να δείξουν και πάλι στο Teatro del Circo τη δεξιοτεχνία, την ευλυγισία και την κομψότητά τους στο κάθε δύσκολο βήμα που εκτελούσαν. Το κοινό έμεινε ικανοποιημένο μ΄αυτό το θέαμα και, εν μέσω ενός λουτρού από πυρίτιδα που έκαναν οι όμορφες χορεύτριες, αναγκάστηκε να παραδεχτεί ότι αυτές έκαναν στην εντέλεια την άσκηση του πυρός, με τις θεαματικές στρατιωτικές κινήσεις που επέτρεπε η έκταση του σκηνικού. Η τελική διακόσμηση είχε ένα θαυμαστό αποτέλεσμα και έστεψε τη μεγάλη επιτυχία αυτού του χορού, που συνέθεσε ο Mr. A. Blanche, και ανέβασε στη σκηνή ο κ. Emilio Rouquet".

Ακολουθώντας τον βιβλιογραφικό μας θεατρικό οδηγό, δεύτερο στη σειρά είναι το έντυπο *La doncella de Missolonghi, drama original en 5 actos*. Με αξιοσημείωτο τρόπο, ο τίτλος του έργου παραπέμπει στο ιστορικό μυθιστόρημα *Grecia, o La doncella de Missolonghi*[28], που έγραψε ο δημοσιογράφος, συγγραφέας και ιστορικός Estanislao = Estanislau de Kostka Vayo (αναφέρεται επίσης ως Cosca, Bayo, Vayo y de la Fuente, Vayo y Lamarca· Βαλένθια, 1804-1864). Όπως είχαμε την ευκαιρία να αποδείξουμε[29], το συγκεκριμένο μυθιστόρημα αποτελεί πρωτότυπο ισπανικό έργο και

27 Valladares y Saavedra (1843: 48).
28 Vayo (1830).
29 Morfakidis Motos (2014, a).

όχι μια απλή μίμηση ξένου έργου, στου οποίου το περιεχόμενο διακρίνονται σαφώς οι πνευματικές τάσεις του συγγραφέα του και είναι προσαρμοσμένο στη ζήτηση ενός συγκεκριμένου αναγνωστικού κοινού.

Οφείλουμε όμως να εκφράσουμε την αντίθεσή μας στην υπόθεση ότι τα τρία γράμματα "D. P. M." της ανώνυμης θεατρικής προσαρμογής ανταποκρίνονται στον Vayo, δεδομένου ότι στο εξώφυλλο γίνεται φανερή η ιδιότητα του στρατιωτικού της συγγραφέα ("oficial retirado" [αξιωματικός εν αποστρατεία][30]). Δεν έχουμε ενδείξεις ότι τα συγκεκριμένα γράμματα χρησιμοποιήθηκαν ή ανταποκρίνονται στα βιογραφικά στοιχεία του Vayo και, επίσης, ούτε ο τόπος ή το τυπογραφείο δείχνουν να κάποια σχέση με την επαγγελματική του σταδιοδρομία. Τέλος, μια λογοτεχνική ανάλυση του περιεχομένου δεν επιτρέπει να αποδοθεί σ΄αυτόν η συγκεκριμένη θεατρική προσαρμογή του μυθιστορήματος λόγω του ιδιαίτερα απλοϊκού ύφους συγγραφής.

Το βέβαιο είναι ότι το έργο δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια λογοκλοπή του μυθιστορήματος του Vayo ή, τουλάχιστον, μια λαθραία (επίκλοπη) έκδοση, παρά το ότι ο αναφερθείς "D. P. M." μας εκπλήσσει διεκδικώντας τα συγγραφικά δικαιώματα και υποδεικνύοντας γραπτώς ότι όλα τα αντίτυπα φέρουν την (δυσανάγνωστη) υπογραφή του[31]. Παρά τις ελάχιστες αλλαγές που προστέθηκαν στη σύνθεση, το κείμενο αποτελεί μια πιστή αναπαραγωγή την οποία μπορούμε να διαπιστώσουμε με μια αντιπαράθεση των δύο εντύπων. Το θέμα είναι ότι στην θεατρική προσαρμογή δεν αναφέρεται ποτέ η δουλειά του Vayo, αν και πρέπει να προσθέσουμε ότι αυτή η πρακτική (ανωνυμία, ψευδωνυμία, λογοκλοπή, απάτη κ.λπ.) είχε εξαπλωθεί πολύ κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα[32]. Επιπροσθέτως, η προσαρμογή του μυθιστορήματος *Grecia, o La doncella de Missolonghi* δεν αποτελεί παρά ένα παράδειγμα της δημοτικότητας που πρέπει να απόκτησε αυτό το βιβλίο, δεδομένου ότι εκείνη την εποχή ήταν πολύ κοινή η έκδοση σε διαλόγους γνωστών μυθιστορημάτων[33].

30 Ανών. ["D. P. M."] (1840: [1]). Αν και στη μονογραφία μας για το φιλελληνικό ιστορικό μυθιστόρημα του Vayo βλέπαμε την πιθανότητα τα αρχικά που ανταποκρίνονται στον τυπογράφο και βιβλιοπώλη (don) Pedro María Ruiz (που λανθασμένα αναγράφεται ως "Marín"), ιδιοκτήτη του εκδοτικού οίκου της πόλης Guadalajara, Pedro María Ruiz y Hno., μας δημιουργούν αμφιβολίες για να το επιβεβαιώσουμε.

31 *Ο.π.* (1840: [2]).

32 Romero Tobar (2003: 539).

33 Rubio Jiménez (1988, a: 672).

Μαζί με το θέμα της πρωτότυπης συγγραφής, μια ανάλυση του εκδότη, El Comercio, μας δείχνει ότι πρόκειται για έναν εκδοτικό οίκο για τον οποίο διαθέτουμε αρκετά στοιχεία, εκτός από τη θέση του και το όνομα του ιδιοκτήτη του, José de Medina y Aguayo, επίσης εκδότη του *El Boletín Oficial*. Οι μελέτες των A. Llordén Simón και E. del Pino Chica μας δίνουν έναν βιβλιογραφικό οδηγό των έργων που εκδόθηκαν στον συγκεκριμένο εκδοτικό οίκο, μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνεται *La doncella de Missolonghi, drama original en 5 actos*, που τυπώθηκε το 1840[34], δέκα χρόνια μετά τη λήξη του αγώνα των Ελλήνων. Ωστόσο, οι κατατοπιστικοί βιβλιογραφικοί κατάλογοι του 19ου αιώνα του Dionisio Hidalgo[35] αναφέρουν μια δεύτερη έκδοση το 1841 που προσφέρθηκε προς πώληση στο βιβλιοπωλείο Viuda de Razola στη Μαδρίτη, αν και δεν στάθηκε δυνατό να εντοπίσουμε κάποιο αντίτυπο. Προκαλεί εντύπωση το ότι αυτή η παράσταση δεν αναφέρεται στην έκδοση της Μάλαγας και της Μαδρίτης, και δεν την βλέπουμε στον θεατρικό προγραμματισμό. Αυτό το γεγονός μας φέρνει σοβαρές αμφιβολίες για το αν ανέβηκε στη σκηνή, πράγμα που δεν πρέπει να μας εκπλήσσει, δεδομένου ότι αποτελεί κάτι αρκετά κοινό στην ευρεία παραγωγή θεατρικών κειμένων που άρχισε στη Μάλαγα το 1839. Βέβαια, το συγκεκριμένο γεγονός δεν υποδηλώνει ότι γενικεύτηκε η ανάγνωσή τους, ένας τρόπος προσέγγισης της σκηνικής δημιουργίας που ο E. del Pino Chica ονομάζει "teatro impreso" [έντυπο θέατρο][36]. Στους λόγους που πιθανώς το συγκεκριμένο έργο δεν ανέβηκε στη σκηνή συμπεριλαμβάνονται πολλαπλοί παράγοντες, δηλαδή, οι οικονομικές δυσκολίες, η έλλειψη ενδιαφέροντος των θεατρικών επιχειρηματιών, υπέρμετρες απαιτήσεις του συγγραφέα κ.λπ.

Η υπόθεση του πεζού δραματικού αυτού έργου, που μελετήσαμε ήδη διεξοδικά στο πρωτότυπο έργο του Vayo, αναπαράγει τον βαθύ φιλελευθερισμό του συγγραφέα ταυτισμένο με την ελληνική επανάσταση, την οποία παρουσιάζει με ωφελιστική διάθεση, βασισμένη στον παραδειγματισμό ειδωμένο από ένα πολιτικό, ηθικό και εθνοπατριωτικό πρίσμα. Αν και εμπνέεται από ιστορικά γεγονότα και μορφές της ελληνικής εθνεγερσίας, η φαντασιωτική του ιστορία δηλώνει ανά πάσα στιγμή τη βούληση μυθοποίησης της ελληνικής ανεξαρτησίας ως προνοιακό θρίαμβο του

34 Llordén Simón (1973: 203-204, 206), Pino Chica (1985, a: 209-210· 2011, b: 439-441).
35 *Gaceta de Madrid* (No 2.331, 1841: 4), Hidalgo (1843[2], a: 74· 1868, b: 370).
36 Pino Chica (2011: 439-441).

"πολιτισμού", δηλαδή, της δυτικής αντίληψης (το καλό, που εκπροσωπείται από τους Έλληνες) έναντι του παρηκμασμένου ανατολικού κόσμου (το κακό, το οθωμανικό).

Ηρωίδα είναι η Ελληνίδα Constanza Zacarías, που καταφεύγει σε ένα μοναστήρι του όρους Αράκυνθος/Ζυγός μετά τον ηρωϊκό θάνατο του πατέρα της Zacarías την Τρίτη πολιορκία του Μεσολογγίου (1825-1826). Αιχμαλωτίζεται αργότερα από τον μυθιστορηματικό ήρωα, τον Τούρκο Mahomet, που την φέρνει στο χαρέμι του στη Χίο, όπου ανακαλύπτει τον μύθο του "ευγενούς αγρίου": αν και αρχικά τον απορρίπτει, εξ αιτίας της εθνικής και θρησκευτικής της ιδιότητας, η ηθική ακεραιότητα του Mahomet την κάνει να τον ερωτευτεί και να τον πείσει να ασπαστεί τον χριστιανισμό. Περιέργως, ανταγωνιστής είναι ο Έλληνας Nicetas, ο οποίος δεν έχει την ανταπόκριση της Costanza και αντιτάσσεται στις προθέσεις των δύο ερωτευμένων. Το καθαρά ρομαντικού χαρακτήρα θλιβερό τέλος, περιέχει τον τραγικό θάνατο και των τριών προσώπων.

Η υπερβολικά εθνικιστική σύλληψη του έργου, βασίζεται στην αντίθεση δύο ασυμβίβαστων πολιτισμικών αντιλήψεων, όπου ο θρίαμβος του "πολιτισμού", δηλαδή, η υπεροχή της Δύσης έναντι της Ανατολής, εκφράζεται με την αλλαξοπιστία του Mahomet. Η σκηνή του διαλόγου μεταξύ του τελευταίου και του επισκόπου Antinos μας επιτρέπει να παραθέσουμε τη λογοκλοπή από το πρωτότυπο έργο:

> Η θεατρική εικόνα που εξετάζουμε, συμπληρώνεται με το *El héroe de la Grecia y su page, o sea La doncella de Misolonghi*..., μια θεατρική σύνθεση που εκδόθηκε στην Πόλη του Μεξικού το 1849 (με αφιέρωση στην Εθνοφρουρά του Μεξικού), τον συγγραφέα του οποίου είχαμε ταυτίσει με τον Guillermo Rode ή Rodé Viller (± 1820-1887)[37]. Τα βιογραφικά του στοιχεία δεν διασαφηνίζουν αν είναι αγγλικής ή γερμανικής καταγωγής, και το μόνο που διευκρινίζεται είναι η μεξικάνικη υπηκοότητά του. Γνωρίζουμε ότι δίδασκε την αγγλική γλώσσα στην Πρωτοβάθμια και Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση στο Σαν Λουίς Ποτοσί, πράγμα που συνδύαζε με την ιδιότητα του θεατρικού συγγραφέα. Την συγκεκριμένη επαγγελματική του δραστηριότητα την ανέπτυξε σε διάφορα εκπαιδευτικά ιδρύματα, μεταξύ των οποίων ήταν το *Colegio de San Anastasio* του Σαν Λουίς Ποτοσί ή το *Colegio de Minas* της πρωτεύουσας.

37 Morfakidis Motos (2014, a: 151).

Από την έκδοση του έργου και από το μεξικάνικο Τύπο έχουμε ειδήσεις για την διαμάχη που προέκυψε εξ αρχής: ήδη από την πρεμιέρα και το διαφημιστικό της έντυπο, το έργο είχε δεχτεί θετικές και αρνητικές κριτικές, οι τελευταίες από τις οποίες, με τρόπο αιχμηρό τόσο από λογοτεχνικής απόψεως όσο και από έντονα υποκειμενικά κίνητρα, αποδοκίμαζαν ακόμη και την ξένη προέλευση του συγγραφέα[38]. Η είδηση για την έκδοση και την πώληση του βιβλίουδίνονταν ως εξής[39]:

> "Με την περάτωση της έκδοσης αυτού του δράματος, το οποίο ανέβηκε στη σκηνή από τον επιχειρηματία κ. Viñolas, και για το οποίο τόσα έχουν γραφεί στις εφημερίδες της πρωτεύουσας, για να ασκηθεί κριτική ή για να υποστηριχθεί, πωλείται στο μεξικάνικο βιβλιοπωλείο, στην αποθήκη του κ. D. Antonio de la Torre και στο βιβλιοδετείο δίπλα στην αλληλογραφία.
> Ο συγγραφέας που επιθυμεί να καλύψει μόνο τα έξοδα της εκτύπωσης, έβαλε τη χαμηλή τιμή των 4 *reales* για κάθε έντυπο".

Αν και μας είναι γνωστό ότι η πρεμιέρα του έργου έτυχε καλής υποδοχής από το κοινό, ο Τύπος κατηγόρησε τον Rode ότι επρόκειτο για λογοκλοπή και ότι βασίστηκε στο ποίημα *Lara, A Tale*[40] του περίφημου βρετανού αριστοκράτη και συγγραφέα George Gordon Byron ή Lord Byron (1788-1824). Έγινε επίσης αντικείμενο σκληρής κριτικής για την απλοϊκότητα της πλοκής και την υποτιθέμενη λογοτεχνική πενία του[41]:

> "[...] η παράσταση του *Ο ήρωας της Ελλάδας* [...] ήρθε να αποδείξει την ιδέα ότι η θεατρική επιχείρηση, οι ευεργετούμενοι και όσοι έχουν κάποια σχέση με την επιλογή του έργου που ανεβάζουν στη σκηνή, έχουν βαλθεί να ταλαιπωρήσουν το κοινό και μείνουν δίχως συνδρομητές.
>
> [...] Για να κριθεί με πλήρη γνώση των πραγμάτων, το δέον θα ήταν να δοθεί μια ιδέα της πλοκής του έργου· όμως το θέμα είναι πως είναι τόσο ασυνάρτητη, τόσο γελοία, τόσο ανούσια, που θα ήταν δύσκολο να περιγραφεί".

Όπως και σε άλλες περιπτώσεις, τις σχετικές με την παράσταση ειδήσεις τις αντλούμε από τον Τύπο, και από τα περιεχόμενα του εξωφύλλου και του προλόγου του έργου, το οποίο παρουσιάστηκε στις 03/01/1849 στο

38 Rode Viller (1849: [3]-[4]), *El Universal, periódico independiente* (No 49, 1849: 4).
39 *Ό.π.* (No 177, 1849: 4).
40 Byron και Rogers (1814: 11-77).
41 Ανών. [ψευδών. "Los Gemelos"] (1849: 71).

πλέον ανύπαρκτο *Gran Teatro Nacional*, στην Πόλη του Μεξικού, με σκηνοθέτη και διευθυντή του εν λόγω θεάτρου, τον Pedro Viñolas. Γι΄αυτόν γνωρίζουμε ότι ήταν ισπανός ηθοποιός, θεατρικός συγγραφέας και θεατρικός σκηνοθέτης που πραγματοποίησε μεγάλο μέρος της δράσης του στη Λατινική Αμερική[42].

Οι μελέτες ανέφεραν ότι *El héroe de la Grecia y su page, o sea La doncella de Misolonghi*..., είναι μια θεατρική προσαρμογή του *Grecia, o La doncella de Missolonghi* του Vayo, γεγονός που θεωρητικά απεδείκνυε ο αντίκτυπος που δεκαετίες μετά την έκδοσή του είχε το πρωτότυπο μυθιστόρημα στην ισπανόφωνη Αμερική. Η σύνθεση του Rode που εκδόθηκε δεκαεννιά χρόνια αργότερα απουσιάζει από την εκδοτική και θεατρική εικόνα της Ισπανίας της εποχής. Στην πραγματικότητα, η πλοκή αυτού του ρομαντικού δράματος γραμμένου σε στίχο δεν έχει καμιά σχέση με το μυθιστόρημα του Vayo. Είναι φανερό πως ο Rode χρησιμοποίησε τον τίτλο, την ατμόσφαιρα και τα ονόματα διαφόρων προσώπων, αλλά, όπως σχολιάσαμε, το θέμα έγκειται στο ότι η δομή της ιστορίας είναι τελείως διαφορετική, δεδομένου ότι οι ρόλοι των κύριων προσώπων αλλάζουν, ενώ εισέρχονται νέα δευτερεύοντα πρόσωπα.

Μέρος της κριτικής της εποχής έδειξε ότι μπορεί να δει κανείς κάποια επιρροή του βυρωνικού ήρωα, αν και κάπως διαστρεβλωμένη. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι στην ουσία δεν τηρούνται οι περισσότερες αξίες αυτής της μορφής, αλλά γίνεται προσπάθεια να συνδυαστεί η αναζήτηση κάποιων συγκεκριμένων αξιών με τη μοίρα του προσώπου, δημιουργώντας έτσι έναν ήρωα τόσο ιδανικό όσο και ατελή. Η ατμόσφαιρα ανταποκρίνεται στο πλαίσιο της τρίτης πολιορκίας του Μεσσολογγίου, όμως η συγκεκριμένη σκηνογραφία μένει σε ένα δεύτερο πλάνο, διότι το προβάδισμα έχουν οι προσωπικές σχέσεις των προσώπων. Εδώ γίνεται αντιληπτή μια ευτράπελη αντίθεση μεταξύ της εξιδανίκευσης των προσώπων και της πραγματικότητας της ύπαρξής τους, που, τελικά, γίνεται ελάχιστα πιστευτή. Συνεπώς, ο κύριος άξονας της πλοκής είναι η μοίρα των προσώπων που οδηγούνται από τον έρωτα και η αναζήτηση της ελευθερίας του ατόμου, το οποίο επιδιώκει να αισθανθεί ότι ολοκληρώνεται επαναστατώντας ενάντια σ΄αυτό που του έλαχε να ζήσει.

42 Boudet (2017: 63-64, 90, 194), Reyes de la Maza (1972: 65, 425, 427, 431, 438, 442, 450-451, 458-459, 463, 465, 476, 553, 563, 572-573, 581-582).

Γενική επισκόπηση του δράματος μας αποδεικνύει ότι πλέκονται διάφορες παράλληλες ιστορίες διαμορφώνοντας μια πολύπλοκη, εξαιρετικά δαιδαλώδη πλεκτάνη και διαφοροποιημένη ως προς τα πρόσωπα. Από την άλλη πλευρά, δεν διακρίνεται καμιά πρόθεση διδακτικού χαρακτήρα, παρά μόνο η πρόθεση να εγείρει τη συγκίνηση του θεατή μέσα από απίστευτες και φρικιαστικές πράξεις. Ο ανταγωνιστής, Nicetas, του έργου του Vayo μετατρέπεται εδώ σε πρωταγωνιστή ήρωα, ενώ ο γυναικείος πρωταγωνισμός χωρίζεται σε δύο μορφές: από τη μια η Irene, μια γενναία ελληνίδα κόρη που φοράει ανδικά ρούχα, για να μπορέσει να υπηρετήσει ως υπηρέτης τον αγαπημένο της Nicetas και να στηρίξει έτσι την αρχηγία του· από την άλλη, η σύνδεση με την Ισπανία μέσω του προσώπου της Isabel, μιας ισπανίδας κυρίας, που απελευθερώθηκε από τους Οθωμανούς και που επίσης είναι ερωτευμένη με τον Nicetas, ο οποίος και ανταποκρίνεται. Όσον αφορά τον ρόλο του ανταγωνιστή, που καταμερίζεται μεταξύ των επαναστατημένων Ελλήνων και των Τούρκων, είναι αρκετά θολός, διότι αυτόν τον ρόλο τον έχουν διάφορα πρόσωπα. Εν μέσω της σύγκρουσης των δύο εθνοτήτων, η Irene θυσιάζεται για τον Nicetas και, πριν πεθάνει, αποκαλύπτει το φύλο της και τον έρωτα, που τρέφει γι΄αυτόν. Από την άλλη, η μοίρα του ήρωα πριν τη διεξαγωγή της Ναυμαχίας του Ναυαρίνου καθαγιάζει τον αγώνα για την πατρίδα, πράγμα που τον αναγκάζει να αποχαιρετίσει την Isabel με τον όρκο ότι θα σμίξουν αν η τύχη χαμογελάσει τους Έλληνες και αποκτήσουν την ανεξαρτησία τους.

Παρουσιάζει ενδιαφέρον ο τρόπος που ο Rode παρουσιάζει τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν οι επαναστατημένοι Έλληνες, θέτοντας με εντυπωσιακό τρόπο ως πρόβλημα όχι μόνο τον οθωμανικό ζυγό, αλλά και τις εσωτερικές έριδες που εξασθένησαν την ελληνική πλευρά κατά τη διάρκεια του αγώνα της εθνεγερσίας. Το γεγονός αυτό γίνεται φανερό από την αρχή του έργου μέσα από τον πικρό και απελπισμένο διάλογο μεταξύ δύο επαναστατημένων Ελλήνων[43]:

> “CONRADO:
> Μετά πολλά χρόνια πολέμου
> έχασα πλέον την ελπίδα,
> πως η λευτεριά της Ελλάδας

43 Rode Viller (1849: πράξη 1η, σκηνή 1η, 7-8).

θα έπρεπε τέλος να λάμψει·
ο απάνθρωπος δυνάστης,
ενάντια στον δύσμοιρο Έλληνα
δεν ασκεί μόνο τη βία,
μα και μια διαβολική πανουργία:
τα μέσα που χρησιμοποιεί
είναι το πιο ύπουλο:
τους πρώτους της πατρίδας
προσπάθησε να διαιρέσει,
και το σπέρμα της διχόνιας
υποκινεί στην Ελλάδα, ο βρομερός.

CONSTANTINO:
Τόσα χρόνια καταπίεσης,
τόσοι πόνοι και βάσανα,
τόσοι φοβεροί παιδεμοί
το αίμα χίλιων Ελλήνων
που μαρτύρησαν...! Μεγαλοδύναμε Θεέ!
δεν αρκεί; τί; επιτρέπετε
να υποταχθεί ο χριστιανισμός
κι όπου, στέκεται ο σταυρός
να προβάλλει το μισοφέγγαρο;
Αγώνα τόσο σκληρό δέχεστε;

CONRADO:
Είν' αλήθεια: αγώνας φοβερός
το θύμα τόλμησε να βγάλει
τ' άρματα ενάντια στον δήμιο·
ήταν τρέλα ή παραλογισμός
ήταν όμως ιερός σκοπός!
τι ατέρμονες ταπεινώσεις
τον δύστυχο Έλληνα βασάνιζαν
κι ήταν πιο αξιοπρεπές να πεθάνεις
ελεύθερος, μεσ' στη μάχη
παρά σκλάβος, σε άθλια εκτέλεση.
Στην Ελλάδα της λευτεριάς

η κραυγή αντήχησε επιτέλους,
και σαν σταλμένος απ' τον ουρανό,
έναν ήρωα είδαμε να ξεπροβάλλει [Nicetas]
που αγκάλιασε τον τόσο σκοπό".

Όμως, η σφραγίδα του εθνικιστικού παράγοντα, μπορεί να γίνει επίσης αντιληπτή και μέσω του χαρακτήρα της Isabel. Η ενδιαφέρουσα κοινωνικοπολιτιστική του διάσταση υπερβαίνει την εθνο-θρησκευτική συνιστώσα και αντί να προσφύγει στην παραδοσιακή ιστορική αναλογία μεταξύ της ισπανικής "Reconquista" και της ελληνικής επανάστασης, αποφασίζει να υπερασπιστεί τις αξίες του αρτισύστατου ισπανικού φιλελευθερισμού μέσω του ισπανικού πολέμου της ανεξαρτησίας (1808-1814) από την ναπολεόντεια κατοχή[44]:

"ISABEL:
[...] Η πατρίδα μου επίσης, ναι, η ωραία Ισπανία,
από τον απότολμο Γάλλο καταδυναστεύθηκε:
και με μάνητα ευγενή αποτίναξε τον ζυγό,
και πιο τρανή και περήφανη ορθώθηκε.
Κραυγή εκδίκησης βροντερή
ακούστηκε παντού στους κάμπους της
στα αμέτρητα λιβάδια της, κι ο καταραμένος δυνάστης
των παιδιών της ένιωσε τα σιδερένια χέρια.
Η καρδιά μου εκστασιάστηκε από ευτυχία
βλέποντας πως ξαναζωντανεύετε ένα τόσο ευγενές παράδειγμα
από περηφάνεια φουσκώνει η ψυχή μου
και με πάθος τον ήρωα σε σας αντικρύζω".

IV. Συμπεράσματα

Ο φιλελληνικός χαρακτήρας του ισπανικού θεάτρου του 19ου αιώνα αποδεικνύεται εξαιρετικά περιορισμένος ως προς τον αριθμό και την ποικιλομορφία, και απλοϊκός ως προς το περιεχόμενο. Πρόκειται λοιπόν για έντυπα που δεν επιτρέπουν να ισχυριστούμε ότι η συγγραφή τους, ως πολιτιστικό και ψυχαγωγικό προϊόν στην Ισπανία του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, οφείλεται στις ειδήσεις που έφταναν για την ελληνική επανάσταση.

44 *Ό.π.* (1849: πράξη 2η, σκηνή 6η, 47).

΄Οπως διαπιστώνουμε, τα τρία έργα που θεωρήθηκαν ως η θεατρική όψη του ισπανικού φιλελληνικού ενδιαφέροντος στα λαϊκά στρώματα και στις πνευματικές ελίτ, στην πραγματικότητα μόνο δύο, και μάλιστα σε πολύ όψιμη περίοδο, εκδόθηκαν στην Ισπανία: *Los griegos, o sea La libertad de Grecia*..., το 1843 (δεκατρία χρόνια μετά την ανεξαρτησία της Ελλάδας), και *La doncella de Missolonghi, drama original en 5 actos*, το 1840 (δέκα χρόνια μετά). Από την πλευρά του, ελάχιστη ήταν η απήχηση του *El héroe de la Grecia y su page, o sea La doncella de Misolonghi*..., που χρονολογείται το 1849. Πιο αποκαρδιωτικό ακόμη είναι το γεγονός ότι, πιθανώς, το μοναδικό έργο που ανέβηκε στη σκηνή και μάλιστα όχι σε συνεχόμενες περιόδους ήταν *Los griegos, o sea La libertad de Grecia*... Επιπλέον, κανένα απολύτως δεν αποτελεί πρωτότυπο έργο διότι, όπως είδαμε, το πρώτο είναι μετάφραση από τα γαλλικά, που πραγματοποιήθηκε δεκαπέντε χρόνια μετά την πρώτη του έκδοση, και το δεύτερο είναι λογοκλοπή ή έκνομη έκδοση του ιστορικού μυθιστορήματος του Vayo, που εκδόθηκε το 1830, δηλαδή, δέκα χρόνια μετά. Οι αιτίες της όψιμης, ξεκομμένης, ασυνεχούς και ελάχιστα εμπεδωμένης αυτής θεματικής τυπολογίας στη θεατρική σκηνή, μπορεί να εξηγηθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους θεώρησης: έναν της διανόησης, λόγω της μεγαλύτερης επιτυχίας που έτυχε η κωμωδία επί της τραγωδίας ως μέσο λαϊκής ψυχαγωγίας, και έναν δεύτερο κοινωνικο-πολιτικού χαρακτήρα, όπου οι περιορισμοί που επιβλήθηκαν στην φιλελεύθερη διανόηση δεν επέτρεψαν στην Ισπανία τη δημόσια και σύγχρονη εκδήλωση των συναισθημάτων για τα επαναστατικά γεγονότα της Ελλάδας.

Η λογοτεχνική ανάλυση των έργων, με βάση τόσο την μελέτη του κειμένου όσο και τις δημοσιευμένες κριτικές της εποχής, δείχνουν την απλοϊκότητα της σύνθεσης, όπου τα καλλιτεχνικά κριτήρια υπερέχουν των ιστορικών. Την κυριότερη καινοτομία αποτελεί η είσοδος της σκηνογραφίας, με την οποία γίνεται αντιληπτή η φιλελληνική θεώρηση. Γι' αυτό και αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι όλες οι συνθέσεις ανταποκρίνονται στις λογοτεχνικές φιλελληνικές και ρομαντικές αξίες, οι οποίες εκλαμβάνουν τα εθνο-θρησκευτικά στοιχεία ως καταλύτες του ελληνικού εθνικισμού, με τον οποίο λογικά θα ταυτιζόταν το ιδεολογικά φιλελεύθερο κοινό. Επομένως, από τις συνθέσεις αυτές προκύπτει μια ισπανική ορινταλιστική και υποκειμενική γνώση που αποσκοπεί στη συναισθηματική

και συγκινησιακή συμμετοχή του θεατή. Παρά το ότι το κείμενο του Rode στερείται μιας εύδηλης και στέρεας ηθικής δέσμευσης, μπορούμε να πούμε ότι το σύνολο των μερών υιοθετεί μια στέρεη ιδεολογική δέσμευση, που ανταποκρίνεται στη δυτικο-ευρωκεντρική πρόσληψη του θέματος με πλήθος στερεότυπων και γνωστικών προκαταλήψεων βασισμένων σε εθνικά, κοινωνικά και θρησκευτικά κριτήρια.

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι πίσω από τη λογοτεχνική αυτή παραγωγή δεν βρίσκονται βασικά ιδεολογικά ή πνευματικά κίνητρα για την υπεράσπιση των φιλελεύθερων αντιλήψεων και τον αγώνα των Ελλήνων. Δεν αποσκοπεί στο να κάνει πολιτική προπαγάνδα, αλλά μάλλον ανταποκρίνεται σε καθαρά εμπορικά κίνητρα, τα οποία όμως δεν είχαν ιδιαίτερη επιτυχία.

Συμπερασματικά, θα μπορούσε να αποτιμηθεί ότι τόσο το αντικείμενο όσο και οι στόχοι της ερευνητικής μας πρότασης μπορεί να είναι χρήσιμοι για τη φιλολογία, τη θεατρολογία και την ιστορία στον χώρο των νεοελληνικών σπουδών, διότι αποσκοπεί να δείξει τον πραγματικό χαρακτήρα των περιεχομένων, τον περιορισμένο βαθμό διαθεσιμότητάς του, και τη μεταβαλλόμενη φιλολογική και ιστορική του φύση.

Το άγνωστο μέχρι σήμερα εύρος του αντίκτυπου που είχαν τα κείμενα αυτά, αντανακλά την αξία αυτού του είδους των πηγών για τη μελέτη του ισπανικού φιλελληνισμού και, γενικά, την πρόσληψη του Ανατολικού Ζητήματος στην Ισπανία κατά το πρώτο μισό του 19ου αιώνα.

Βιβλιογραφία

V. 1. Πρωτογενείς πηγές / κείμενα

Ανώνυμος ["D. P. M."], *La doncella de Missolonghi, drama original en 5 actos*. Μάλαγα: El Comercio, 1840, 18412, 123 σελ. [θεατρική προσαρμογή του μυθιστορήματος του Estanislao de Kostka Vayo, *Grecia, o La doncella de Missolonghi*. Βαλένθια: Mompié, 1830, 2 τ.].

Blache Alexis (συγγραφέας) και Sonnet Hippolyte (ερανιστής), *Los griegos, o sea La libertad de Grecia. Baile histórico en tres actos*. Μαδρίτη: Antonio Mateis Muñoz, 1843, 16 σσ. [μετάφραση και ανώνυμη εκδοχή από τα γαλλικά στα ισπανικά: *Les grecs, ballet-pantomime en deux actes*. Μπορντώ: Teycheney, [1827], 15 σελ.].

Rode Viller Guillermo, *El héroe de la Grecia y su page, o sea La doncella de Misolonghi. Drama histórico, en verso y dividido en cuatro actos*. Πόλη του Μεξικού: Rafael de Rafael y Vilá, 1849, 135 σελ.

V. 2. Δευτερογενείς πηγές

Ανώνυμος [ψευδ. "Los Gemelos"], "Beneficio del Sr. Viñolas". Στο *El Siglo Diez y Nueve*, No 18, 1849: 71 (διάφοροι συγγραφείς).

Blache Alexis (συγγρ.) e Sonnet Hippolyte (ερανιστής), *Les grecs, ballet-pantomime en deux actes*. Μπορντώ: Teycheney, [1827], 15 σελ.

Boletín Oficial de Instrucción Pública, No 68, 1843: 505-513 (διάφοροι συγγραφείς).

de Kostka Vayo Estanislao, *Grecia, o La doncella de* Missolonghi. Βαλένθια: Mompié, 1830, 2 τ.

de Valladares Ramón y Saavedra [ψευδ. "DAVRED"], *Semanario pintoresco español*, No 6, 1843: 45-48.

Diario de Madrid, Nos 2.837-2.838, 2.842, 2.848-2.856, 2.858, 2.860-2.866, 2.871-2.873, 2.877-2.880, 2.884-2.887, 2.893-2.894, 2.896-2.897, 2.900, 2.920, 2.923-2.925, 2.928-2.929, 1843: [4] (διάφοροι συγγραφείς).

El Español, No 510-511, 1846: [4] (διάφοροι συγγραφείς).

El Espectador, Nos 517, 544-555 [546], 552-553, 556-560, 565-566, 573-574, 576-577, 604, 1843: [4] (διάφοροι συγγραφείς).

El Gratis. Diario de avisos, noticias, variedades y conocimientos útiles, No 158, 1843: 2 (διάφοροι συγγραφείς).

El Heraldo, *periódico político, religioso, literario e industrial*, No 180, 1843: 4 (διάφοροι συγγραφείς).

El Tiempo, diario conservador, No 589, 1846: [4] (διάφοροι συγγραφείς).

El Universal, periódico independiente, No 49, 1849: 4· No 177, 1849: 4 (διάφοροι συγγραφείς).

Gaceta de Madrid, No 2.331, 1841: 4· Nos 3.035-3.037, 3.043-3.044, 3.047, 3.049-3.051, 3.055-3.058, 3.064-3.065, 3.067-3.068, 3.070-3.071, 3.095-3.096, 1843: 4 (διάφοροι συγγραφείς).

Gordon Byron George και Rogers Samuel, *Lara, A Tale - Jacqueline, A Tale*. Λονδίνο: John Murray, 1814.

Guía del comercio, industria y agricultura, No 418, 1850: 8 (διάφοροι συγγραφείς).

Hidalgo Dionisio (a), *Boletín bibliográfico español y estrangero*. Μαδρίτη: Lib. Europea, 1843[2]: τ. I· José González y Cía, 1846: τ. VI· Higinio Reneses, 1850: τ. XI.

———— (b), *Diccionario general de bibliografía española*. Μαδρίτη: J. Limia y G. Urosa, 1868: τ. III.

La España, No 2.339, 1856: [4] (διάφοροι συγγραφείς).

Revista de teatros. Diario pintoresco de literatura, Nos 30-33, 37-39, 42-43, 45, 50-53, 59-60, 62- 63, 66, 77, 80-81, 85, 1843: [2] (διάφοροι συγγραφείς).

V. 3. Μελέτες

Ballesteros Dorado Ana Isabel, *Espacios del drama romántico español*. Μαδρίτη: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

Boudet Rosa Ileana, *Cuba: actores del XIX*. Σάντα Μόνικα (CA): Ediciones de la Flecha, 2017.

Caldera Ermanno (a), "La dramaturgia tardorromántica". Στο ιδίου, *El teatro español en la época romántica*, Μαδρίτη: Castalia, 2001: κεφ. VI, 169-218.

———— (b), "El teatro y su mundo". Στο ιδίου, *El teatro español en la época romántica*, ό.π., κεφ. VIII, 233-255.

Caldera Ermanno και Calderone Antonietta, "El teatro en el siglo XIX (I) (1808-1844)". Στο José María Díez Borque (διευθ.), *Historia del teatro en España*, Μαδρίτη: Taurus, 1988: τ. II, κεφ. III, 377-624.

del Pino Chica Enrique (a), *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX (1792-1914)*. Μάλαγα: Arguval, 1985: τ. I.

———— (b), *Historia del teatro malagueño (desde sus orígenes hasta 1931)*. Μάλαγα: Fundación Unicaja, 2011.

de Miguel Magro Tania, "Los bailes históricos de Agustín Moreto: la intertextualidad como máscara", *Hipertexto*, No 14, 2011: 126-138.

Eguizábal Maza Raúl, *Historias del Circo Price y otros circos de Madrid: del antiguo Circo Price al moderno Teatro Circo Price*. Μαδρίτη: La Librería, 2007.

Ferreras Tascón Juan Ignacio και Franco Andrés, *El teatro en el siglo XIX*. Μαδρίτη: Taurus, 1989.

García Lorenzo Luciano, "La denominación de los géneros teatrales en España durante el siglo XIX y el primer tercio del XX", *Segismundo*, No 5-6, 1967: 191-199.

González Ariza Fernando, "Los bailes y pantomimas en Madrid en el siglo XVIII: escenografía y fuentes", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, No 26, 2008: 73-82.

González Subías José Luis, "Subgéneros dramáticos y estructura formal en las obras teatrales del romanticismo español". Στο Pierre Civil και Françoise Crémoux (επιμ.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Μαδρίτη: Iberoamericana, 2010: τ. II [CD-ROM].

Llordén Simón Andrés, "El Comercio y el Boletín Oficial". Στο ιδίου, *La imprenta en Málaga. Ensayo para una tipobibliografía malagueña*, Μάλαγα: Caja de Ahorros Provincial de Málaga, 1973: τ. I, 203-210.

Morfakidis Motos Dimitris Miguel (a), "La Revolución helénica de 1821 a través de la novela histórica de la España decimonónica: Grecia, o La doncella de Missolonghi - Amor y religión, o La joven griega", *Estudios Neogriegos*, No 16, 2014: 139-159.

———— (b), "Primeros ecos de la Revolución griega en España: Alberto Lista y el filohelenismo liberal conservador español". Στο Francisco Morcillo Ibáñez (επιμ.), *Νεοελληνικός κόσμος και Ευρώπη: Διάλογοι και πολιτισμικές σχέσεις*, Γρανάδα: Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, 2015: 369-394.

———— (c), "Η ελληνική εθνεγερσία στον ισπανικό Τύπο (1821-1830). Μια εισαγωγική μελέτη". Στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία*, Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, 2015: τ. Ι, 403-422.

———— (d), "La Cuestión de Oriente en la polémica pública mantenida entre Fermín Caballero y Sebastián de Miñano". Στο Dimitris Miguel Morfakidis Motos και José Ángel Ruiz Jiménez (επιμ.), *Balcanes. Procesos históricos y desafíos actuales*, Γρανάδα: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2017: κεφ. ΙΙ, 31-76.

Reyes de la Maza Luis, *El teatro en México en la época de Santa Anna*. Πόλη του Μεξικού: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972: τ. Ι.

Romero Tobar Leonardo, "El campo de la producción intelectual". Στο Víctor Infantes de Miguel, François Lopez και Jean-François Botrel (διευθ.)· Nieves Baranda Leturio (συντ.), *Historia de la edición y de la lectura en España, 1472-1914*, Μαδρίτη: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2003: 531-544.

Rubio Jiménez Jesús (a), "El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)". Στο José María Díez Borque (διευθ.), *Historia del teatro en España*, Μαδρίτη: Taurus, 1988: τ. ΙΙ, κεφ. IV, 625-751.

———— (b), "El arte escénico en el siglo XIX". Στο Javier Huerta Calvo (διευθ.), *Historia del teatro español*, Μαδρίτη: Gredos, 2003: τ. ΙΙ, 1.803-1.852.

Σταυριανοπούλου Πηνελόπη (a), "Grecia o la Doncella de Missolonghi: ecos de la Guerra de la Independencia Griega en la literatura española", *Πιο κοντά στην Ελλάδα / Más cerca de Grecia*, No 15, 1999: 241-249.

———— (b), "Απόηχοι του αγώνα του 1821 για την ανεξαρτησία

στην ισπανική λογοτεχνία του 19ου αιώνα: *Grecia o la Doncella de Missolonghi*". Στο Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), *Ο Ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα. Πρακτικά του Γ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ). Βουκουρέστι, 2-4 Ιουνίου 2006*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2007 [*online*]. URL: <http://www.eens-congress.eu/?main__page=1&main__lang=de&eensCongress_cmd=showPaper&eensCongress_id=367> [19/08/2018].

Χασιώτης Κ. Ιωάννης."El filohelenismo español". Στο Encarnación Motos Guirao (επιμ.), *Tendiendo puentes en el Mediterráneo. Estudios sobre las relaciones hispano-griegas (ss. XV-XIX)*, Γρανάδα: Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2008: 117-128.

Χατζηγεωργίου-Χασιώτη Βικτώρια, "Ο ισπανικός φιλελληνισμός του 19ου αιώνα". Στο *Μνήμη Άλκη Αγγέλου. Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος. Ζητήσεις της πολιτισμικής ιστορίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2004: 473-484 (διάφοροι συγγραφείς).

"БЛАШ (Blache) Алексис Сципион (1792, Марсель - 1852, Бордо)". *Русский балет. Энциклопедия* [*online*]. URL: <http://www.pro-ballet.ru/html/b/blaq.html> [02/09/2018] (διάφοροι συγγραφείς).

Канзельевна Назмеева Фарида: "По следам Сююмбикэ в Петербурге", *История Петербурга*, No 4, 2009: 45-48.

Abstract

The significance of the Greek Revolution (1821-1830) in the historiography of the Eastern Question (1821-1923) manifests itself in the appearance of a Philhellene thought in the European collective imagination. Thereby, the Philhellenism came to be a subject of public opinion which allowed its materialisation as a mass cultural product.

The aim of this research consists on analyze historiographically the Greek War of Independence as a cultural form of leisure and entertainment in the Spain of the first half of the 19th century. With the location of several

theatrical plays between 1840 and 1849, it is proposed a study about the Philhellene dramatic literature that addresses various issues, that is, the reasons of the cultural and entertainment industry to adopt this topic in the scenic representation, its character and diffusion, the creation of states of opinion or the assimilation of their ideological contents.

Λέξεις-κλειδιά: Φιλελληνισμός, Ανατολικό Ζήτημα, ισπανικό θέατρο, 19ος αιώνας, ιστοριογραφία.

6.6. Προσεγγίσεις στη δραματουργία του 21ου αιώνα

ΟΨΕΙΣ, ΑΝΑΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ, ΔΙΑΘΛΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ

Μαρία Δημάκη-Ζώρα*

Μια προσπάθεια διερεύνησης και καταγραφής τάσεων στη σύγχρονη ελληνική δραματουργία, δεν μπορεί παρά να ανιχνεύσει και να καταγράψει μια πληθώρα διαφορετικών κατευθύνσεων που συνυπάρχουν στο ίδιο τοπίο, με απόπειρες που άλλοτε καταγράφουν μια περισσότερο συνειδητή προσήλωση σε παραδοσιακές φόρμες και άλλοτε αποτυπώνουν την προσπάθεια για αξιοποίηση νέων αντισυμβατικών τρόπων έκφρασης, ενώ οι θεματικές που φαίνονται να απασχολούν τους συγγραφείς ποικίλλουν και ανοίγονται σε ένα εξαιρετικά διευρυμένο και πλούσιο φάσμα. Σε αυτές προστίθεται πλέον με ιδιαίτερες αξιώσεις και η περιρρέουσα ατμόσφαιρα της εποχής της οικονομικής κρίσης, που έχει όμως πολλαπλές και πολύμορφες άλλες εκδηλώσεις, σε ατομικό και συλλογικό επίπεδο.

Μετά τη διεθνή χρηματοοικονομική κρίση του 2007-09, η Ελλάδα, από το 2010, ενεπλάκη σε μια πρωτόγνωρη δίνη οικονομικής ασφυξίας, βαθιάς ύφεσης και σκληρής λιτότητας, η οποία βιώθηκε και βιώνεται από τους Έλληνες ως μια πολυεπίπεδη και πολυώνυμη κρίση[1]. Διαμορφώθηκε μια νέα πραγματικότητα για την ελληνική κοινωνία, με κυρίαρχο άξονα αναφοράς την επιβολή των «μνημονίων» και των όρων που έθεσαν οι δανειστές της χώρας για την επίτευξη συγκεκριμένων δημοσιονομικών στόχων.

Το θέατρο, ως κατεξοχήν κοινωνική τέχνη, δεν θα μπορούσε να μην επηρεαστεί, με ποικίλους τρόπους, από μια βαθιά κρίση που δεν αγγίζει μόνο την οικονομία της χώρας αλλά αφορά άμεσα την καθημερινότητα κάθε πολίτη, έχει βαθύτατες επιπτώσεις στην κοινωνική ζωή και επηρεάζει καταλυτικά ατομικές αλλά και συλλογικές αντιδράσεις. Είναι χαρακτηριστικό ότι σε διεθνή έκθεση σχετικά με την ικανοποίηση των πολιτών από τη ζωή τους (*World Happiness report 2013*), η Ελλάδα βρέθηκε ήδη από τα πρώτα χρόνια της κρίσης πολλές ποσοστιαίες μονάδες

* Μαρία Δημάκη-Ζώρα, Επίκουρη Καθηγήτρια Παιδαγωγικού Τμήματος Δημοτικής Εκπαίδευσης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, mzora@primedu.uoa.gr

1 Χαρδούβελης (2018).

χαμηλότερα από άλλες χώρες, ως προς το δεδομένο αυτό, αλλά και χαμηλότερα από τα δικά της δεδομένα παρελθόντων ετών[2]. Τα στοιχεία αυτά οδηγούν τους αναλυτές στη διατύπωση συμπερασμάτων σύμφωνα με τα οποία η διάχυτη αίσθηση δυστυχίας και απαισιοδοξίας που χαρακτηρίζει την καθημερινή ζωή στην Ελλάδα υπερβαίνει τις αυστηρά οικονομικές εκτιμήσεις (όσο αποφασιστικής σημασίας και αν είναι αυτές) και επεκτείνεται σε εκτιμήσεις πολιτικής ευρύτερα φύσης, όπως η εμπιστοσύνη στους πολιτικούς αλλά και κοινωνικούς θεσμούς[3].Παράλληλα, όπως παρατηρεί ο Δημήτρης Τζιόβας, υπάρχει το ενδεχόμενο να διαδοθεί ευρύτερα το σύνδρομο μιας αποτυχημένης κοινωνίας, να παγιωθεί στις συνειδήσεις των Ελλήνων μια νοοτροπία καταδίωξης και η αίσθηση της ματαίωσης και της παραίτησης να γίνουν καθημερινή συνθήκη[4].Η αναμφισβήτητη επίδραση των δυσμενών οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών στην πολιτιστική δημιουργία είναι ένα ζήτημα που προκαλεί συζητήσεις και προβληματισμό. Η παρατήρηση που έχει διατυπωθεί σχετικά με τη λογοτεχνία, ότι δηλαδή δεν περιορίζεται στην αντανάκλαση των πολιτικών συνθηκών και του πολιτισμού μιας κοινωνίας, αλλά έχει, συνειδητά ή όχι, και μια αξιοσημείωτη μετασχηματιστική δύναμη[5], μπορεί να επεκταθεί και στο θέατρο, το οποίο, όπως παρατηρεί ο Θ. Γραμματάς, «από τη φύση του αποτελεί ένα σύστημα επικοινωνίας, ένα κοινωνικό γεγονός, ένα πολυσημικό πολιτισμικό φαινόμενο που συνιστά παράλληλά περιέχον αλλά και περιεχόμενο του πολιτισμού»[6].

Η σχέση του θεάτρου με την κρίση φαίνεται να είναι ιδιαίτερη και πολύ ενδιαφέρουσα. Σε έντυπο ευρείας κυκλοφορίας και σε κείμενο που αφορά στη θεατρική κίνηση τη χειμερινή περίοδο 2014-15, διατυπώνεται μια χαρακτηριστική διαπίστωση: «Σταδιακά το τοπίο άλλαξε. Το ίδιο το θέατρο άλλαξε. (…) Ο πήχης ανέβηκε και, καθώς η κρίση έκανε αισθητή την παρουσία της, οι τιμές των εισιτηρίων κατέβηκαν. Το θέατρο έγινε ίσως το πιο προσιτό είδος διασκέδασης και ταυτόχρονα μια έξοδος με απειράριθμες επιλογές: ένα έργο του Τσέχοφ σε μια ιστορική σκηνή του κέντρου ή σε έναν πολυχώρο στον Ελαιώνα, μια ελληνική κωμωδία σε

2 Helliwell, Layard & Sachs (2013).
3 Matsaganis (2013: 17).
4 Tziovas (2017:1).
5 Lemos & Yannakakis (2015).
6 Γραμματάς (2015: 15).

ένα αστικό θέατρο ή σε ένα μπαρ, ακόμη κι ελεύθεροι πειραματισμοί σε υπόγεια, στοές, διαμερίσματα, παλιά βυρσοδεψεία… Θέατρο παντού»[7].

Οι θεατρικές σκηνές πραγματικά αυξήθηκαν, αλλά και διαφοροποιήθηκαν ως προς το ρεπερτόριο, τις διαστάσεις και τη διάταξη του εσωτερικού χώρου, καθώς και το κοινό στο οποίο απευθύνονταν. Παράλληλα, εμφανίστηκαν και εδραιώθηκαν στο αθηναϊκό θεατρικό τοπίο ομάδες, των οποίων η δουλειά βασίζεται στη συλλογική δημιουργία, στον αυτοσχεδιασμό, σε υλικό συνεντεύξεων, στην αξιοποίηση των δυνατοτήτων της σύγχρονης τεχνολογίας, σε επινόηση κ.ά.[8], κερδίζοντας ένα σημαντικό κομμάτι του κοινού. Υπάρχει μια αξιοσημείωτη, μέσα στη γενικότερη ύφεση, εκδοτική κίνηση, με οίκους που προβάλλουν και προωθούν στο αναγνωστικό κοινό την ελληνική δραματουργία, αλλά και εκδόσεις έργων που γίνονται από θεατρικούς οργανισμούς, κρατικούς ή μη, που εκδίδουν τα έργα του σύγχρονου ελληνικού ρεπερτορίου που ανεβάζουν. Πρόσφατα, έχουν αναφανεί, επίσης, σημαντικές πρωτοβουλίες σχετικά με τη δημιουργία κινήτρων για την παραγωγή ελληνικών θεατρικών έργων, μέσα από τη διοργάνωση σχετικών διαγωνισμών, εργαστηρίων γραφής ή φεστιβάλ. Μιλώντας το φθινόπωρο του 2017, για το Analogio Festival, που δίνει βήμα στην παρουσίαση της σύγχρονης ελληνικής θεατρικής παραγωγής, η καλλιτεχνική του διευθύντρια Σίσσυ Παπαθανασίου, τόνιζε σε συνέντευξή της ότι «το θέατρο ανθίζει σε περιόδους κρίσης»[9].

Πραγματικά, μεταξύ των έργων της σύγχρονης ελληνικής θεατρικής παραγωγής, δεν είναι λίγα εκείνα που γράφτηκαν και εκδόθηκαν κατά την τελευταία περίπου δεκαετία και αποτυπώνουν, μεταγράφουν και εικονοποιούν όψεις και πτυχές της οικονομικής κρίσης. Όπως επισημαίνει ο Βάλτερ Πούχνερ σε πρόσφατο μελέτημά του για τις εκδοχές της κρίσης στη νεοελληνική δραματουργία: «με μιαν ορισμένη έννοια όλα τα θεατρικά έργα στηρίζονται πάνω σε κρίσεις, αλλιώς η συγκρουσιακή φύση της συμβατικής δραματουργίας δεν τροφοδοτείται με το ανάλογο πραγματολογικό υλικό, το οποίο βασίζεται σε αντιθέσεις»[10]. Το σχετικό πραγματολογικό υλικό παρέχεται άφθονο σήμερα, αφού από το 2007 διεθνώς και από το 2010 και εξής στην Ελλάδα, η έννοια της οικονομικής κρίσης

7 Μπουμπουρή (2014-2015: 8-10).
8 Βλ. Patsalidis (2014: 104).
9 Παπαθανασίου (2017).
10 Πούχνερ (2017: 311).

κυριάρχησε παντού όχι μόνο ως μια πραγματικότητα οικονομικών όρων και κοινωνικών συνθηκών, αλλά και ως γλωσσικός όρος στον δημόσιο λόγο, παγιωμένος πλέον τόσο στα πολιτικά κείμενα όσο και στον λόγο των media, ενώ σχετικά με τη λογοτεχνία ήδη έχει ξεκινήσει μια ενδιαφέρουσα συζήτηση με πολύ γόνιμες έως τώρα παρατηρήσεις, για τη «λογοτεχνία της κρίσης»[11].

Σε μια απόπειρα να εντοπίσουμε έργα που εξεικονίζουν όψεις της οικονομικής κρίσης της τελευταίας δεκαετίας στην Ελλάδα και λαμβάνοντας υπόψη ότι η τυπολογία της κρίσης μπορεί να έχει πολλές εκδοχές, όπως τις καταγράφει ο Βάλτερ Πούχνερ στο μελέτημα που προαναφέρθηκε[12], περιοριστήκαμε στο να λάβουμε αρχικώς υπ' όψιν τις βασικότερες όψεις της οικονομικές κρίσης, όπως αυτές περιγράφονται από οικονομικούς αναλυτές και μελετητές της οικονομικής και κοινωνικής ζωής (ανεργία, φτώχεια, απώλεια εισοδήματος και οικονομικές ανισότητες, πρόσβαση στη στέγαση και την υγειονομική περίθαλψη, μείωση των δεικτών ποιότητας ζωής) και κατόπιν συγκεντρώσαμε θεατρικά κείμενα που αφορμώνται από αυτές τις πτυχές της κρίσης, οι οποίες εμφανίστηκαν ή προϋπήρχαν αλλά εντάθηκαν μετά την επιβολή των αυστηρών δημοσιονομικών μέτρων στην Ελλάδα.

Σε αρκετά έργα η θεατρική γραφή φαίνεται να αναπαριστά, να αποτυπώνει, να αναδημιουργεί τα πρόσωπα, τις ποικίλες πτυχές της κρίσης στη συγχρονία. Οι συγγραφείς ασχολούνται με το φαινόμενο της ανεργίας και τις αθρόες απολύσεις, ως όψεις της γενικότερης ασφυκτικής οικονομικής και κοινωνικής κρίσης, αλλά, κυρίως, ως φαινόμενα με ολέθριες συνέπειες στην ατομική ζωή, στην ψυχική υγεία και στην προσωπική ευτυχία των ηρώων τους. Στον μονόλογο *Απολυμένη* του Αντώνη Τσιπιανίτη (2011), η ηρωίδα, πρώην κοσμικογράφος σε lifestyle περιοδικό, βρίσκεται ξαφνικά απολυμένη και απένταρη, με μοναδικά απομεινάρια της προηγούμενης ζωής της τα ακριβά ρούχα και παπούτσια μεγάλων σχεδιαστών που της προσέφεραν αφειδώς οι εταιρείες μόδας. Γίνεται λόγος για την τρομακτική ανεργία που διαπίστωσε αίφνης ότι υπάρχει γύρω της, σε αντιδιαστολή με το περιβάλλον στο οποίο ζούσε προηγουμένως και τις ψευδαισθήσεις που έτρεφε. Η σύγκρουση με την πραγματικότητα την προσγειώνει και

11 Βλ. ενδεικτικά, Χατζηβασιλείου (2014), Δημητρούλια (2014), Παπαργυρίου (2016).

12 Όπως παρατηρεί ο Πούχνερ (2017: 312): «Αυτές οι κρίσεις έχουν πολλές και διαφορετικές εκδοχές: προσωπικές κρίσεις, οικογενειακές, κοινωνικές, υπαρξιακές, ψυχολογικές, συναισθηματικές, οικονομικές, πολιτικές, υγείας, αξιών, διεθνείς κτλ.».

την οδηγεί σε ενδοσκόπηση αλλά και συμβιβασμό με τις νέες εργασιακές συνθήκες της εποχής. Οι εργασιακές συνθήκες και ο ψυχοφθόρος ανταγωνισμός γίνονται αντικείμενο πραγμάτευσης και σε άλλα έργα, όπως στο έργο της Τζένης Δάγλα *Η γυάλα* (2017), όπου η ηρωίδα έχει ακόμη τη δουλειά της, αλλά όπως λέει «από τα τριάντα άτομα της εταιρείας / εγώ και άλλοι τέσσερεις / μόνοι εναπομείναντες / πια / οι άλλοι είκοσι πέντε / πάνε / ο ένας μετά τον άλλον / μέσα σε λίγους μήνες»[13]. Παρά το γεγονός ότι εκείνη δεν έχει απολυθεί, οι υλικοί όροι της ζωής της έχουν αλλάξει, αφού, μετακόμισε από «το σικ ρετιρέ / με τις σμαρτ συσκευές και τη θέα»[14] πίσω στο πατρικό της σπίτι. Οι συγγραφείς, μέσα από τις ατομικές ιστορίες των ηρώων και των ηρωίδων τους, βρίσκουν την ευκαιρία να αναφερθούν στη γενικότερη κατάσταση της οικονομικής ασφυξίας και των προβλημάτων που μαστίζουν την ελληνική κοινωνία, αλλά και στην αλλοτρίωση, τη μοναξιά και την ψυχική ερημία των προσώπων. Σε έναν ακόμη μονόλογο, όπου ο πρωταγωνιστής είναι αυτή τη φορά άντρας, στο έργο της Χριστίνας Σαμπανίκου *Σκάσε ή Η χαμένη παντόφλα του Μανώλη Καρέλη* (2015), δίνεται η εικόνα ενός παραιτημένου από τη ζωή ανθρώπου, που βρέθηκε χωρίς δουλειά και χωρίς σύντροφο και βιώνει μια συνεχή αίσθηση αποτυχίας, ανίας και έλλειψης ενδιαφέροντος. Δεν βρίσκει καμία χαρά, αφού «τέλειωσαν και οι σοκολάτες», γιατί όπως λέει «δεν δίνει βερεσέ πια ο Θανάσης»[15]. Σκέφτεται διάφορες λύσεις, όπως τη μετανάστευση αλλά και την αυτοκτονία, καταλήγοντας να φωνάζει τις πραγματικές του επιθυμίες: «Θέλω να είμαι Εγώ. Θέλω να θέλω. Θέλω να με αγαπάνε. Θέλω να με αγκαλιάζουν. Θέλω να ελπίζω. Θέλω εκείνη την παλιά ζωή την ξέγνοιαστη»[16].Στο έργο του Μηνά Βιντιάδη, *Ο κάτω Παρθενώνας* (2011) παρουσιάζονται οι άθλιες συνθήκες ζωής των ανθρώπων που βίωσαν την απόλυτη φτώχεια και έγιναν άστεγοι, μέσα από τη σύγκρουση δύο ηρώων: ενός χρηματιστή και ενός άστεγου. Μιλώντας για τη ζωή του στον «κάτω Παρθενώνα», στις παρυφές του ιερού βράχου, ο άστεγος περιγράφει ποιοι είναι οι ένοικοι αυτού του κόσμου: «Πολλοί, σαν κι εμένα (…) σαν… κι εσένα. Ατυχήσαντες. (…) υπάλληλοι και επιχειρηματίες που έχασαν τη δουλειά τους, άρα κι αυτοί που μοιράζονταν αυτά που έβγαζαν, ξένοι

13 Δάγλα (2017: 14-15).
14 Δάγλα (2017: 15).
15 Σαμπανίκου (2015: 19).
16 Σαμπανίκου (2015: 38).

χωρίς πατρίδα (…) Όλοι όμως είναι υπερήφανοι ή μάλλον πρώην υπερήφανοι, που τώρα ντρέπονται, που αναγκάζονται να ντρέπονται»[17]. Οι κοσμοθεωρίες που πρεσβεύουν οι δύο άνδρες είναι διαμετρικά αντίθετες, αφού ο πρώτος έχει θεοποιήσει το χρήμα, ενώ ο δεύτερος υποστηρίζει ότι η αξία της ζωής έγκειται στην ανθρωπιά και στην ηρεμία της καθημερινότητας. Η αντιπαράθεσή τους, άλλοτε πιο ήπια και άλλοτε πιο βίαιη, καταλήγει σε μια απροσδόκητη λύση που φαίνεται ότι λυτρώνει και τους δύο, ενώ μέσα από τη συζήτησή τους αναδύονται όλα τα προβλήματα της Ελλάδας της οικονομικής κρίσης (φτώχεια, εξαθλίωση, ανεργία) αλλά και τα βαθύτερα αίτια της κρίσης αξιών και της έλλειψης ανθρωπιάς (υλιστική και καταναλωτική μανία, απαξίωση της οικογένειας, μαρασμός της πνευματικής ζωής).

Το ζήτημα της ανεργίας συνάπτεται και με το θέμα των δυσχερών εργασιακών συνθηκών στις οποίες αναγκάζονται να προσαρμοστούν οι εργαζόμενοι και, κυρίως, οι νέοι, αποτελώντας, επίσης, έναυσμα για δραματουργική επεξεργασία. Στο έργο του Ανδρέα Φλουράκη *Ασκήσεις για γερά γόνατα* (2013), παρουσιάζεται το απάνθρωπο πρόσωπο της σύγχρονης αγοράς εργασίας που πολλές φορές αναγκάζει όσους θέλουν να βρουν ή να διατηρήσουν τις θέσεις τους να κάνουν σημαντικές υποχωρήσεις και να θυσιάσουν την προσωπικότητα και την αξιοπρέπειά τους. Το έργο *Κωλοδουλειά* (πρώτη γραφή 2008, πρώτη έκδοση 2015) του Γιάννη Μαυριτσάκη, μια «εισαγωγή στη σύγχρονη κανονικότητα της δυστοπίας», όπως γράφει ο Γιώργος Πεφάνης[18], παρουσιάζει την εργασιακή πραγματικότητα σε ένα σύγχρονο ταχυφαγείο, όπου όλα πρέπει να είναι αυτοματοποιημένα και απολύτως ελεγχόμενα. Εδώ ακούμε τα λόγια μιας Βοηθού, που ακολουθεί πιστά τις οδηγίες που δίδονται από τον Φωνητικό Επόπτη, και φαίνεται αρχικά πλήρως αλλοτριωμένη από την εργασιακή τυποποίηση και την πλήρη υποταγή στην κανονικότητα της δουλειάς της. Οι παρατηρήσεις της όπως: «Ο προϊστάμενος κουζίνας λέει πρέπει να γίνω πιο γρήγορη. Τα χέρια μου πετάνε. Θέλει τα χέρια μου να βγάζουν φωτιές, να καούν»[19], ή: «Θα κάνω ό,τι περνάει από το χέρι μου ώστε ο τρίτος βοηθός κουζίνας να παραμείνει τρίτος. Μέχρι τουλάχιστον να εξασφαλίσω τη

17 Βιντιάδης (2016: 18).
18 Πεφάνης (2015: 7).
19 Μαυριτσάκης (2015: 23).

δική μου προαγωγή. Μετά βλέπουμε»[20], μας μεταφέρουν σε μια εργασιακή πραγματικότητα που προϋπήρχε της κρίσης, αλλά εντάθηκε με τα νέα δεδομένα που διαμόρφωσε η κατακόρυφη αύξηση της ανεργίας και της υποαπασχόλησης. Τα έργα που προαναφέρθηκαν δεν παραμένουν βέβαια στην οπτική της περιγραφής ή του καταγγελτικού λόγου ως προς τα κοινωνικά ή εργασιακά ζητήματα που εγείρονται από την κρίση. Προχωρούν πολύ βαθύτερα, αναλύοντας την επίδραση των συνθηκών της κρίσης στις προσωπικές ιστορίες των ηρώων τους και στη διαμόρφωση του ψυχικού τοπίου της νέας αυτής πραγματικότητας.

Μία ακόμη πτυχή της κρίσης αποτελεί το σύγχρονο μεταναστευτικό ρεύμα νέων επιστημόνων αλλά και επαγγελματιών (brain drain) από την Ελλάδα προς το εξωτερικό (Αμερική, Αυστραλία, Ευρώπη αλλά και χώρες του Αραβικού κόσμου), το οποίο έχει γιγαντωθεί τα τελευταία χρόνια. Στο έργο του Βασίλη Κατσικονούρη *Καγκουρό* (2014) είναι πολύ χαρακτηριστική η εικόνα του νεαρού Ορφέα που ετοιμάζεται να μεταναστεύσει στην Αυστραλία για να βρει μια καλύτερη δουλειά, απαξιώνοντας παράλληλα οτιδήποτε θα μπορούσε να του προσφέρει η παραμονή του στην πατρίδα. Η πατρίδα τον έχει ήδη απογοητεύσει όχι μόνο για όσα πενιχρά δίνει μέσα στην κρίση αλλά και για όσα πάντοτε στερούσε από τους ανθρώπους της, όπως ο πατέρας του, ένας έντιμος και ιδεολόγος δάσκαλος που υπέστη στερήσεις και ματαιώσεις επειδή δεν θέλησε να εγκαταλείψει την πατρίδα του για αναζήτηση καλύτερης τύχης. Εδώ η κρίση αποδίδεται με τη φράση που επαναλαμβάνει εμμονικά αλλά και με καρτερία ο πατέρας, προκειμένου να αποτρέψει τον γιο του από τη μετανάστευση και να τον πείσει να μείνει στην πατρίδα: «Είναι…δύσκολη η εποχή. Το ξέρεις»[21].

Η σύγκρουση είναι όμως πολύ βαθύτερη και δεν αφορά τους εγχώριους και τους ξένους, ούτε τους πολίτες και τους οικονομικούς παράγοντες, αλλά τις σχέσεις της παλαιότερης γενιάς με τη σύγχρονη, δηλαδή της γενιάς που έχει μερίδιο ευθύνης στην προετοιμασία της κρίσης με εκείνη που βρίσκεται στο κέντρο της δίνης της και υφίσταται άμεσα τις συνέπειες. Η παρατήρηση αυτή μας οδηγεί και σε μια άλλη όψη της κρίσης, εκείνη που αφορά στην κακοδαιμονία που κυοφορήθηκε σιγά σιγά από τη νοοτροπία και τις επιλογές των προηγούμενων γενεών, μιας

20 Μαυριτσάκης (2015: 31).
21 Κατσικονούρης (2016: 32).

κοινωνίας εφησυχασμένης, με στρεβλές προτεραιότητες και διαβρωμένες προοπτικές. Χαρακτηριστικές ως προς την αποτύπωση αυτής της σύγκρουσης είναι οι δραματικές καταστάσεις που παρουσιάζονται στο έργο *Επαναστατικές μέθοδοι καθαρισμού της πισίνας σας* της Αλεξάνδρας Κ* (2018), όπου η σύγκρουση του πατέρα Αντώνη με το κράτος και με τους ξένους επενδυτές που θέλουν να απαλλοτριώσουν την περιοχή όπου είχε χτίσει το εξοχικό με την παράνομη πισίνα, εξελίσσεται παράλληλα με τη σύγκρουσή του με τον γιο και την κόρη του. Τους κατηγορεί ευθέως λέγοντας «εγώ σας ταΐζω τριάντα χρονώ γαϊδούρια»[22], ενώ ο γιος του, σε μια αποστροφή που είναι φανερό ότι απευθύνεται σε όλη την παλαιότερη γενιά, μιλάει για το αυθαίρετο κτίσμα, αναφερόμενος όμως ουσιαστικά σε μια σαθρή κοινωνία: «Όλο αυτό το σπίτι είναι μια κοροϊδία. Από τα θεμέλια μέχρι τις αναμονές. Κοροϊδία (…) Δεν θα καταφέρεις ποτέ τίποτα μ' αυτό το σπίτι έτσι όπως το 'κανες»[23].

Οι οικογενειακές σχέσεις και η δυσλειτουργία του θεσμού αυτού επανέρχονται σε αρκετά έργα προωθώντας την ανάγνωση της σύγχρονης πραγματικότητας ως απόρροιας μιας μακράς, προγενέστερης κατάστασης που προοιωνιζόταν την επερχόμενη κρίση και η οποία εκκολάφθηκε και μέσα στον πυρήνα του θεσμού της οικογένειας (*Θέλω μια χώρα*, *Μαθήματα Νεοελληνικής Ιστορίας*, *Απολυμένη*, *Σιχτίρ ευρώ*…). Σε αυτά τα έργα δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην έλλειψη επικοινωνίας μεταξύ των μελών της οικογένειας, που επεκτείνεται σε μια καθολικότερη αδυναμία ουσιαστικού διαλόγου αλλά και σε κατάρρευση των ανθρωπιστικών αξιών.

Επιδιώκοντας να κλονίσουν τον εφησυχασμό και τις ψευδαισθήσεις ότι «για όλα φταίνε οι άλλοι ή οι ξένοι», ορισμένοι συγγραφείς προχωρούν σε ανατομία των συμπτωμάτων της κρίσης, πριν ακόμη αυτή ξεσπάσει. Στο έργο της Πένυς Φυλακτάκη με τον εύγλωττο τίτλο *Μαθήματα Νεοελληνικής Ιστορίας* (2009), η οικογένεια που εγκλωβίζεται λόγω κακοκαιρίας σε ένα παλιό, σχεδόν εγκαταλελειμμένο εκκλησάκι με πλούσια όμως ιστορία, αποκαλύπτει εκεί τα χειρότερα ελαττώματά της. Νεοπλουτισμός, αυταρέσκεια, συγκάλυψη της αλήθειας και σοβαροφάνεια, ξενοφοβία και έλλειψη ουσιαστικής παιδείας είναι ορισμένα από τα χαρακτηριστικά αυτής της ετερόκλητης παρέας που για να επιβιώσει δεν διστάζει

22 Αλεξάνδρα Κ* (2018: 33).
23 Αλεξάνδρα Κ* (2018: 36-37).

να εκμεταλλευθεί και να καταστρέψει τον ξένο, το μοναδικό πρόσωπο που ήξερε τη νεοελληνική ιστορία, από την οποία τίποτα δεν μπόρεσαν να διδαχθούν οι υπόλοιποι πρωταγωνιστές. Στην *Απολυμένη*, η πρωταγωνίστρια συνειδητοποιεί ότι «διέσχισ[ε] τη ζωή (…) γεμάτη ανόητες, χαζοχαρούμενες ψευδαισθήσεις [που] η πείνα τις συνέτριψε»[24]. Στο *Θέλω μια χώρα* του Ανδρέα Φλουράκη, οι συμμετέχοντες στο ταξίδι αναφωνούν: « –Η χώρα πέθανε. –Να πάει στον αγύριστο. –Μας έβγαλε τα συκώτια»[25].

Η επώδυνη αυτή διαδικασία συνειδητοποίησης της πραγματικότητας από μια ολόκληρη κοινωνία που κεραυνοβολήθηκε αίφνης από την άρση των βεβαιοτήτων της –«η αβεβαιότητα είναι η νέα κανονικότητα» έχει παρατηρήσει χαρακτηριστικά η καθηγήτρια Ψυχολογίας Φωτεινή Τσαλίκογλου[26]– οδηγεί τη θεατρική γραφή και στον δρόμο της διακωμώδησης των πραγμάτων, σαν τη λειτουργία ενός παραμορφωτικού καθρέφτη, που μας επιτρέπει να γελάσουμε με όσα μας φοβίζουν. Εκτός από τις παραστάσεις που έχουν περισσότερο τον χαρακτήρα μιας επικαιρικής και εύπεπτης σάτιρας των γεγονότων και των πολιτικών προσώπων, υπάρχουν έργα που επιδιώκουν την ανάδειξη των συμπτωμάτων της παθολογίας της κρίσης μέσα από αλληγορικές ανατρεπτικές ιστορίες (*Επαναστατικές μέθοδοι καθαρισμού της πισίνας σας*, *Μαρία Δοξαπατρή*, *Σιχτίρ ευρώ, μπουντρούμ δραχμή, θα πεις κι ένα τραγούδι*, *Το μεγάλο κρεβάτι*, *Πατριδογνωσία ή Τίποτα πια δεν είναι για συγγνώμη*, *Όταν ο Καραγκιόζης συνάντησε τη Μέρκελ στα Εξάρχεια*) όπου το χιούμορ κυριαρχεί ή αποτελεί μία εναλλακτική ματιά σε όλα όσα συμβαίνουν στην πραγματική ζωή. Στο έργο *Δοξαπατρή* του Θοδωρή Αθερίδη μια από τις ηρωίδες αναλύει τη σύγχρονη οικονομική κατάσταση της χώρας ως εξής: «Εμείς δεν είμαστε έτσι, έξω καρδιά, δεν είπαμε;… Ξέρεις άλλο λαό που να ’χει τέτοιο στίχο; (Σιγοτραγουδάει). “Θα τα κάψω τα ρημάδια τα λεφτά μου…”. Τους καημένους τους προτεστάντες με ποιους μπλέξανε… Δανείζεις λεφτά σε κάποιον που λέει ότι θα τα κάψει;…»[27].Καυστική και ευθύβολη σάτιρα επιχειρεί με το έργο του και ο Βασίλης Παπαβασιλείου με τον μονόλογο *Σιχτίρ ευρώ, μπουντρούμ δραχμή, θα πεις κι ένα τραγούδι* (2015), όπου, όπως παρατηρεί στον πρόλογο της έκδοσης ο συγγραφέας Πέτρος Μάρκαρης,«το κείμενο (...) αλλά και η σκηνική ερμηνεία (...) επαναφέρει

24 Τσιπιανίτης (2011: 18-19).
25 Φλουράκης (2015: 37-38).
26 Smith (30/7/2017).
27 Αθερίδης (2016: 52).

ένα στοιχείο το οποίο έχει εξαφανιστεί τελείως από τη δύσκολη καθημερινότητά μας στην περίοδο της κρίσης: τη λαϊκή σάτιρα»[28].Στο έργο του Γιάννη Σολδάτου, *Όταν ο Καραγκιόζης συνάντησε τη Μέρκελ στα Εξάρχεια* (2017), με έντονο το επικαιρικό στοιχείο και το επιθεωρησιακό στιλ, ο Καραγκιόζης είναι άστεγος και εξαθλιωμένος εξαιτίας του ΕΝΦΙΑ και των άλλων φόρων, ενώ η καγκελάριος Μέρκελ έρχεται να τον επισκεφθεί για να διαπιστώσει η ίδια πώς διάγουν οι Έλληνες. Χαρακτηριστική είναι η εναρκτήρια σκηνή του έργου όπου ο κυβερνητικός εκπρόσωπος Χατζηαβάτης αναγγέλλει: «Κατά διαταγήν του πολυχρονεμένου μας πρωθυπουργού ξεκινάει από τη Δευτέρα η αναστροφή της οικονομίας μας... Μπαμ και κάτω... Αρχίζει η ανάπτυξη της χώρας»[29], ενώ παρακάτω, ο Καραγκιόζης, ο οποίος διαπραγματεύεται με τον πρωθυπουργό-Μορφονιό το αντάλλαγμα που θα πάρει για να μιλήσει με την Μέρκελ, αναφωνεί: «Εμείς θα τρώμε, θα πίνουμε και νηστικοί θα κοιμόμαστε, κι αυτοί [οι πολιτικοί] θα λένε πως δεν τρώνε και χορτάτοι θα κοιμούνται»[30]. Με υλικό την ευθεία αναφορά στην πολιτική και στα κακώς κείμενα, χτίζεται και ο μονόλογος *Εκτός ύλης ή Ο μονόλογος ενός καθ' ομολογία παράλογου* (2016) του Κώστα Λεϊμονή. Ο πρωταγωνιστής είναι ένας βουλευτής που αποφασίζει να εγκαταλείψει την πολιτική και στον τελευταίο λόγο που εκφωνεί στη Βουλή μιλάει για όσα έως τότε δεν μπορούσε ή δεν ήθελε να μιλήσει. Αναφέρεται στην οικονομική κρίση και στα συμπτώματά της αλλά κυρίως στην κρίση αξιών για την οποία θεωρεί υπεύθυνους τους πολιτικούς αλλά και τους πολίτες: «Ο κόσμος άκουγε "αξία" και το μυαλό του πήγαινε σε χρηματιστήρια, σε ισοτιμίες, σε ομόλογα, σε τζίρο. Κανενός το μυαλό δεν πήγαινε στην ανθρώπινη τιμή που ποδοπατιέται αβυσσαλέα στους δρόμους των πόλεων, απ' την ανεργία, την απόγνωση, τη στέρηση της ελπίδας»[31].

Υπάρχουν, όμως, και τα έργα που αναφέρονται στην κρίση χωρίς να αναφέρονται σε αυτήν με αμεσότητα ή τουλάχιστον με καταδηλωτικές σημάνσεις σε αναγνωρίσιμες πτυχές της οικονομικής και πολιτικής ζωής ή της καθημερινής πραγματικότητας. Το έργο *Το τρένο για τον Άγιο Μαρτίνο* (2014) του Θαλή Σταθόπουλου[32] είναι χαρακτηριστικό ως προς αυτό.

28 Παπαβασιλείου (2017:7-8).
29 Σολδάτος (2018: 203).
30 Σολδάτος (2018: 211).
31 Λεϊμονής (2016: 51).
32 Σταθόπουλος (2014).

Διαμορφώνοντας μία κλειστοφοβική ατμόσφαιρα σε ένα περίεργο βαγόνι τρένου, το οποίο δεν φαίνεται να οδηγεί πουθενά και από το οποίο καμία διέξοδος δεν είναι ορατή, ο συγγραφέας τοποθετεί τους ήρωές του σε ένα δυστοπικό περιβάλλον και τους «εγκαταλείπει» έρμαια στους φόβους τους, στην κατάθλιψη, στην αγωνιώδη προσπάθεια για διάσωση και επιβίωση, εντείνοντας την αίσθηση της ματαιότητας στους αναγνώστες και στους θεατές και δημιουργώντας μια αλληγορία της πραγματικότητας που βιώνουμε καθημερινά μέσα στην κρίση. Τα ερωτήματα μένουν σκοπίμως αναπάντητα και το τρένο σταματάει σε απροσδιόριστο χώρο και χρόνο. Αυτή η σκόπιμη απροσδιοριστία δραματικού χώρου και χρόνου αποτελεί μια συνθήκη απαραίτητη για τη διαμόρφωση μιας αμφισημίας που επιτρέπει ποικίλες αναγνώσεις. Την ίδια πολυσημία υπηρετούν και τα έργα όπου οι συγγραφείς αντιπαραβάλλουν στο σήμερα πρόσωπα από παρελθούσες εποχές που φαίνεται να αποτελούν προσωπεία της κρίσης δανεισμένα από τη διαχρονία. Στο έργο του Γιάννη Σκαραγκά *Η εποχή του κυνηγιού* (2014), οι όροι της σύγχρονης οικονομικής κρίσης εμφανίζονται με τη μορφή των ληξιπρόθεσμων δανείων που οδηγούν στην κατάσχεση του σπιτιού της ηρωίδας. Μετά από μια απόπειρα αυτοκτονίας, η πρωταγωνίστρια κλείνεται στο σπίτι που της παραχωρεί ο αδελφός της και αρνείται να επικοινωνήσει με οποιονδήποτε. Μοναδική συντροφιά της είναι μια φανταστική φίλη, η Πηνελόπη Δέλτα, την οποία η πρωταγωνίστρια πάντοτε θαύμαζε και από την οποία ζητάει να της μάθει να αφηγείται ιστορίες. Μέσα από αυτή τη διαδικασία της αφήγησης, η ηρωίδα ανακαλύπτει και πάλι τον εαυτό της και συμφιλιώνεται με την πραγματικότητα γύρω της. Στον πρόλογό του ο συγγραφέας επισημαίνει: «Αποβληθήκαμε από τις ιστορίες μας γιατί η σκληρή εμπειρία των τελευταίων ετών έχει ως αναφορά της όχι αυτό που πάθαμε αλλά αυτό που μας έκαναν» και καταλήγει: «κανένας δεν μπορεί να μας στερήσει την ικανότητα να φανταστούμε τον καλύτερο εαυτό μας»[33].

Στα περισσότερα από τα έργα που πραγματεύονται την κρίση, οι ποικίλες πτυχές της σύγχρονης οικονομικής και κοινωνικής ζωής αναδεικνύονται μέσω των δραματικών καταστάσεων που παρουσιάζονται και μέσω των συγκρούσεων των ηρώων με τις εξωτερικές δυσμενείς συνθήκες (ανεργία, απολύσεις, χρέη, αυστηρά μέτρα λιτότητας), αποσκοπώντας ωστόσο πολύ

33 Σκαραγκάς (2014: 56-57).

περισσότερο στη χαρτογράφηση του εσωτερικού τοπίου των χαρακτήρων, στην ανάδειξη των συνεπειών της κρίσης σε επίπεδο ατομικό και ψυχικό. Χαρακτηριστικό είναι από αυτή την άποψη το έργο του Άκη Δήμου Τ*ο κενό αυτοπροσώπως. Μια κωμωδία για την ήττα* (2015), που είναι γεμάτο από αναφορές στη σύγχρονη πραγματικότητα, όπως τα ληξιπρόθεσμα δάνεια και τα υπέρογκα χρέη, οι «αγανακτισμένοι» της πλατείας Συντάγματος, οι Γερμανοί που αγοράζουν ακίνητα σε πολύ χαμηλές τιμές, οι πολιτικοί που είναι ανίκανοι να βελτιώσουν την κατάσταση της χώρας, οι τράπεζες και οι τακτικές τους, αλλά παράλληλα διερευνά την ήττα, τη διάψευση που βιώνουν οι ήρωες, την έλλειψη οποιουδήποτε ερείσματος για τους νέους και την αίσθηση ότι κάθε προσπάθεια είναι μάταιη. Η φράση που είχε ακούσει από τον πατέρα του ο ήρωας «Άσε τα χρόνια να σε πάνε», λειτουργεί με την αναφορά της εδώ ως συνδήλωση της παραίτησης και της σχεδόν μοιρολατρικής αντιμετώπισης της ζωής που εμπεδώνεται στις νεότερες γενιές, εξαιτίας της διάρκειας και της έντασης της κρίσης[34].

Οι θεατρικοί συγγραφείς εμπνέονται από όψεις της κρίσης και προχωρούν, μέσα από τη διαδικασία της παρατήρησης και της εξεικόνισης των πτυχών της λιτότητας και των μέτρων δημοσιονομικής προσαρμογής (ανεργία, υποαπασχόληση, μετανάστευση των νέων, απολύσεις) σε μια προσπάθεια χαρτογράφησης του νέου κοινωνικού τοπίου που διαμορφώνεται. Χρησιμοποιούν τις περισσότερες φορές νέους εκφραστικούς τρόπους, επιχειρώντας μια καταβύθιση στο πριν και στο μετά της κρίσης, διερευνώντας τις αιτίες και τις συνέπειές της[35] και δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στο ψυχικό αποτύπωμα της κρίσης σε προσωπικό (λ.χ. κατάθλιψη, αυτοκτονίες) ή συλλογικό επίπεδο (αίσθηση ματαίωσης και πλήρους αποτυχίας των εθνικών επιδιώξεων, σύνδρομο αποτυχημένης κοινωνίας)[36], ενώ τοποθετούν τη δράση άλλοτε σε ρεαλιστικά προσδιορισμένους δραματικούς χώρους και άλλοτε σε ουδέτερους και αφαιρετικούς ή και δυστοπικούς.

Ειδολογικά, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε ότι δεν είναι λίγοι όσοι

34 Μουντράκη (2015: 9).

35 Ο Δημήτρης Τζιόβας παρατηρεί σχετικά ότι αυτό το διττό σχήμα ισχύει γενικότερα στις ερμηνευτικές προσεγγίσεις της κρίσης: «On the whole, the crisis tends to invite two scholarly approaches: one which can be described as ethnographic autopsy, focusing on empathetic experience and visuality and the other which seeks to analyse the logistics or interpret the causes and the consequences of the crisis», Tziovas (2017: 3).

36 Tziovas (2017: 1).

προτιμούν τη μονολογική φόρμα, που φέρνει τον αναγνώστη/θεατή αντιμέτωπο με την εν θερμώ εξομολόγηση ενός πάσχοντος ήρωα και λειτουργεί ως μια δίοδος έκλυσης συναισθημάτων, αλλά και ώθησης για ενσυναίσθηση και αναστοχασμό, ενώ υπάρχουν και τα πολυφωνικά έργα που αποδίδουν το κλίμα της συλλογικής απαισιοδοξίας και πικρίας. Το χιούμορ χρησιμοποιείται σε αρκετά έργα, κυρίως με τη μορφή των αυτοσαρκαστικών σχολίων των ίδιων των ηρώων και των ηρωίδων, που βρίσκουν έτσι την ευκαιρία να καγχάσουν για τις βαθιά ριζωμένες αυταπάτες μιας ολόκληρης κοινωνίας και τις σαθρές –όπως αποδείχθηκαν– βεβαιότητες.

Θα λέγαμε ότι κατά κύριο λόγο η δραματουργία δεν αποτυπώνει την κρίση και τις εκφάνσεις της με αμεσότητα και με μονοσήμαντες απεικονίσεις, αλλά δέχεται και αναχωνεύει επιδράσεις, ωθείται από συμβάντα της καθημερινότητας, επιδιώκει την ενσυναίσθηση και τον αναστοχασμό και από αυτή την άποψη βρίσκεται πολύ κοντά στην πραγματικότητα της κρίσης, ακόμη κι όταν φαίνεται επιδεικτικά να την αγνοεί ή ακόμη κι όταν «αυτό που προσλαμβάνουμε ως πραγματικότητα δεν αντέχεται με τίποτα»[37].

37 Παπαθανασίου (10.9.2017)

Βιβλιογραφία

Αθερίδης Θοδωρής, *Δοξαπατρή*, Αθήνα: Εκδόσεις Αγγελάκη, 2016.

Βιντιάδης Μηνάς, *Ο Κάτω Παρθενώνας*, Αθήνα: Κάπα Εκδοτική, 2016.

Γραμματάς Θόδωρος, *Το θέατρο ως πολιτισμικό φαινόμενο*, Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση, 2015.

Δάγλα Τζένη, *Η γυάλα*, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 2017.

Δημητρούλια Τιτίκα, «Πεζογραφία και κρίση», *Η Καθημερινή*, *(13.4.2014)*.

Helliwell F. John, Layard Richard & Sachs D. Jeffrey (eds), *World Happiness report 2013*. New York: UN Sustainable Development Solutions Network, 2013.

Κ*, Αλεξάνδρα *Επαναστατικές μέθοδοι για τον καθαρισμό της πισίνας σας,* Εθνικό Θέατρο, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 2018.

Κατσικονούρης Βασίλης, *Καγκουρό*, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 2016.

Λεϊμονής Κώστας, *Εκτός ύλης ή Ο μονόλογος ενός καθ' ομολογία παράλογου*, Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική, 2016.

Lemos Natasha and Yannakakis Eleni (eds.), *Critical Times, Critical Thoughts*, London: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Matsaganis Manos, *The Greek Crisis: Social Impact and Policy Responses*, Berlin: Friedrich-Ebert-Stiftung. Διαθέσιμο στον ιστότοπο http://library.fes.de/pdf-files/id/10314.pdf (ημερομηνία ανάκτησης 26/9/2018).

Μαυριτσάκης Γιάννης, *Κωλοδουλειά,* Θέατρο - Μωβ Σκίουρος, Αθήνα 2015.

Μουντράκη Ειρήνη, «Το κενό αυτοπροσώπως», στο: Άκη Δήμου, Τ*ο κενό αυτοπροσώπως. Μια κωμωδία για την ήττα*, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη, 2015: 7-9.

Μπουμπουρή Έλλη, «Θέατρο παντού και με κάθε τρόπο», *Αθηνόραμα*, *8, 2014-2015:8-10.*

Παπαβασιλείου Βασίλης, *Σιχτίρ ευρώ και… Relax*, Αθήνα: Εκδόσεις Γαβριηλίδης, 2017.

Παπαθανασίου Σίσσυ, «Το θέατρο ανθίζει σε περιόδους κρίσης», συνέντευξη στην Κουρέλλου Ντέπυ, *Free Sunday*, *10.9.2017*, https://freesunday.gr/free-time/politismos/item/13063-sissy-papathanasioy-

%C2%ABto-theatro-anthizei-se-periodoys-krishs%C2%BB (ανακτήθηκε στις 5/8/2018).

Παπαργυρίου Ελένη, «Και τώρα τι; Η πεζογραφία της κρίσης (2014-2016», *Η εφημερίδα των συντακτών* (3.7.2016).

Patsalidis Savas, «Oltre il moderno. Teatro Greco di fine XX – inizio XXI secolo», στο αφιέρωμα: Theodore Grammatas & Gilda Tentorio (eds.), *Sguardi sul Teatro Greco Contemporaneo. Società, Identità, Postmoderno, Culture Teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, Lucca: La Casa Usher, *23, 2014: 100-107.*

Πεφάνης Γιώργος, «Εισαγωγή» στο Γιάννης Μαυριτσάκης, *Κωλοδουλειά*, Θέατρο - Μωβ Σκίουρος, Αθήνα 2015.

Πούχνερ Βάλτερ, «Εκδοχές της κρίσης στη νεοελληνική δραματουργία. Μια τυπολογία και μια δειγματοληψία», στο: *Με θέα το θέατρο. Ιστορικές, συγκριτικές και αναστοχαστικές μελέτες*, Αθήνα: Εκδόσεις Γρηγόρη, 2017: 311-324.

Σαμπανίκου Χριστίνα, *Σκάσε ή Η χαμένη παντόφλα του Μανώλη Καρέλη*, Αθήνα Κάπα Εκδοτική, 2015.

Σκαραγκάς Γιάννης, *Τρία θεατρικά. Αυτοί που περπατούν στα σύννεφα. Η εποχή του κυνηγιού. Στα πόδια*, Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική, 2014.

Smith Helena, «Greek debt crisis: 'People can't see any light at the end of any tunnel'», *The Guardian*, 30/7/2017. Προσπελάσιμο στην ιστοσελίδα https://www.theguardian.com/world/2017/jul/30/greek-debt-crisis-people-cant-see-any-light-at-the-end-of-any-tunnel (ανακτήθηκε στις 13/8/2018).

Σολδάτος Γιάννης, «Όταν ο Καραγκιόζης συνάντησε τη Μέρκελ στα Εξάρχεια», στο *Άπαντα τα θεατρικά*, τόμ. Α΄, Αθήνα:Αιγόκερως / Δραματουργία, 2018: 189-250.

Σταθόπουλος Θαλής, *Το τρένο για τον Άγιο Μαρτίνο*, Αθήνα: Κάπα Εκδοτική, 2014.

Τσιπιανίτης Αντώνης, *Απολυμένη*, Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη, 2011.

Tziovas Dimitris (ed.), *Greece in Crisis. The Cultural Politics of Austerity*, London: I. B. Tauris, 2017.

Φλουράκης Ανδρέας, *Θέλω μια χώρα*, Αθήνα Κάπα Εκδοτική, 2015.

Χαρδούβελης Γκίκας, «Η σφραγίδα της Lehman στη δεκαετή ελληνική περιπέτεια», *Τα Νέα*, 15/9/2018 http://www.tanea.gr/print/2018/09/15/opinions/i-sfragida-tis-lehman-crsti-dekaeti-elliniki-peripeteia/ (ανακτήθηκε 16/9/2018).

Χατζηβασιλείου Βασίλης, «Πόσο κρίσιμη είναι η πεζογραφία της κρίσης;», *ο αναγνώστης* 1: 121-139.

Abstract

The economic crisis in Greece over the last few years has affected the contemporary Greek dramaturgy as well, which seems to represent aspects of the crisis not simply because it is created in it, but because it is the "product" of the very conditions of the crisis. This paper attempts to examine the representations, the perspectives and the refractions of the current economic crisis in the theatrical texts of the last few years, which illustrates aspects of this crisis through more traditional and realistic forms or using postmodern forms and new expressive modes. The new theatrical writing sometimes seems to represent and recreate the "faces" of the crisis in the present, sometimes to juxtapose the present to the past and in other cases to resort to metonymy and allegory.

Λέξεις-κλειδιά: οικονομική κρίση, σύγχρονη ελληνική δραματουργία, θεατρική γραφή.

«Η ΧΩΡΑ ΣΕ ΚΡΙΣΗ» ΜΕΣΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΕΝΑ ΣΥΓΧΡΟΝΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ: ΤΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑΤΑ ΤΩΝ Α. ΦΛΟΥΡΑΚΗ, Α. ΑΖΑ - Π. ΤΣΙΝΙΚΟΡΗ

Νικόλαος Ρουμπής

Η σύγχρονη ελληνική κρίση, αυτή της τελευταίας δεκαετίας, εμφανίστηκε αρχικά ως οικονομική, γρήγορα ωστόσο φάνηκε ο αντίκτυπός της στις γενικότερες συνθήκες ζωής. Ήταν αναμενόμενο να αφήσει το αποτύπωμά της σε ένα ευρύ φάσμα της τέχνης, από τη λογοτεχνική δημιουργία ως τη θεατρική γραφή. Είναι εμφανές και αξιοσημείωτο μαζί ότι σχεδόν το σύνολο των νεότευκτων θεατρικών κειμένων, αντιστοίχως και οι θεατρικές αναπαραστάσεις τους, απεικονίζουν λίγο ή πολύ πτυχές της κρίσης, παρουσιάζοντας γεγονότα ως αποτελέσματά της και κυρίως συμπεριφορές ηρώων-χαρακτήρων που διαμορφώνονται από αυτή.

Χαρακτηριστικό είναι επίσης ότι η αποτύπωση της κρίσης στον τομέα που εξετάζουμε αφορά ιδιαίτερα τις δημιουργίες νέων –ηλικιακά– συγγραφέων, γεγονός που απηχεί ότι οι επιπτώσεις της δημιουργούν ανησυχίες γενικότερες –εν προκειμένω καλλιτεχνικής έκφρασης– πρωτίστως σε αυτήν την ηλικιακή ομάδα. Έτσι, σχεδόν κάθε θεατρικό κείμενο που παράγεται φέρει άμεσα ή έμμεσα το στίγμα της κρίσης. Αναφέρουμε ενδεικτικά παραδείγματα όπως *Άγριος σπόρος* του Γιάννη Τσίρου, *Οι ανατρεπτικές μέθοδοι για τον καθαρισμό της πισίνας σας* της Αλεξάνδρας Κ, *Τα λεφτά υπάρχουν* του Γιάννη Λίλη, *Οι Γαμπροί για πούλημα* των Ρέππα - Παππαθανασίου, *Τι θα κάνουμε τώρα* του Δημήτρη Κουρούμπαλη, *Τι ζούμε* του Λάμπρου Φισφή, *Στέλλα κοιμήσου* του Γιάννη Οικονομίδη, *Καγκουρώ* του Βασίλη Κατσικονούρη. Αυτά είναι κάποια μόνο από τα πολλά κείμενα –το θεατρικό ανέβασμα των οποίων έτυχε και εμπορικής επιτυχίας– που απεικονίζουν με ποικίλους δραματουργικούς τρόπους προεκτάσεις της κρίσης, απηχούν συμπεριφορές, συγκεκριμένες επιλογές ή ακόμα και τρόπους ζωής που προκύπτουν από αυτή.

---

* Ρουμπής Νικόλαος, Διδάκτωρ Νεοελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών, rouniko@gmail.com, Διδασκαλείο Νέας Ελληνικής Γλώσσας Πανεπιστημίου Αθηνών.
Σημείωση: Ευχαριστώ θερμά το γραφείου Τύπου του Φεστιβάλ Αθηνών & Επιδαύρου για την παραχώρηση του σχετικού υλικού που αφορά τις δύο αναλυόμενες παραστάσεις. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον Ανέστη Αζά και τον Πρόδρομο Τσινικόρη για την παραχώρηση του αδημοσίευτου κειμένου τους.

Στην παρούσα ανακοίνωση θα εστιάσουμε σε δύο θεατρικά κείμενα που επιλέχθηκαν ως προτάσεις και εξελίχθηκαν σε συζητημένες παραγωγές του Φεστιβάλ Αθηνών. Σε αμφότερα η κρίση δεν αποτελούσε απλώς μια διαφαινόμενη πτυχή αλλά ήταν το βασικό θέμα και οι ήρωες τους τα ευθέως «έρμαιά» της.

«Θέλω μια χώρα» του Αντρέα Φλουράκη

Το κείμενο −σε ένα αρχικό σχεδίασμα παρουσιάστηκε το 2013 στα αγγλικά στο Royal Court Theater (Φλουράκης 2015: 45)[1]− πήρε την τελική του μορφή το 2015, ενώ την ίδια χρονιά σκηνοθετήθηκε από την καλλιτεχνική διευθύντρια του Θεάτρου Τέχνης Μαριάννα Κάλμπαρη για το Φεστιβάλ Αθηνών. Το καλοκαίρι του 2015 η κρίση βρίσκεται στην κορύφωσή της καθώς είναι η περίοδος του περίφημου δημοψηφίσματος, του ενδεχόμενου Grexit, των capital controls.

Σε ένα έργο χωρίς συγκεκριμένη πλοκή, διαλογικές σκηνές και βασικά πρόσωπα- ήρωες, στο οποίο δεν διακρίνουμε δράση, αλλά ένα σύμπλεγμα ιδεών, επιθυμιών, αμφισβητήσεων, λογικών ή ακόμα και ανορθολογικών συμπερασμάτων, όπως αυτά προκύπτουν μέσα από την καθημερινότητα της εποχής, διαφαίνεται η αγωνία του συγγραφέα που εκφράζει το πέρασμα ανάμεσα στο «έχω», το «αφήνω», το «ελπίζω στο καινούργιο», ακόμα και αν αυτή η προσδοκία αφορά μια (νέα) χώρα. Σκόρπιες φράσεις αποστροφής για τον σαθρό τόπο που αργοπεθαίνει και αγωνίας για τον μελλοντικό.

Ο τρόπος γραφής του κειμένου αναδεικνύει αναμφισβήτητα έναν και μόνο πρωταγωνιστή: το πλήθος που αντιστέκεται ή και υποτάσσεται στην κάθε μορφής κρίση. Μια σκηνική πολυφωνία που επανέρχεται ή καταλήγει συνεχώς σε ένα και κυρίαρχο, αγωνιώδες αίτημα: «Θέλω μια χώρα», για να μας κάνει εύλογα να αναρωτηθούμε «Ποια είναι αυτή; Πώς θα είναι;». Έργο εξ ολοκλήρου εκτός θεατρικών φορμών, χωρίς διάλογο, αλλά με τη μορφή ενός −σκόπιμου− πολυφωνικού μονολόγου, που "προσδοκά" να εξελιχθεί σε διάλογο με τη συνακόλουθη δυναμική του. Θέτει ως πρωταγωνιστή το σύνολο το οποίο αποζητά με μια κοινή κραυγή, που πηγάζει

1 Περισσότερες πληροφορίες για την πορεία παράστασης, από το πρώτο της ανέβασμα μέχρι την τελική της παρουσίαση μπορεί να αντλήσει κανείς στο κείμενο του Μ. Καραντζά (2015). Παρομοίως για την απήχηση της στο ελληνικό κοινό στο πλαίσιο του ανεβάσματός της στο Φεστιβάλ Αθηνών στην κριτική άποψη του Ν. Ρουμπή (2015).

από φόντο επίκαιρο, την Ελλάδα της καμπής, τη φυγή. Εστιάζοντας στο κείμενο εντοπίζουμε σχεδόν σε όλη του την έκταση την ηχηρή αγωνία: «διαλύθηκαν όλα, δεν υπάρχει μέλλον για μας εδώ, δεν υπάρχει μέλλον για τα γηρατειά μας, θα πεθαίναμε από την πείνα, θα τρώγαμε ο ένας τον άλλο, αυτές οι μαυροφορεμένες γριές σίγουρα δεν είναι ξένες, έχουμε φτάσει στο χείλος του γκρεμού, εδώ ο τόπος δεν μας χωρά, πρέπει να βρούμε μια άλλη χώρα, κάθε χρόνο όλο και λιγότερο φως, στις μέρες μας δουλειά να ’ναι και ό,τι να ’ναι, οτιδήποτε να φέρνει λεφτά, δε μας φτάνει η χρεοκοπία και η ανεργία, σε τι χώρα θα γεράσουν τα παιδιά σου αν μείνουν εδώ, σκέφτεσαι να γεράσεις σε λίγη αξιοπρέπεια, εδώ οι άνθρωποι λιμοκτονούν, ψάχνουν στα σκουπίδια να φάνε και οι περισσότεροι το κρύβουν από τους άλλους από τους φίλους τους, τους συγγενείς, υπάρχουν ένα σωρό άνθρωποι ακαλλιέργητοι, όπου και να κοιτάξεις βλέπεις αστυνομικούς…» (Φλουράκης 2015).

Από την άλλη πλευρά, σηματοδοτείται ο αποχαιρετισμός στο παρελθόν, σε ό,τι θα μείνει πίσω, εκφράζεται η λαχτάρα για αλλαγή, η κρυφή ελπίδα, αλλά και το άγχος για το άγνωστο νέο: «ύστερα από μια καταιγίδα, εκείνη τη στιγμή από μακριά, θα εμφανιζόταν ένα νησί, μια χώρα που να ανήκει σε όλες τις ηπείρους, μια χώρα με νέα γεωγραφία, νέα θρησκεία, μια χώρα που οι αδύναμοι να μπορούν να επιβιώνουν, η συμπόνοια να είναι για όλους, θα βάλει καινούργιους νόμους για τη μετανάστευση, δεν θα υπάρχουν φάρμακα, να αφήσουμε απ έξω τους ιερείς, τους πολιτικούς, τους εφοριακούς, χωρίς τηλεοράσεις και ειδήσεις, μια χώρα γενναιόδωρη…» (Φλουράκης 2015).

Το κείμενο βρίσκεται σε απευθείας σύνδεση με τη σύγχρονη Ιστορία[2], εκφράζοντας αναγνωρίσιμες καταστάσεις του παρόντος, δεν εμβαθύνει σε

2 Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη που έχει διατυπωθεί από την Ε. Κουτσιλαίου (2015) σύμφωνα με την οποία το κείμενο βρίσκεται σε άμεση επαφή με άλλα κείμενα της δραματουργίας « ...είναι σαφές, όπως θα πει και ο συγγραφέας του, ότι η “φωνή αυτού του έργου είναι πληθυντική”. Σαν κείμενο συνομιλεί με το *Πεθαίνω σα χώρα* του Δημητριάδη όσο και με τον *Μάγο του Οζ*, τις *Όρνιθες* του Αριστοφάνη, τις *Πολιτείες* του Νάνου Βαλαωρίτη, την *Αυλή των Θαυμάτων* του Καμπανέλλη και την *Πόλιν του Φωτός* του Εγγονόπουλου». Στην ίδια πλεύση κινείται και η σκέψη του Γ. Ιωαννίδη (2015) «Το *Θέλω μια χώρα* του Ανδρέα Φλουράκη είναι η δική μας *Αυλή των θαυμάτων*, μεταφερμένη σε μια παραλία, στον νέο τόπο της μεταμοντέρνας ιθαγένειας, με την ίδια όμως προβληματική, την ίδια εθελούσια φυγή προς μιαν άλλη γη, το ίδιο όνειρο που αναβάλλεται μέχρις ότου κατεδαφιστεί και η τελευταία γωνιά των θαυμάτων».

συγκεκριμένους χαρακτήρες ή τύπους ανθρώπων, αλλά σε τρόπους σκέψης στην εποχή της κρίσης, διατυπώσεις που δείχνουν και οδηγούν ταυτόχρονα σε σύγχυση τα υποκείμενά τους, καθώς ταλανίζονται ανάμεσα στο τώρα από το οποίο θέλουν να απαλλαγούν, αλλά και την αβεβαιότητα του μετέπειτα, αφού εκεί ελλοχεύει ο κίνδυνος του χειρότερου. Με χαρακτηριστικό τρόπο, χωρίς φολκλορική προσέγγιση, περιγράφεται η ποικιλόμορφη κρίση της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας, αποτέλεσμα πολλών παραγόντων. Τόσο στο κείμενο όσο και στη θεατρική του απόδοση διακρίνεται ένας κόσμος όχι αληθοφανής αλλά αληθής, καθώς δε στηρίζεται σε υπερβολικά, εξωλογικά στοιχεία, δικαιολογημένες θεατρικές συμβάσεις, αλλά σε υπαρκτές καταστάσεις και στην περιγραφή τους.

Οι ήρωες −οι σκέψεις μάλλον που ακούγονται, καθότι έχουμε να κάνουμε με "απρόσωπες" ρήσεις− συνθέτουν την πληθυσμιακή και πολιτισμική ποικιλία της χώρας, είναι άνθρωποι καθημερινοί, της διπλανής πόρτας, τους συναναστρεφόμαστε, συνυπάρχουμε μαζί τους. Ο συγγραφέας, σε συνέντευξή του στο *Αθηνόραμα* (Δημάδη 2015), αναφέρθηκε στις προθέσεις του: «το έργο, είναι χωρίς χαρακτήρες, χτισμένο πάνω σε πολλές και διαφορετικές φωνές σύγκλισης ελπίδων και αιτημάτων, επιθυμιών και απαιτήσεων, παρακλήσεων και διαταγών, ειλικρίνειας και κυνισμού, πολιτικών και ατομικών οραμάτων. Θέλησα να δημιουργήσω ένα κλίμα συλλογικό κι ένα σύστημα χορικό, στο οποίο η εξουσία του λόγου μεταβιβάζεται διαρκώς και αψηφά κάθε κέντρο».

Την αφετηρία της δράσης συνθέτουν ρήσεις που φαίνεται να ανήκουν σε αλλοδαπούς. Σκηνικά εξάλλου αναπαραστάθηκαν από έναν Πορτογάλο, έναν Αφγανό, μια Φιλιππινέζα και έναν Ελβετό, που εμφανίζονται διστακτικά, σχεδόν αθόρυβα, αντιπροσωπεύοντας προφανώς την πληθυσμιακή και πολιτισμική ποικιλομορφία που υπάρχει στη χώρα, εκφράζοντας τις εντυπώσεις τους από τη διαμονή τους. Ο καθένας τους βρέθηκε εδώ για διαφορετικό λόγο και τώρα ήρθε η ώρα να προβούν σε άτυπο απολογισμό, να σταθούν απέναντι στις αρχικές τους προσδοκίες, κάνοντας την κριτική τους για τη χώρα εκείνη που κάποτε πίστεψαν και επέλεξαν −μάλλον μάταια− ως Γη της Επαγγελίας. Στο επόμενο στάδιο η "διαμαρτυρία" αποκτά έναν μαζικότερο χαρακτήρα, παλλαϊκό: διαφορετικοί −γηγενείς και μη− ανθρώπινοι τύποι θα τοποθετηθούν, ο καθένας με τον ιδιαίτερο τρόπο του, απέναντι στην κρίση και τις επιρροές της. Η αναπαράσταση της επέλασης

αυτής αποδόθηκε με εντυπωσιακό τρόπο θεατρικά με την "κατάληψη" της σκηνής από πληθώρα σπουδαστών της δραματικής Σχολής του Θεάτρου Τέχνης, δημιουργώντας ένα ευφάνταστο σκηνικό: μια πλαζ στην οποία συναντάται το σύνολο της κοινωνίας, μια μικρογραφία της στο σανίδι, από τα καλλίγραμμα και επιδεικνυόμενα κορμιά με τον αφελή και ναρκισσιστικό νου ως τα θρησκόληπτα και φασιστικά άκρα. Είναι όλοι παρόντες στο άτυπο αυτό κάλεσμα, τόσοι πολλοί και τόσο διαφορετικοί, σαν σε ένα προκαθορισμένο ραντεβού ορισμένο από έναν κοινό παρονομαστή, που δεν είναι άλλος από την απογοήτευση και κατ' επέκταση την αποδοκιμασία για τη χώρα. Απέναντι σε αυτή όλοι μαζί, με μια φωνή και με μια ψυχή, στέκονται εχθροί: «Η χώρα πέθανε. Να πάει στον αγύριστο. Μας έβγαλε τα συκώτια. Θεός σχωρέσ' τη. Πάει, πέθανε. Ζήτω η νέα χώρα! Ζήτω.» (Φλουράκης 2015: 37-38). Ενθουσιασμός πρωτόγνωρος στην έκφραση της αντίθεσης, συντονισμένος, αν και προέρχεται από ετερόκλητα υποκείμενα, με παλμό, ηχηρές παρουσίες που δημιουργούν την πολύβουη φασαρία, διττή και αυτή, καθώς από τη μια εκφράζει την αποδοκιμασία, ενώ από την άλλη, η χαρούμενη εκδοχή της, που δημιουργείται από τη χαρά της προσμονής του διαφορετικού, την προσδοκία της ελπίδας που εξελίσσεται σε αγωνία. Ξάφνου, κάπου παράμερα από το απογοητευμένο πλήθος, ακούγεται μια φωνή, προφανώς από κάποιον άνθρωπο της παλαιότερης γενιάς που παρακολουθούσε σιωπηλά τη μέχρι στιγμής πορεία της αγανάκτησης. Λίγο πριν το τέλος, όταν η έλευση της νέας χώρας –προσωποποιείται στην αναμονή της–, είναι προ των πυλών και ενδεχομένως ετοιμάζεται να προσφέρει μια ακόμα, πιο μεγάλη απογοήτευση, η φωνή αυτή –ίσως είναι η ενδόμυχη συνείδηση– θα παρέμβει και με έναν ιδιότυπο λόγο θα θυμίσει εικόνες από το παρελθόν –σκηνικά η Ρένη Πιττακή που την απέδωσε παρέθεσε στίχους από τον Ελύτη, τον Αναγνωστάκη και άλλους μεγάλους ποιητές–. Ίσως εκεί βρίσκεται και το σημαντικότερο μήνυμα, η τέχνη μπορεί να είναι μια γέφυρα ανάμεσα στο παλιό και το νέο, ένα πέρασμα από τη φθορά στην ελπίδα, από την κρίση στο αισιόδοξο αύριο, η βάση για την αναδημιουργία. Επιχειρώντας να αποκωδικοποιήσουμε τον συμβολισμό, οι νέοι κυρίως άνθρωποι για να αποκτήσουν παιδεία πρέπει να εντρυφήσουν στην ποίηση, στο θέατρο, στην τέχνη γενικά. Εκεί θα βρουν την ελπίδα που θα τους οδηγήσει στο καλύτερο αύριο, στη νέα χώρα. Η Ρένη Πιττακή, με αφορμή την παράσταση, υπογράμμισε χαρακτηριστικά (Μαρίνου 2015): «…εμείς

της παλιάς γενιάς, είμαστε κολλημένοι σε αλλοτινά οράματα, μετράμε τις ευθύνες μας, αντικρίζουμε με δέος τις τρύπιες ιδεολογίες και τα πολιτικά παίγνια, μένουμε σιωπηλοί και αμήχανοι», για να καταλήξει «ο ρόλος μου στη σκηνή είναι η διέξοδος μέσω των ποιητών, εκείνων που είχαν προφητικά διαβλέψει το κακό, το άρθρωσαν, μα κανείς δεν τους πρόσεξε…».

Το φως λοιπόν αχνοφέγγει, δείχνοντας ένα μονοπάτι, μια διέξοδο διαφυγής από την κρίση. «Η χώρα πέθανε!» είναι το τελευταίο σπάραγμα, αλλά ποια είναι εκείνη η νέα που έρχεται; «Όλα έφταιγαν και όλα πάνε πια... Μήπως όμως υπήρχε κάπου, κάπως, κάποτε και μια θετική πλευρά, κρυμμένη στα έγκατα;», ενδόμυχες σκέψεις που καταγράφονται, λίγο πριν την ολοκλήρωση, έτσι όπως αναδύονται στο υποσυνείδητο του αναγνώστη ή / και του θεατή.

Συνοψίζοντας παρατηρούμε ότι η οικονομική κρίση, που αποδείχτηκε συνολικά πολυδιάστατη κρίση ταυτότητας, πυροδότησε τη συγγραφή του έργου. Το κείμενο, όπως σχολιάζει χαρακτηριστικά ο Γ. Ιωαννίδης (2015), «είναι ένα θρηνητικό άσμα για μια νέα γενιά που έχει χάσει, εκτός από την "ασφάλεια", τη χώρα της, εννοώντας τον ζωτικό της χώρο, το μέλλον της, τα όνειρά της. Και πρώτα από όλα τις λέξεις της, τα ίδια της τα λόγια. Απεικονίζεται το βάθος της βιωματικής πραγματικότητας».

Το ταξίδι που σχεδιάζει μια ομάδα ανθρώπων προς μια ιδανική χώρα καταλήγει να είναι μια ουτοπία. Ο Φλουράκης αναφέρει χαρακτηριστικά στη συνέντευξή του στο *Αθηνόραμα* (Δημάδη 2015): «Σε μια εποχή που μετακινούνται τα όρια, οι όροι, οι βεβαιότητες, που όλα τίθενται υπό αμφισβήτηση, ποια είναι η σωστή κατεύθυνση; Ποιοι είναι εκείνοι που μπορούν και έχουν την ουσιαστική δυνατότητα να φέρουν την αλλαγή; Και από την άλλη πάλι πόσο έτοιμοι είμαστε να την πραγματοποιήσουμε; Η δυσκολία δεν οφείλεται τόσο στο ότι ο καθένας μας θέλει κάτι διαφορετικό. Οι απογοητεύσεις και ο κυνισμός μάς έχουν στερήσει σε μεγάλο βαθμό την ουτοπική σκέψη, τις ελπίδες ιδανικών πολιτειών. Επιπλέον αυτή η ιδανική χώρα έχει συνδεθεί με ύποπτες κατεστημένες προτάσεις, από ακραία θρησκευτικές ως πολιτικά ολοκληρωτικές[3]».

Διαβάζοντας το έργο του Φλουράκη καλούμαστε να αναρωτηθούμε, να κάνουμε μια ενδοσκόπηση, για το αν η χώρα που επιθυμούμε, είναι δυνατό

3 παραθέτοντας από το κείμενο: «…το Βυζάντιο μας τελείωσε αλλά το παπαδαριό ακόμα εκεί, να βρουν μια δουλειά, η πίστη δεν είναι δουλειά…» (Φλουράκης 2015: 24)

να αναγεννηθεί μέσα από τη σημερινή ελληνική πραγματικότητα ή θα πρέπει να τη βρούμε εκτός Ελλάδας, σε τόπους υπαρκτούς αλλά και άλλους που ίσως υπάρχουν μόνο στη φαντασία μας. Ένα ακίνητο ταξίδι μόνο με τον νου, όπου η αλλαγή, ο κίνδυνος, η σωτηρία, ο νόστος, η επιστροφή, η νίκη και η ήττα παίρνουν υπερβατικές διαστάσεις.

«Ελλάς Μονάχου» των Ανέστη Αζά & Πρόδρομου Τσινικόρη

Το δεύτερο κείμενο[4], γραμμένο μόλις το 2018, αντικρίζει την κρίση από τη σκοπιά της μετανάστευσης, της φυγής προς αναζήτηση καλύτερης τύχης. Το τελευταίο κεφάλαιο της μετανάστευσης Ελλήνων στη Γερμανία αρχίζει το 2009, όταν η Ελλάδα βρέθηκε σε κατάσταση χρεοκοπίας και πολλοί νέοι αναγκάστηκαν να αναζητήσουν δουλειά στην ευρωπαϊκή υπερδύναμη[5]. Το κείμενο ξεκινά με την ιστορική διάσταση του φαινομένου, παρουσιάζοντας την τύχη μερικών από τους πρώτους Έλληνες μετανάστες στη Γερμανία, καταλήγοντας στο δίλημμα αν αξίζει η προσπάθεια για μια καλύτερη ζωή στο εξωτερικό ή πρέπει να υπερτερήσει η αγάπη για την πατρίδα και συνακόλουθα η παραμονή παρά τις αντιξοότητες σε αυτήν.

Σύντομα το κείμενο περνάει από τον μακρόκοσμο στον μικρόκοσμο, αποκτά βιωματικό χαρακτήρα, γίνεται ντοκουμέντο, καθώς εστιάζει σε μια υπαρκτή παρέα νέων ανθρώπων −θεατρικά εμφανίζονται οι ίδιοι επί σκηνής−. Με την αμεσότητα αυτή δίνεται εμφατικά η απήχηση της κρίσης στη νέα κυρίως γενιά, τα μέλη της οποίας, λόγω των συγκυριών, χαρακτηρίζονται ως «νεομετανάστες» και η χώρα ως «νεκροταφείο» ή στον πιο επιεικής της χαρακτηρισμό ως «γηροκομείο που ο καθένας κοιτάει την πάρτη του».

Ένας από τους βασικούς ήρωες, ο Πρόδρομος (συν-συγγραφέας του κειμένου και συν-σκηνοθέτης της παράστασης), εξομολογείται: «Βλέπω τη φτώχεια να αυξάνεται γύρω μου, τους φίλους μου να δυσκολεύονται οικονομικά και να πέφτουν σε κατάθλιψη, και αναρωτιέμαι συχνά πώς το αντιμετωπίζεις αυτό, τι κάνεις μπροστά σε έναν τέτοιο οικονομικό Αρμαγεδδώνα. Η βία στις περισσότερες περιπτώσεις δεν είναι μόνο σωματική, αλλά κυρίως ψυχολογική. Αν σε χτυπήσουν στο πρόσωπο ή στο στομάχι, τότε το

4 αδημοσίευτο

5 Σχετικές πληροφορίες για το θέμα αυτό μπορεί να βρει κανείς στην κριτική της Μ. Καλτάκη για την παράσταση (2018).

πιθανότερο είναι ότι θα αρχίσεις να ουρλιάζεις. Ο μηχανισμός άμυνας του σώματος θα τεθεί σε λειτουργία και θα προσπαθήσει μέσω των ουρλιαχτών να εκτονώσει τον πόνο. Αλλά τι γίνεται όταν μας πληγώνουν την καρδιά, την ψυχή; Όταν μας περιφρονούν και περιπαίζουν τα όνειρά μας; Πώς και πότε αρχίζει τότε μια διαδικασία ίασης;».

Και λίγο παρακάτω, πιο εμφατικά, ένας άλλος νέος, ο Βαλάντης, καταθέτει τη δική του προσωπική μαρτυρία-εμπειρία: «Την τελευταία φορά που ήμουν στη γειτονιά μου, την Ηλιούπολη στη Θεσσαλονίκη, είδα κάτι που με σόκαρε: Ήμουν σε ένα καφέ με φίλους και μπροστά από το καφέ ήταν ένας κάδος σκουπιδιών. Ένα κορίτσι έρχεται με μια πλαστική σακούλα, κι αντί να την πετάξει μέσα, την κρεμάει στον κάδο. Μετά από λίγο έρχεται μια ηλικιωμένη γυναίκα και παίρνει αυτή τη σακούλα για να φάει ό,τι έχει μέσα. Αυτή δεν είναι πια η πόλη μου. Πάντα ήταν δύσκολη γειτονιά, έχω χάσει φίλους από ναρκωτικά, αλλά ό,τι και να ήταν η γειτονιά, οι άνθρωποι γνωρίζονταν προσωπικά και αλληλοβοηθούνταν και τώρα παλεύει ο καθένας μόνος του».

Ενδιαφέρουσα είναι η απεικόνιση της κρίσης στην επαγγελματική ζωή, έτσι όπως αναδεικνύεται μέσα από τους διαλόγους των ηρώων, της γενιάς των "working poor" όπως προσδιορίζεται –γυναίκες και άντρες με πτυχία, που εργάζονται και παρόλα αυτά είναι φτωχοί ή απειλούνται από τη φτώχεια–, μέσα από τα βιώματά τους: «Μετά τις σπουδές μου, όποτε πήγαινα σε συνέντευξη μου έλεγαν: "Σας ευχαριστούμε πολύ, αλλά ψάχνουμε κάποιον με εμπειρία." Δεν υπήρχαν πια λεφτά για οικοδομές στην Ελλάδα, η φούσκα είχε σκάσει. Η μόνη δουλειά που μπορούσα να βρω ήταν να φτιάχνω καφέδες όλη μέρα για 4 ευρώ την ώρα» για να συμπληρώσει άλλος από την παρέα «στην Ελλάδα σπούδασα Μηχανικός Πληροφορικής και Τηλεπικοινωνιών, αλλά ουσιαστικά μπορούσα να δουλέψω μόνο ως μπάρμαν. Στην αρχή έπρεπε να παλεύεις για να δουλεύεις λιγότερο, αλλά μετά την κρίση ήσουν τυχερός αν έβρισκες οποιαδήποτε δουλειά» και ένας ακόμη «…αφού απολύθηκα πήγα κι εγώ σε διάφορες συνεντεύξεις. Η χειρότερη περίπτωση ήταν για τηλεφωνητής σε μια εταιρεία κινητής τηλεφωνίας: "380€ αν είστε ανύπαντροι, 430 αν είστε παντρεμένοι. Όποιος δε θέλει, μπορεί να φύγει τώρα"... Εγώ έφυγα αμέσως».

Η Γερμανία αρχικά φάνταζε ως Γη της Επαγγελίας, απεδείχθη ωστόσο αντίδοτο επίπλαστο όχι μόνο για την κρίση, αλλά για την ψυχοσύνθεση των

πρωταγωνιστών, έτσι όπως φαίνεται από τις χαρακτηριστικές τους μαρτυρίες: «Όταν έφτασα στο Μόναχο, με περίμενε στο αεροδρόμιο το αφεντικό μου και σε μισή ώρα ήμασταν στο εστιατόριό του. Τον είχα γνωρίσει εδώ στην Ελλάδα, και μου είχε προτείνει αυτή τη δουλειά. Η συμφωνία ήταν να δουλεύω 10:00 - 14:30 και 17:00 - 00:00 για 1.000€ το μήνα. Στο τέλος της μέρας έπρεπε να καθαρίσω όλη την κουζίνα και τα μεσάνυχτα ανέβαινα στο μικρό μου δωμάτιο και έπεφτα ξερή για ύπνο. Αυτή ήταν η ρουτίνα μου για τις επόμενες 50 μέρες, χωρίς ρεπό. Τίποτα δεν ήταν όπως μου τα είχε υποσχεθεί και περίμενα και η μέρα ξεκινούσε πάντα με μπινελίκια». Ένας άλλος θα συμπληρώσει παρακάτω: «η Γερμανία μου φαινόταν ως η μόνη λύση. Ούτε εδώ είναι όμως τα πράγματα εύκολα. Το να βρεις σπίτι είναι ένας άθλος και οι μισθοί δεν αυξάνονται πια. Αλλά όπως και να έχει, εδώ έχεις ακόμα την ευκαιρία να χτίσεις κάτι από την αρχή».

Ποια είναι λοιπόν η θέση των νέων αυτών ανθρώπων που εν προκειμένω αντιπροσωπεύουν μια γενιά, μια στάση ζωής; Ο Πρόδρομος στον επίλογο δίνει την απάντηση: «…δεν είναι εύκολο να ζεις σε μια πόλη στην οποία η προσωπική θλίψη κι η πολιτική απογοήτευση είναι ακόμα τόσο εμφανείς. Ο κόσμος είναι κουρασμένος και εξαντλημένος, έχει συνηθίσει στο "δεν υπάρχει εναλλακτική" και αποδέχεται τα πάντα…». Μια κάποια λύση, όπως φαίνεται και εδώ, είναι αντίστοιχη με εκείνη που συναντήσαμε στο κείμενο του Φλουράκη: «…ίσως η εκκένωση της χώρας να είναι η αντίδραση που απαιτείται, γιατί είναι η ίδια η ζωή που αντιτάσσεται, που προβάλει αντίσταση και θέλει να προχωρήσει. Η αντίστασή μας είναι η θέληση για ζωή κι όχι απλώς για επιβίωση. Συγγνώμη Ελλάδα, αλλά θέλω το χώρο μου».

Εμβαθύνοντας στο κείμενο, ένα άλλο ενδιαφέρον σημείο στο οποίο μπορεί να σταθεί κανείς είναι ότι η "απομάκρυνση" αποκτά πρωτίστως διάσταση συναισθηματική, καθώς εμπεριέχει την πικρία και την έλλειψη επιθυμίας για επιστροφή, αφού πια έχει διαταραχθεί η σχέση με την πατρίδα, τον τόπο που έδωσε υποσχέσεις οι οποίες προδόθηκαν. Αυτή είναι μια βασική διαφορά ανάμεσα στις δύο γενιές, την παλιότερη, που σε αλλοτινές εποχές νοσταλγούσε και καρτερούσε την επιστροφή στη χώρα και τη νεότερη, που δε φαίνεται να επιθυμεί ή να σχεδιάζει τον επαναπατρισμό. Οι πρωταγωνιστές μας συμφώνησαν να μη νοσταλγήσουν και το πέτυχαν, χωρίς όμως να αποδεικνύεται και το Μόναχο ή το όποιο Μόναχο να είναι

η λύση σωτηρίας που αποζητούσαν. Το αίσθημα του ανικανοποίητου παραμένει έντονο. Καμιά ωραιοποίηση δεν επήλθε, ούτε η ζωή έγινε ειδυλλιακή. Το κλείσιμο του κειμένου –και της παράστασης συνακόλουθα– με ένα τραγούδι διακωμώδησης της νέας –γερμανικής– τους ζωής το επιβεβαιώνει και με το παραπάνω.

Βιβλιογραφία

Δημάδη Ιλειάνα, «Αντρέας Φλουράκης: ο κυνισμός σνομπάρει την ελπίδα». athinorama.gr, 28 Ιουλίου 2015. Ηλεκτρονική δημοσίευση: https://www.athinorama.gr/theatre/article/andreas_flourakis_o_kunismos_snomparei_tin_elpida-2508525.html (προσπέλαση 01-09-18)

Ιωαννίδης Γρηγόρης, «Νέοι χωρίς όνειρα, λέξεις και πατρίδα». efsyn.gr, 5 Οκτωβρίου 2015. Ηλεκτρονική δημοσίευση: http://www.efsyn.gr/arthro/neoi-horis-oneira-lexeis-kai-patrida (προσπέλαση 01-09-18)

Καλτάκη Ματίνα, «Ελλάς Μονάχου στο Φεστιβάλ Αθηνών». Monopoli.gr, 13 Ιουλίου 2018. Ηλεκτρονική δημοσίευση: https://www.monopoli.gr/2018/07/13/reviews/kritikh-theatroy/166996/kritikh-theatroy-ellas-monachoy-sto-festibal-athhnwn-2/ (προσπέλαση 15-07-18)

Καραντζάς Μανώλης, «ΠΟΙΑ ΧΩΡΑ ΘΕΛΟΥΜΕ; Θέλω Μια Χώρα του Ανδρέα Φλουράκη στο Royal Court Theatre και στο Θέατρο Τέχνης». Greek-theater.Gr., 2015. Ηλεκτρονική δημοσίευση: http://www.greek-theatre.gr/public/gr/greekplay/index/reviewview/55 (προσπέλαση 01-10-18)

Κουτσιλαίου Ελένη, «Από την έρημη χώρα …στη ρημαγμένη γη…», Μανδραγόρας, No 53, Νοέμβριος 2015.

Μαρίνου Έφη, «Είμαστε νέοι, θέλουμε μια άλλη Ελλάδα». efsyn.gr, 30 Ιουλίου 2015. Ηλεκτρονική δημοσίευση: http://www.efsyn.gr/arthro/eimaste-neoi-theloyme-mia-alli-ellada (προσπέλαση 01-10-2018)

Ρουμπής Νίκος, «Θεατής: Θέλω μια χώρα». Monopoli.gr, 7 Οκτωβρίου 2015. Ηλεκτρονική δημοσίευση: https://www.monopoli.gr/2015/10/07/reviews/eidame-parastaseis/139489/eidame-to-ergo-thelw-mia-chwra-sto-festibal-athhnwn-2015/ (προσπέλαση 01-09-17)

Φλουράκης Αντρέας, *Θέλω μια χώρα*. Αθήνα: Κάπα Εκδοτική, 2015

Abstract

The modern Greek crisis of the last decade originally appeared as an economic one, however quickly its impact on the general living conditions became apparent. It was expected to leave its imprint on a scale ranging from the literary creation to the theatrical writing. It is obvious and noteworthy that almost all of the newly-developed theatrical texts and their theatrical representations depict, more or less, aspects of the crisis, presenting events as effects of the crisis and mainly behaviours of heroic characters shaped by it. In this presentation we will focus on two characteristic theatrical texts, both of which after having being selected they evolved into the Athens Festival's debated productions. The choice is not accidental, as in these texts the crisis is not just a revealing aspect, but it is the main theme and their heroes are the straightforward "strays" of it. The first text to be considered is entitled "I Die as a Country" by Andreas Flourakis, which was released and presented over the summer of 2015, when the crisis was at its peak. The second text, that of Aza-Tsinikori, written in the recent summer of 2018, faces the crisis from the point of view of immigration and escapism searching for better luck.

Λέξεις κλειδιά: κρίση, θεατρικά κείμενα, παραστάσεις

Ο ΟΙΚΟΣ ΤΩΝ ΑΤΡΕΙΔΩΝ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ, ΣΕ ΠΕΡΙΟΔΟΥΣ ΚΡΙΣΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΚΑΜΨΗΣ

Στέλλα Κουλάνδρου*

Ο μύθος αποτελεί «δευτερογενές σημειολογικό σύστημα»,[1] που μετασχηματίζεται διαδοχικά και νοηματοδοτείται από το εκάστοτε πλαίσιο αναφοράς. Αποτελεί το σταθερό «άλλοθι» της λογοτεχνικής δημιουργίας, προβάλλοντας το προσωπικό όραμα του συγγραφέα, αλλά παράλληλα ανακλώντας τις ιστορικο-πολιτικο-οικονομικο-κοινωνικές συνθήκες, τη νοοτροπία, την αισθητική και τις ιδεολογικές αντιλήψεις. Είναι γνωστή η επισήμανση του Claude Lévi-Strauss ότι ο μύθος αποτελεί το σύνολο των παραλλαγών του˙ διευρύνεται, αφομοιώνοντας θέματα, μοτίβα και μυθήματα από το περιβάλλον˙ η αλήθεια του, ως εκ τούτου, δεν είναι «δεδομένη», αλλά πολυφωνική και πολύσημη.[2]

Ο μύθος στα χέρια των αρχαίων τραγικών ποιητών, αναδεικνύοντας τη σχέση ανθρώπου-θεότητας και θέτοντας το πρόβλημα της ευθύνης καθενός απέναντι στη «μοίρα» του, πρωτοδημιουργεί την τραγωδία και διατυπώνει, μέσω αυτής, πανανθρώπινα και διαχρονικά ζητήματα. Στην ελληνική δραματουργία των έξι τελευταίων δεκαετιών, κατά τις οποίες η κρίση και η –σύντομη, επιφανειακή ή απλώς φαινομενική– «ανάκαμψη» διαδέχονται η μία την άλλη, με τη βαθιά και γενικευμένη κρίση να εδραιώνεται κατά την τελευταία δεκαετία στη χώρα, ο τραγικός μύθος δέχεται «ιδιαίτερη» δραματουργική επεξεργασία, κατά την οποία οι συγγραφείς αποστασιοποιούνται και διαφοροποιούνται αισθητά από την κλασική διαχείρισή του. Σε κάθε περίπτωση, η αυτοαναφορικότητα του μύθου, δηλαδή η αναφορά, ο διαλεκτικός δεσμός με την αρχική εκδοχή αλλά και με όλον τον κύκλο στον οποίον εγγράφεται, παραμένει έντονη, έστω και αν

---

* Η Στέλλα Κουλάνδρου είναι διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (https://independent.academia.edu/StellaKoulandrou).

1 Barthes (1979: 208).

2 Lévi-Strauss (1974: 234-240). Όπως επισημαίνει αλλού ο μελετητής, «υπάρχει κάτι πολύ περίεργο στη σημασιολογία, ότι δηλαδή η λέξη “νόημα” (σημασία) είναι πιθανόν η μόνη σε ολόκληρη τη γλώσσα λέξη που η σημασία της είναι η πιο δύσκολη να βρεθεί. Τι σημαίνει “σημαίνειν”; Μου φαίνεται πως η μόνη απάντηση που μπορούμε να δώσουμε είναι πως “σημαίνειν” σημαίνει την ικανότητα κάθε είδους δεδομένων να μεταφράζονται σε διαφορετική γλώσσα» (1986: 39-40).

καταγράφεται «αρνητική» σχέση παρέκκλισης ή και αμφισβήτησης-ανατροπής με τα πρώτα σημεία αναφοράς. Κάθε εκδοχή του μυθικού «οίκου» μάς φέρνει εκ νέου κοντά στους προγόνους του, μας τους ξανασυστήνει, φωτίζοντάς τους με άλλη οπτική γωνία και θέτοντας καινούργια ερωτήματα γύρω από τη ζωή τους.

Ο ατρειδικός οίκος, εν προκειμένω, έχει γίνει αντικείμενο πολλαπλών και διαφορετικών διαχειρίσεων, ήδη από τους τραγικούς ποιητές, ενώ παραμένει από τους πλέον δημοφιλείς για τους σύγχρονους δημιουργούς, οι οποίοι εξακολουθούν να αναζητούν «καταφύγιο» στον μύθο,[3] προκειμένου να διατυπώσουν τις δικές τους αντιλήψεις και ανησυχίες αλλά και να καταγράψουν τους παλμούς της εποχής και του τόπου τους. Ο συγκεκριμένος μυθικός κύκλος παρέχει θέματα πρόσφορα για ηθική συζήτηση, ενεργοποιεί ζητήματα δικαίου, ευθύνης και ανταπόδοσης, αλλά και οριοθέτησης του «καλού» και του «κακού»: η Ύβρις κληρονομείται από γενιά σε γενιά, οι αθώοι επίγονοι πλήττονται από την Άτη για την αποκατάσταση της ηθικής τάξης, διαπράττοντας με τη σειρά τους ανοσιουργήματα, γίνονται υπόδικοι και παραδίνονται και αυτοί στη Δίκη.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο ατρειδικός μυθικός κύκλος αποτελεί τον μοναδικό για τον οποίον διαθέτουμε εκδοχές και από τους τρεις τραγικούς ποιητές, ως εκ τούτου παρέχει πεδίο σύγκρισης:[4] Ορέστεια (*Αγαμέμνων-Χοηφόροι-Ευμενίδες*) του Αισχύλου, *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, *Ηλέκτρα – Ορέστης – Ιφιγένεια η εν Ταύροις – Ιφιγένεια η εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Έκτοτε, πολλοί δραματουργοί επισκέφτηκαν και συνεχίζουν να επισκέπτονται το παλάτι των Μυκηνών ή του Άργους, την παραλία της Τροίας, της Αυλίδας και της Ταυρίδας: Voltaire, Alfieri, Goethe, Hofmannsthal, O'Neill, Giraudoux, Eliot, Yourcenar, Hauptmann, Sartre– μεταξύ άλλων.[5] Στον ελληνικό χώρο, ειδικότερα, καταγράφονται αρκετές και σημαντικές μεταγραφές του μύθου των Ατρειδών– όχι, όμως, με σταθερή συχνότητα: τον 18ο αιώνα αξιοσημείωτα είναι τα έργα του Πέτρου Κατσαΐτη: η *Ιφιγένεια*

3 Ο μύθος προσφέρει στον δημιουργό σταθερό έδαφος μορφών, νοημάτων και σημασιών, με αποτέλεσμα το έργο του να γίνεται πιο προσιτό στο κοινό. Η καταφυγή στον μύθο μπορεί να οφείλεται στην εύκολη πρόσληψη του θέματος, στη «συνήθεια»– ή μπορεί και να αποτελεί συνειδητή δοκιμασία στον χώρο των πανανθρώπινων και διαχρονικών ζητημάτων (Πεφάνης 2000-2001: 151-152).

4 Κουλάνδρου (2012: 86-90, 150-152).

5 Brunel (1992).

(1720) και ο *Θυέστης* (1721)˙ ακολουθεί μεγάλο διάστημα απουσίας του εν λόγω μύθου από την ελληνική δραματουργία, ενώ επανέρχεται μεταπολεμικά με σχετικά πυκνή και αξιόλογη παρουσία.[6]

Ο οίκος των Ατρειδών στη νεοελληνική δραματουργία: 1960-1974

Τη δεκαετία του ‘60, μέχρι και τη μεταπολίτευση του 1974, η χώρα συγκλονίζεται από κομματικές συγκρούσεις και βίαιες κοινωνικές αντιπαραθέσεις, που επισφραγίζονται με την επιβολή του στρατιωτικού πραξικοπήματος του 1967. Οι θεσμικές παρεκτροπές, εντούτοις, ξεκινούν νωρίτερα: εκλογικές νοθείες (1961), πολιτικές δολοφονίες (Λαμπράκης, 1963) και αυθαιρεσίες του θρόνου (Ιουλιανά, 1965).[7] Παράλληλα, ωστόσο, στον χώρο της οικονομίας σημειώνονται ταχύτατα βήματα ανάπτυξης, ενώ η ελληνική κοινωνία επηρεάζεται εξ αντανακλάσεως από εξελίξεις που συμβαίνουν στον δυτικό κόσμο, ως προς τις κινητοποιήσεις της νεολαίας, τη μουσική κουλτούρα και τη μόδα. Η δεκαετία αυτή υπήρξε ιδιαίτερα σημαντική ως προς τη λογοτεχνική παραγωγή: η γενιά του ‘30 σημειώνει δημιουργικές κορυφώσεις, ενώ ιδιαίτερη αναγνώριση της ποιότητας που παρουσίασε η ποιητική δημιουργία συνιστά η απονομή του βραβείου Νόμπελ Λογοτεχνίας στον Γιώργο Σεφέρη (1963)˙ ταυτόχρονα, η δεύτερη μεταπολεμική γενιά καταθέτει με αμεσότητα τις κοινωνικές και ιδεολογικές ζυμώσεις της: Βασίλης Βασιλικός – Μένης Κουμανταρέας – Κώστας Ταχτσής – Στρατής Τσίρκας. Η θεατρική ζωή γνωρίζει ιδιαίτερη άνθηση, αλλά ο τομέας που πραγματικά απογειώνεται την περίοδο αυτήν είναι η «έβδομη τέχνη»: πολυβραβευμένες ταινίες, όπως το *Ποτέ την Κυριακή*, κάνουν διεθνή καριέρα, προβάλλοντας το λαϊκό φολκλόρ ως κατεξοχήν αναγνωριστικό στοιχείο της σύγχρονης Ελλάδας˙ ιδιαίτερο ενδιαφέρον, εντούτοις, παρουσιάζει η εμφάνιση νέας σειράς δημιουργών, που βρίσκεται έξω από το κυρίαρχο εμπορικό κύκλωμα: Νίκος Κούνδουρος – Αλέξης Δαμιανός – Παντελής Βούλγαρης. Επιπρόσθετα, οι εικαστικές τέχνες ακμάζουν και ανανεώνονται εκφραστικά. Την εποχή αυτήν, το κύριο χαρακτηριστικό των ελληνικών θεατρικών μεταγραφών του ατρειδικού μύθου είναι ο –σε πρώτη ανάγνωση– πολιτικός και επικαιρικός χαρακτήρας τους.

6 Πεφάνης (2000-2001: 152-154).

7 Νικολακόπουλος (2000: 200-207) – Τσουνάκος (2000: 208-211) – *Καθημερινή*, 5.12.1999.

Μία από τις πολιτικές αναγνώσεις του μύθου των Ατρειδών της περιόδου είναι εκείνη του Βαγγέλη Κατσάνη, στο *Όταν οι Ατρείδες*, γραμμένο το 1964,[8] το οποίο, αν και είχε εγκριθεί από την αρμόδια επιτροπή του Φεστιβάλ Αθηνών (Κώστας Μουσούρης – Πέτρος Χάρης – Μάριος Πλωρίτης – Κώστας Οικονομίδης – Δημήτρης Μυράτ) –η οποία το χαρακτήρισε μάλιστα «από τα πιο αξιοπρόσεκτα» της σύγχρονης θεατρικής παραγωγής–,[9] να παιχτεί στο Ηρώδειο, τελικά δεν παίχτηκε, καθώς θεωρήθηκε «επικίνδυνο»˙ το βαρύ πολιτικό κλίμα της εποχής αντικατοπτρίστηκε στο έργο, η «ύβρις» των εν λόγω Ατρειδών ανέσυρε την ύβριν των τότε κυβερνώντων και βασιλευόντων, η αντίδραση του «θεατρικού» λαού ενέσπειρε τον φόβο της πραγματικής «διασάλευσης της τάξης».[10] Οι «Ατρείδες» του Κατσάνη δραματοποιούν το παιχνίδι εξουσίας δίχως όρια. Η θυσία της Ιφιγένειας εδώ αποτελεί απροκάλυπτα συνέργεια του αρχιστράτηγου και του μάντη για τον έλεγχο της εξουσίας˙ ο Κάλχας αποκαλύπτει: «Με βασιλιάδες έμαθα να μιλώ, ξεχνώντας τους γονιούς στο παραγώνι, και βασιλιά εδώθε ήρθα γυρεύοντας. Δεν μ' αγαπάς, Ατρείδη, ούτε κι εγώ˙ όμως, μια και στις δυο ψηλότερες κορφές –στο βασιλίκι εσύ, στο ιερατείο εγώ– στεκόμαστε, θαρρώ πως πρέπει να συναγροικώμαστε, ακόμα κι αν βαθιά μισεί ο ένας τον άλλον».[11] Η Κλυταιμνήστρα, από την άλλη πλευρά, ενώ αρχικά αντιδρά και τον καλεί να ξαναγίνουν «απλοί», να ξαναγίνουν «άνθρωποι»,[12] κατόπιν μετατρέπεται με τη σειρά της σε ακόμα πιο αδίστακτη βασίλισσα, η οποία επιδιώκει να «μάθει το βασιλίκι»[13] και στον Αίγισθο,

8 Άλλες μεταγραφές του μύθου των Ατρειδών της περιόδου είναι: η *Ιφιγένεια* του Γιάννη Νεγρεπόντη (1961), με επιδράσεις από την *Οικογενειακή Συγκέντρωση* του T.S. Elliot, οι *Ατρείδες* του Θάνου Κωτσόπουλου (1962), με ευδιάκριτα στοιχεία χριστιανικού ανθρωπισμού αλλά και ψυχογραφικής ανάλυσης, ο *Αίγιστος* του Δημήτρη Χριστοδούλου (1964), με πολιτική χροιά, οι *Επίγονοι* της Φώφης Τρέζου (1970), πάλι με πολιτική χροιά αλλά και με αστυνομικό μυστήριο, ο *Ορέστης* της Ζωής Καρέλλη (1971), τοποθετημένος στο πλαίσιο του χριστιανικού Υπαρξισμού, η *Επιστροφή στις Μυκήνες* του Ευάγγελου Αβέρωφ-Τοσίτσα (1973), που διατυπώνει επίσης την «πολιτική λογική» του συγγραφέα της.

9 *Ελευθερία*, 16.5.1964.

10 *Ελευθερία*, 27.5.1964. Το έργο τελικά ανέβηκε το ίδιο φθινόπωρο (15.10.1964-8.11.1964) στο θέατρο «Κοτοπούλη-Ρεξ», σε σκηνοθεσία Δημήτρη Μυράτ, χωρίς επιτυχία (*Ελευθερία*, 24.10.1964 – *Ελευθερία*, 31.10.1964).

11 Κατσάνης (1964: 50).

12 στο ίδιο (55).

13 στο ίδιο (56). Είναι χαρακτηριστικά τα λόγια της: «Σ' εμένα τούτο δεν θ' αφήσω να γενεί. Έχω σκοτώσει, έχω μοιχέψει, έχω γεμίσει λάσπη, ολόσωμη, για τούτο δω τον

που μετεωρίζεται ανάμεσα στη δίψα για εξουσία και τη συμπάθεια για τον λαό, και που τελικά ενδύεται το ρούχο του βασιλιά, δρώντας πλέον βιαιότερα από τους «κληρονομικούς» βασιλιάδες, στην προσπάθειά του να απεκδυθεί τη δική του ασημαντότητα. Ο ίδιος ο δραματουργός, μολαταύτα, ενοχλήθηκε από την αποκλειστικά πολιτική ερμηνεία που δόθηκε στο έργο του˙ πράγματι, παρότι είναι ευδιάκριτη η πολιτική διάσταση των προσώπων, εύκολα συναγόμενη είναι και η συμβολική και διαχρονική τους διάσταση, αδέσμευτη από συγκεκριμένους χρονικούς και κοινωνικο-πολιτικούς περιορισμούς.[14]

Ο Χορός της Ηλέκτρας της Μαρίας Λαμπαδαρίδου-Πόθου γράφεται το 1969, εν μέσω δικτατορίας, με τις αναφορές του στο ζοφερό καθεστώς να είναι ευδιάκριτες: ο εν λόγω Αίγισθος έχει επιβάλει καθεστώς τυραννίας και εμφανίζεται διατεθειμένος να καταπνίξει οποιαδήποτε επαναστατική κίνηση˙ ο λαός αδημονεί για τον γυρισμό του λυτρωτή-Ορέστη, ο οποίος τελικά επιστρέφει και του μεταβιβάζει την εξουσία. Η πρώτη αντίδραση του καθεστώτος ήταν η αναμενόμενη απαγόρευση της παρουσίασης του δράματος, η οποία, όμως, εντέλει επετράπη, το 1971,[15] μετά τη διαβεβαιωτική επιστολή της δραματουργού προς τον διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου ότι το θέμα του έργου της είναι «η έξοδος από τον κύκλο του αίματος». Πράγματι, σε αυτήν τη μεταγραφή του μύθου οι αποηρωοποιημένοι Ατρείδες επιλέγουν να απαρνηθούν «την ιστορική τους μοίρα» του μίσους και του φόνου, μην εκτελώντας τα «έτοιμα» και «προκαθορισμένα»: οι τρεις νέοι, Ηλέκτρα-Ορέστης-Πυλάδης, ακυρώνουν τον καθιερωμένο φόνο και τη διαιώνιση της εγκληματικής αλυσίδας, όπως και του διεφθαρμένου καθεστώτος, που εκπροσωπεί η προηγούμενη γενιά, και αναζητούν αλλού την ουσία. Το έργο, κατά τη δημιουργό, αποτελεί «αντι-τραγωδία», καθώς, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο αθώος ήρωας δεν είναι τραγικός. Η ίδια εξηγεί ότι επιχείρησε, ακριβώς, την αποτραγικοποίηση των μυθικών

θρόνο, και δεν θ' αφήσω να μου τον στερήσουνε, γιατί ανάξιο ανέβασα στο βασιλίκι» (64).

14 Ο Βύρων Πάλλης, ο οποίος υποδύθηκε τον Αίγισθο, θεωρεί ότι ο συγγραφέας εκφράζει τις ιδέες του, χρησιμοποιώντας ανθρώπους «τεραστίους, μυθικούς» σαν σύμβολα˙ ότι δεν τον απασχολεί η φωτογραφική αναπαράσταση κομματιών ζωής, όπου η κλίμακα των αισθημάτων και οι συγκρούσεις είναι πιο περιορισμένες (*Εμπρός*, 1.8.1964).

15 Στη «Νέα Σκηνή» του Εθνικού Θεάτρου, σε σκηνοθεσία Λάμπρου Κωστόπουλου, σκηνικά-κοστούμια Διονύση Φωτόπουλου και μουσική Σταύρου Ξαρχάκου, με Ηλέκτρα τη Νίκη Τριανταφυλλίδη.

ηρώων˙ οι δύο επίγονοι του βασιλικού οίκου διαλέγουν τη «μοναξιά της αθωότητας» ή και την «ενοχή της αθωότητας»– εδώ η ηθική αξία του εκδικητικού φόνου της αρχαίας τραγωδίας μετατρέπεται στη «μη αξία» του˙ οι αντι-ήρωες δεν διαπράττουν τελικά τον φόνο, επειδή ακολουθούν τη δική τους πορεία προς το εσωτερικό φως που τους κατευθύνει. Ανήκοντας η συγγραφέας στη μεταπολεμική γενιά και έχοντας νιώσει τη βιαιότητα του πολέμου, συνειδητοποιεί το αδιέξοδο των αλληλοσκοτωμών και επιχειρεί να μεταδώσει το όραμα της πανανθρώπινης αγάπης˙ ωστόσο, δεν υποστηρίζει την άμεσα διδακτική αποστολή των θεατρικών έργων, αλλά θεωρεί ότι διατυπώνουν την ανθρώπινη αγωνία και ότι πρέπει να χαράζουν στους δέκτες κάποιο φως και να τους αποκαλύπτουν κάποια καινούργια πτυχή του εαυτού τους.[16]

Οι σημαντικότερες αποτυπώσεις των περιπετειών του εν λόγω μυθικού οίκου, ωστόσο, εντοπίζονται στις «παρυφές» του θέατρου, σε ποιητικούς μονόλογους[17] με θεατρικό μανδύα, στην *Τέταρτη Διάσταση* του Γιάννη Ρίτσου. Η ποίηση του Ρίτσου, εν γένει, πηγάζει από το παρόν και είναι ουσιαστικά βιωματική και διαρκώς επίκαιρη.[18] Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο ίδιος, «η ποίηση είναι απέραντη, σαν τη ζωή, διαρκές γίγνεσθαι, στο οποίο αποτυπώνονται πολιτιστικές μνήμες αιώνων, αποθησαυρίζεται η παγκόσμια ιστορία, και γίνεται μάχη, σώμα με σώμα, με τον θάνατο, τον φυσικό θάνατο, αλλά και όλες τις μορφές του κοινωνικού

16 *Απογευματινή*, 17.11.1971 – *Ελεύθερος Κόσμος*, 7.1.1972 – *Νέα Πολιτεία*, 9.11.1971 – *Η Βραδυνή*, 9.11.1971.

17 Κατά τον Λέανδρο Πολενάκη, η απουσία του άλλου προσώπου είναι «οργανική απουσία». Ο ήρωας προβάλλει το πρόσωπό του στα γύρω αντικείμενα, τα οποία, λειτουργώντας σαν κάτοπτρα, αντανακλούν, αναπαράγουν το είδωλό του. Ναρκισσισμός, αυτάρκεια και αυταρέσκεια του σύγχρονου ανθρώπου, ο οποίος αυτοκαταστρέφεται με ηδονή (1988: 130).

18 Αλεξίου (2008: 149). Ο Κωστής Μοσκώφ, αντίστοιχα, επισημαίνει ότι ο Ρίτσος συνεχίζει, ίσως ολοκληρώνει, τη βασική λειτουργία της μεγάλης ποίησης στον τόπο μας: την ιστοριογραφική˙ την προωθεί παραπέρα, συγκεκριμενοποιώντας την ποιότητα– τι σημαίνει Πάθος και Κάθαρση, τι σημαίνει απελευθερωτική Πράξη. Η συνάφεια του χώρου και του χρόνου –του τόπου μας και του Καιρού του– είναι βασικό στοιχείο τέτοιας ιστοριογραφικής μαζί και ποιητικής λειτουργίας (1981: 255-256). Ο Γιώργος Βελουδής, από την άλλη πλευρά, επισημαίνει ότι, όσο παράδοξο και αν φαίνεται, «ιστορία» σημαίνει για τον Ρίτσο πρώτα απ' όλα παρόν. Το «παράδοξο», όμως, αυτό μεταβάλλεται σε αυτονόητο για έναν ποιητή που είναι ενσυνείδητα ενταγμένος, και προσωπικά και καλλιτεχνικά, στην υπηρεσία των μεγάλων αιτημάτων της εποχής του. Η πρόσδεση στο παρόν δεν οδηγεί, όμως, στην εξάλειψη της ιστορικής μνήμης, στην κατάργηση του παρελθόντος χρόνου– κάθε άλλο (1984: 59, 61).

θανάτου».[19] Στην *Τέταρτη Διάσταση*, εν προκειμένω, η Ιστορία εμπλέκεται με τη Μυθολογία και με τις αυτοβιογραφικές καταθέσεις του ποιητή, όπως φανερώνεται και στις «σκηνικές οδηγίες» για το *Νεκρό σπίτι* (1959), όπου μία από τις δύο αδελφές της «πανάρχαιης ελληνικής οικογένειας» φαντάστηκε πως «το σπίτι τους είχε μεταφερθεί κάπου στην αρχαία Θήβα, ή, μάλλον, στο Άργος– σύγχυζε τη μυθολογία, την ιστορία και την ιδιαίτερη ζωή της, το παρελθόν και το παρόν».[20] Πρόθεση του ποιητή είναι, ακριβώς, να κρατήσει τους μυθικούς ήρωες ανάμεσα στο φως και τη σκιά, το παρόν και το παρελθόν.

Ο οίκος των Ατρειδών, συγκεκριμένα, βρίσκεται πρώτος στις προτιμήσεις του ποιητή, αφού έξι από τα ποιήματα της συλλογής αφιερώνονται σε αυτόν.[21] Η επέμβαση του Ρίτσου στον μύθο είναι συνειδητή και αποσκοπεί στον εκσυγχρονισμό του, στη μετατροπή «της μυθικής αχρονικότητας σε ιστορική χρονικότητα– χρονικότητα καθορίσιμη και καθορισμένη ως ιστορικό παρόν».[22] Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι «σχέσεις αίματος», που βρίσκονται στη βάση της τραγικής σύγκρουσης της βασιλικής οικογένειας, ανακαλούν εμφύλιες έριδες, συγκλονισμούς στο εσωτερικό του αριστερού κινήματος, πρόσφατες ελληνικές και διεθνείς εμπειρίες. Στο έργο *Χρυσόθεμις*, ειδικότερα, ανακαλείται ευδιάκριτα το δικτατορικό καθεστώς, το οποίο θα «βόλευε» ιδιαίτερα η σύνεση, η φρονιμάδα, η απραξία και η βεβαιότητα ότι «τίποτε κανένας δεν μπορεί να αποτρέψει», της ηρωίδας, στην οποία ο Ρίτσος δίνει τον ρόλο –και τον «χώρο»– που «στέρησαν» οι αρχαίοι τραγικοί ποιητές: όπως ομολογεί, σαν να έζησε «έξω απ' την ιστορία», σε κάποιον «δικό της, ανέγγιχτο, απόλυτο χώρο, προφυλαγμένη, και παρούσα ωστόσο».[23] Εντούτοις, ενώ ο μύθος γίνεται «επίκαιρος», ταυτόχρονα αποκτά και διαχρονική ισχύ, γίνεται «άχρονος». Μέσω της φωνής των Ατρειδών –όπως την επεξεργάζεται ο Ρίτσος– διατυπώνονται διαχρονικά και παναν-θρώπινα ζητήματα: η φθορά που επιφέρει ο χρόνος, η αίσθηση της ματαιότητας, η διάσταση ατόμου-συνόλου, η αποξένωση, ο ετεροκαθορισμός της ανθρώπινης μοίρας, η αλλοτρίωση. Στόχος των μονόλογων αυτών δεν είναι

19 *Η λέξη*, τχ. 8, 1981: 644.
20 Ρίτσος (2005: 93).
21 *Το νεκρό σπίτι* (1959), *Κάτω απ' τον ίσκιο του βουνού* (1960), *Ορέστης* (1966), *Χρυσόθεμις* (1970), *Αγαμέμνων* (1970), *Η επιστροφή της Ιφιγένειας* (1972).
22 Βελουδής (1984: 67).
23 Ρίτσος (2005: 161).

απλώς να μεταφέρουν κάποιο πολιτικό μήνυμα, αλλά, κυρίως, να υπογραμμίσουν την περιπλοκότητα της ύπαρξης. Οι μύθοι, τα πρόσωπα, τα προσωπεία και τα σύμβολα μαρτυρούν τη βούληση του ποιητή «να χωρέσει στην πολυσχιδή τέταρτη διάσταση της όρασής του το απέραντο, περίπλοκο και αντιφατικό πανόραμα του κόσμου, και να γνωρίσει, να κατανοήσει και να εναρμονίσει μέσα του και μέσα μας, τον ακατανόητο κύκλο της ζωής, της φθοράς, του θανάτου και της αναγέννησης».[24]

Τέταρτη διάσταση είναι η διάσταση του χρόνου– η συνισταμένη αυτών των μονόλογων˙ αποτελεί, σε τελική ανάλυση, τον αποκλειστικό νικητή, ο άνθρωπος βρίσκεται παγιδευμένος στην καταλυτική του δράση. Το ζήτημα του χρόνου διεκτραγωδείται ως κατεξοχήν υπαρξιακό ζήτημα και όχι ως ζήτημα της Ιστορίας.[25] Αναδύεται η αίσθηση της φθοράς, της ματαιότητας και της αναπόφευκτης συντριβής– μολαταύτα, οι ήρωες επιδεικνύουν αξιοσημείωτη ευγένεια, αξιοπρέπεια και γενναιότητα στη θανάσιμη πάλη τους με τον χρόνο. Στον Ρίτσο, η μοίρα δεν έχει θεολογικό-υπερβατικό περιεχόμενο, αλλά ταυτίζεται μάλλον με τις κοινωνικές συνθήκες. Ο ήρωάς του βαδίζει ανάμεσα στη συνείδησή του και την κοινωνική επιταγή˙ μην μπορώντας να αγνοήσει την κοινωνική επιταγή, λόγω συναίσθησης της ευθύνης, την ενστερνίζεται ως ατομική βούληση˙ έχοντας επίγνωση του «ρόλου» που καλείται να υποδυθεί, του «μυθικού φορτίου» που κουβαλά, αλλά ταυτόχρονα έχοντας επίγνωση των συνεπειών της στάσης του στο σύνολο, θα αποδεχτεί το προδιαγεγραμμένο, όχι παθητικά, αλλά ως υπεύθυνη επιλογή. Η μοίρα, ως εκ τούτου, προσλαμβάνει την έννοια του χρέους, το οποίο ο ήρωας συνειδητά μετατρέπει σε προσωπική του απόφαση.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Ορέστης οδηγείται στο φονικό σαν σε κάποιον δρόμο που έχει χαραχθεί ερήμην του– εντούτοις, συνειδητά «αναγνωρίζει» τη μοίρα του. Αρχικά εύχεται να μπορούσε να μείνει μόνος, αδέσμευτος, δίχως συγκρίσεις, δίχως «να τον μετράει» η αναμονή και η απαίτηση των άλλων˙ νιώθει «ξένος» μπροστά στον προορισμό που «του έταξαν»˙ επιθυμεί τη «δική του» ζωή, όχι την εκδίκηση– δεν νιώθει μίσος πια, ίσως λόγω λησμοσύνης ίσως λόγω κούρασης.[26] Εντέλει,

24 Αλεξίου (2008: 152).
25 Μερακλής (1981: 526).
26 Ρίτσος (2005: 73-74, 81).

αποφασίζει να «θάψει» τον αληθινό του εαυτό στην τέφρα και να δώσει στους άλλους «εκείνον που περίμεναν», φορώντας το απαραίτητο «σεβάσμιο προσωπείο».[27] Ο ποιητής αμφιβάλλει, μαζί με τον Ορέστη του, για τη δικαιοσύνη της τιμωρίας: ό,τι έγινε, έγινε για κάποιο «ναι», που διαγράφεται «αόριστο», έστω και «αδιάβλητο»˙ ίσως έτσι να ετοιμάζεται κάποια «νίκη ανώφελη».[28] Η εκδικητική αλυσίδα συμβολίζει τον κύκλο της ζωής, αποτελεί επαναλαμβανόμενη ιστορία, αφήνοντας τον άνθρωπο εν αναμονή του αναγκαίου και αναπότρεπτου. Η ύστατη σοφία του Ορέστη είναι, ακριβώς, η επίγνωση της ματαιότητας. Αντίστοιχα, ο Αγαμέμνων βιώνει την τραγικότητα του αναπόδραστου˙ συνειδητοποιεί ότι άφησε «τις ώρες του» και χάθηκαν, πασχίζοντας –και αυτός– ανόητα να εξασφαλίσει κάποια θέση στην αντίληψη των άλλων, αντί να «αρμενίσει» για «έπαθλα σιωπηλά», για «κατακτήσεις πιο ένδοξες». Δεν νιώθει «μνησικακία για τη μοίρα»– μονάχα την «αίσθηση ενός ξένου αναπότρεπτου νόμου που έχει καταργήσει τα λάθη και τις αμαρτίες καθενός χωριστά και την ευθύνη ολωνών»˙ μολαταύτα, ακόμα και η κούραση τού έχει αφήσει κάποιο «προαίσθημα αφθαρσίας»˙[29] η απόγνωσή του γίνεται γνώση και μαζί –ίσως– ηρεμία. Χαρακτηριστική είναι η απουσία των Ευμενίδων, των προστάτιδων θεοτήτων που αντικαθιστούν τις καταστροφικές Ερινύες, στην εν λόγω πραγμάτευση της δολοφονικής αλυσίδας του οίκου των Ατρειδών: ο κόσμος πλέον ταλαντεύεται ανάμεσα στην αλλοτριωμένη μοναξιά και το τερατώδες προσωπείο των Ερινύων.[30] Η θλιβερή συνειδητοποίηση της ιστορικής επανάληψης, της ανακύκλησης των ίδιων παθών και λαθών, οδηγεί, εντέλει, στην ανακάλυψη της τραγικής ουσίας του κόσμου.[31]

---

27 Αντίστοιχα, η Χρυσόθεμις αποκαλύπτει ότι «όλα τα ξόδεψαν για το όνομά τους κι όχι για τον εαυτό τους»˙ εντούτοις: «Δεν μετανιώσαν. Άλλωστε ήταν αργά κάθε φορά να μετανιώσουν. Δεν χρειαζόταν» (162).

28 Η Χρυσόθεμις ομολογεί: «Ο αδελφός μας έφυγε,– κυνηγημένος, είπαν, από τις Ερινύες. Τίποτα τέτοιο. Απομακρύνθηκε ήσυχα, μονάχα λίγο πιο στοχαστικός και κάπως σκυμμένος. Ξαφνικά τα δωμάτια μεγάλωσαν απέραντα. Δεν ήταν μια γωνιά να κρυφτούμε. Κι απ' έξω συνεχιζόταν η απερίγραπτη λιακάδα» (173).

29 Ρίτσος (2005: 61, 66).

30 Πολενάκης (1988: 131).

31 Όπως παρατηρεί η Χρύσα Προκοπάκη, η ιστορία βιώνεται σαν συνέχεια και κυρίως σαν διάρκεια– όχι, όμως, σαν εξέλιξη (1980: 5).

1975-2000

Από το 1975 μέχρι και το τέλος του 20ού αιώνα, επικρατεί, κατά κύριο λόγο, η «μεταπολιτευτική φιλοσοφία ζωής», η οποία οδηγεί σταδιακά και εξηγεί –μερικώς, έστω– τη σημερινή κρίση: εύγλωττο και ευσύνοπτο είναι το σχόλιο «λίγο κουμάντο αρκεί» στο *Εις τον πάτο της εικόνας* της Μάρως Δούκα (1990)˙ καταγράφεται περίοδος πλαστής ευμάρειας, με τα οράματα του εύκολου κέρδους, του βολέματος, της υλικής ευζωίας και της κοινωνικής ανόδου να προβάλλονται. Η κατάρρευση του σοσιαλισμού, η ανατροπή της «τάξης» του κόσμου, η αλλαγή των ισορροπιών, η αμηχανία της Αριστεράς, τα σκάνδαλα και η διαφθορά είναι κάποια από τα πολιτικά και κοινωνικά φαινόμενα που σημειώνονται, παράλληλα με την παγκοσμιοποίηση, την εμφάνιση –έως και την κυριαρχία– του διαδικτύου, αλλά και την είσοδο των μεταναστών και την ανάπτυξη του ρατσισμού και της μισαλλοδοξίας.

Οι θεατρικές μεταγραφές του οίκου των Ατρειδών της περιόδου δεν έχουν, μολαταύτα, άμεσα επικαιρικό χαρακτήρα, αλλά είναι «πολιτικές» με την ευρύτερη έννοια– προκαλώντας τη σκέψη, καλλιεργώντας τη συνείδηση και επιδιώκοντας την ενσυναίσθηση.

Γραμμένη το 1975 στο Παρίσι, η *Κλυταιμνήστρα;* του Ανδρέα Στάικου παρουσιάζει την αρχαία τραγωδία «εκφυλισμένη» από τη σύγχρονη ιλαροτραγωδία. Η Κλυταιμνήστρα και η Ηλέκτρα περιφέρουν «τα απαραίτητα για τη ζωή τους χάλια», προσπαθώντας «άχαρα» να θυμηθούν «ένα ξεχασμένο κείμενο»:[32] τη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*. Το στοιχείο της μεταθεατρικότητας είναι διάχυτο, καθώς και το παιχνίδι της ταυτότητας, αφού τα όρια ανάμεσα σε αλήθεια και ψεύδος είναι απολύτως ρευστά και οι ταυτότητες των ανθρώπων συγκεχυμένες: πρόκειται ταυτόχρονα για υπαρκτά και για μυθικά πρόσωπα.[33] Το εν λόγω δράμα αναφέρεται στο ίδιο το παιχνίδι του θεάτρου, με τα αληθινά του ψέματα: «Σαν ψέμα λες την αλήθεια», παρατηρεί η Ηλέκτρα στην Κλυταιμνήστρα, ενώ εκείνη βάφει τα χείλη, για να πει τη δική της αλήθεια «σαν ψέμα», δηλαδή σαν «θεατρική αλήθεια».[34] Οι ηρωίδες είναι «καταδικασμένες» να ζουν διαρκώς το επαναλαμβανόμενο παιχνίδι –«Φτου κι απ' την αρχή», αναφωνεί

32 Στάικος (1977: 51, 43).
33 Πατσαλίδης (1996: 130-139).
34 Στάικος (1977: 45).

χαρακτηριστικά στο τέλος η Κλυταιμνήστρα–, την παλινδρόμηση ανάμεσα στον τραγικό μύθο και την «πραγματική» τους ιστορία.

Τη δεκαετία του '90 κυρίαρχη θέση κατέχουν, αναμφισβήτητα, οι μεταγραφές του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Στο *Γράμμα στον Ορέστη* και στον *Δείπνο*, όπου το μεταθεατρικό στοιχείο είναι πάλι έντονο, καθώς τα έργα αυτά παρουσιάζονται «σε συνθήκες πρόβας», υποβάλλεται η αίσθηση της εξάρτησης από τον «δεδομένο» μύθο, η αδυναμία αναίρεσης της μυθικής παράδοσης που οι ήρωες εξ ονόματος κουβαλούν, η αδυναμία, συνακόλουθα, υπέρβασης της ειμαρμένης: Η Κλυταιμνήστρα παρακινεί ματαίως τον Ορέστη να μην παρασυρθεί «από τα καμώματα του παππού και του πατέρα του», να «ελευθερωθεί»–[35] αλλά εκείνος διαπράττει αυτό που είναι «γραπτό» να συμβεί. Στον μετέπειτα δείπνο, ενώ ο Αίγισθος προτρέπει τους υπόλοιπους νεκρούς να αφήσουν τους ζωντανούς να ζήσουν όσον καιρό τους απομένει, χωρίς «να κουβαλάνε» το παρελθόν, η Ιφιγένεια συνειδητοποιεί ότι «ποτέ δεν ήταν νέοι» και ότι γεννήθηκαν με την ηλικία και τις αμαρτίες των προγόνων τους˙ αναρρωτιούνται τι θα είχε συμβεί «αν» ο Ορέστης είχε διαβάσει το γράμμα, το οποίο έχει απομνημονεύσει και απαγγέλλει διαρκώς˙ ο Αγαμέμνων καταθέτει ότι «αν» είχε καταλάβει το μήνυμα στην Αυλίδα δεν θα συνέχιζε, ενώ η Ιφιγένεια εντέλει συμπεραίνει ότι όλα αυτά αποτελούν «την κληρονομική και ανίατη» αρρώστια τους, και «φροντίζει» έτσι ώστε οι τρεις τους να είναι οι τελευταίοι «άρρωστοι»– με την αποστασιοποιητική-υπονομευτική στον μύθο καταληκτική αποκάλυψη του δημιουργού στους θεατές ότι αυτός ο «θίασος» ήταν πρόσωπα κάποιας ιστορίας που «από κληρονομικό οίστρο και πάθος» έγινε η μηχανή μιας «παράλογης και μάταιης σκληρότητας και αυτοκαταστροφής».[36]

Το 1994 η Λεία Βιτάλη καταθέτει τη δική της «υπονομευτική» ματιά στον οίκο των Ατρειδών, με το *Ροστμπίφ*, τη μαύρη-γκροτέσκο τραγικωμωδία-θρίλερ, η οποία, ψυχογραφώντας τους ήρωές της, διερευνά τα βαθύτερα κίνητρα που καθοδηγούν διαχρονικά τις ανθρώπινες σχέσεις. Το έργο, κατά τη δημιουργό, μιλά για «το πάθος για δύναμη και εξουσία, αλλά και για το πάθος για τον έρωτα– έννοιες οικείες στους ελληνικούς μύθους».[37] «Νόθα» πρόσωπα, που «υποδύονται» τους ζωντανούς, που «μιμούνται»

35 Καμπανέλλης (1994: 35).
36 Καμπανέλλης (1994: 42, 44, 54, 61-62, 68).
37 Βιτάλη, «Το πάθος στους ελληνικούς μύθους».

συναισθήματα, που παλεύουν με φαντάσματα, μπερδεύονται στο δικό τους δίχτυ˙ εντέλει, όμως, το γνήσιο συναίσθημα συγκρούεται με το πεπρωμένο και αποδομεί τον παραδεδεγμένο μύθο. Η αρχικά παντοδύναμη και απολύτως κυρίαρχη του παιχνιδιού Κλυταιμνήστρα, αποστεγνωμένη συναισθηματικά,[38] καθοδηγήτρια του «Αίγισθου»-Ρούμπυ, στον οποίον έχει επιβάλει το χαρακτηριστικό περιλαίμιο,[39] αναβιώνει τον έρωτα για τον Αγαμέμνονα[40] και διστάζει να εκτελέσει το προκαθορισμένο, ενώ καταφέρνει να αγαπήσει και την πρότινος περιφρονημένη[41] Ιφιγένεια, και οι δυο τους μαζί να ανατρέψουν τη μοίρα. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, το Θέατρο –και γενικότερα η Τέχνη– έχει σκοπό «το ψάξιμο του υπογείου», εκεί που φωλιάζουν τα τραύματα και οι ψευδαισθήσεις˙ να δείχνει την αλήθεια έτσι ώστε εκείνη να μην προκαλεί τον φόβο, αλλά την επίγνωση και την αποδοχή της, και ταυτόχρονα την αυτογνωσία και την αποδοχή των άλλων.[42]

Τον 20ό αιώνα κλείνει η *Βουή*, η ιδιαίτερα καυστική και απομυθοποιητική μεταγραφή του ατρειδικού οίκου από τον Παύλο Μάτεσι. Η υπογράμμιση της μουσειοποίησης-μουμιοποίησης του «ένδοξου» παρελθόντος, της αδυναμίας απαγκίστρωσης από τη δεδομένη ταυτότητα, καθώς και της αδυναμίας υπέρβασης του καθιερωμένου μύθου, άρα της ειμαρμένης, είναι –και εδώ– έκδηλη. Η εν λόγω Κλυταιμνήστρα δηλώνει διαρκώς ότι «βαριέται» την επανάληψη: «Αντέχουν! Ακόμη επιμένουν; Δεν βαρέθηκαν; Δεν γεράσανε; ΑΚΟΜΗ να πεθάνουν από γεράματα; Είδες με τι μανία ΔΕΝ ξεχνάνε... Ακόμη άπλυτο το σερβίτσιο... Πόσες δεκαετίες τώρα;... Εκατό χρόνων αποφάγια... Βαριέμαι. Πλήξη έχω. Βαριέμαι και να φοβηθώ... Πλήξη. Άδικα τόσοι φόνοι... ΠΑΛΙ φάντασμα!... Πάλι τα κλασικά εικονογραφημένα; Τι μονοτονία!».[43] Η μεταθεατρική-αποστασιοποιητική ματιά στον μύθο

38 Η Ιφιγένεια διαρκώς σιγοντάρει τη δράση του έργου με το τραγούδι της: «Η μάνα μου για χάρη μου μαχαίρια ακονίζει. Ο έρωτας την πλήγωσε».

39 «Κλυταιμνήστρα: Πότε θα μάθεις ν' ακούς το όνομά σου;... Σε στενεύει;... Είναι που προσπαθείς να μιλήσεις. Θα στο λασκάρω μετά» (3).

40 «Κλυταιμνήστρα: Όταν φύγει ο έρωτας, γερνάς κι ασχημαίνεις. Οι γυναίκες το παθαίνουν αυτό. Πεθαίνουν πριν πεθάνουν. Αλλά τι ξέρεις εσύ; (Ξαφνικά λάμπει) Υπάρχει, όμως, μια στιγμή... Σε μια τέτοια στιγμή μπορούν ν' αλλάξουν όλα... Υπάρχει μια στιγμή που όλα μπορούν να ξαναρχίσουν απ' την αρχή!... Μπορώ ακόμη να το ζήσω. Τα θέλω όλα απ' την αρχή!...» (16, 28).

41 «Ιφιγένεια: Δεν ξέρω τι σημαίνει να 'χεις πατέρα. Δεν ξέρω τι σημαίνει να 'χεις μητέρα. Δεν είχα στην πραγματικότητα ποτέ!» (58).

42 Βιτάλη, «Εμείς και οι ψευδαισθήσεις μας».

43 Μάτεσις (1997: 13, 17, 19, 21, 25).

είναι πάλι παρούσα, καθώς το έργο διαδραματίζεται μπροστά στους τουρίστες-χορό– σε όσους, δηλαδή, «κάπως απρόθυμοι, σαν εξαπατημένοι, δύσπιστοι και φοβισμένοι» επέλεξαν να περιηγηθούν σε αυτό το «αξιοθέατο» με «τόσα αρχαία εγκλήματα», αφού οι περισσότεροι δεν το προτιμούν– «οι αλλοδαποί είναι επιρρεπείς και στα φαντάσματα», και να παρακολουθήσουν τους «διατηρητέους» μυθικούς ήρωες. Καταγράφεται η αποτραγικοποίηση των ηρώων και η «γείωσή» τους στη σύγχρονη, αμείλικτη πραγματικότητα, όπου δεν μπορεί να γραφεί τραγωδία «με σιωπές». Αξιοσημείωτη είναι, επιπλέον, και εδώ η απουσία των Ευμενίδων: «Ηλέκτρα: Τελικά δεν είχανε φύγει; -Ορέστης: Όχι. Δεν φεύγουν ποτέ. -Ηλέκτρα: Επιστρέψανε. Πανηγυρίζουν, τώρα τραγουδάνε, έχουν γίνει– -Ορέστης: Ευμενίδες; "Μάταιες ελπίδες τέτοιες μην καταδεχθείς", Ηλέκτρα. Ερινύες είναι. Και θα είναι. Πότε-πότε μασκαρεύονται σε Ευμενίδες. Ερινύες-Τραβεστί».[44]

2001-2018

Η αρχή του 21ου αιώνα βρίσκει τη χώρα σε περίοδο «ανάκαμψης»– τελείως πλαστής και επιφανειακής, όπως αποδείχτηκε, με την περίοδο της κρίσης να υποβόσκει έντονα˙ άλλωστε, η ίδια η έννοια της «κρίσης» υποδηλώνει κάποια «ασθένεια» που προϋπάρχει– και αίφνης υποτροπιάζει. Η ελληνική –και κυρίως η «αθηναϊκή»– επιτυχία των Ολυμπιακών αγώνων του 2004 χαρίζει αισθήματα ικανοποίησης, αισιοδοξίας και αυτοπεποίθησης– τα οποία, εντούτοις, γρήγορα αντικαταθίστανται από τα αισθήματα απογοήτευσης, ανασφάλειας, οργής και απελπισίας, κατά την τελευταία δεκαετία, όταν ξεσπά πλέον «επίσημα» η βαθιά και γενικευμένη κρίση. Ο Δημήτρης Δημητριάδης ήδη πολύ εύγλωττα προφήτευε το 1978: «Το αδιέξοδο της χώρας ήταν στις ψυχές των κατοίκων της ή η ψυχή όλων των κατοίκων της δεν ήταν παρά το δικό της αδιέξοδο... Εγώ θέλω να είμαι η ζωή, θέλω να ζήσω... όμως αυτή η χώρα δεν μ' αφήνει να το θέλω, δεν μ' αφήνει να είμαι η ζωή... κάθε θεσμός της κι ένα έμφραγμα, κάθε νόμος της και μια εμβολή, τα ήθη της μου 'χουν σμπαραλιάσει τα πνευμόνια, η ιστορία της με κάνει να τρέμω συνεχώς ολόκληρη..., ο πολιτισμός της μ' έχει ξεπατώσει, μ' έχει ξεθεώσει, δεν πάει άλλο, η θέση της η γεωγραφική είναι το άσθμα μου…».[45]

44 στο ίδιο (91).
45 Δημητριάδης (2010: 19, 43).

Ο λογοτεχνικός –και δη ο θεατρικός– χώρος δεν αντικατοπτρίζει, συνεπώς, πάντοτε άμεσα τις πολιτικοκοινωνικές συνθήκες: άλλοτε προλέγει, άλλοτε αποκρύπτει, άλλοτε τις σχολιάζει εκ των υστέρων. Γεγονός είναι, πάντως, ότι το θέατρο ανθίζει σε περιόδους κρίσης˙ τόσο οι δημιουργοί όσο και οι δέκτες αποζητούν την αμεσότητα, καθώς και τον τρόπο να «καταλάβουν» αλλά και να «ξεχάσουν» την κρίση˙ έκαστος συμμετέχει, εύλογα, στον βαθμό που επιθυμεί και που «αντέχει»: καταναλώνει θέαμα για να ξεχαστεί, βλέπει παραστάσεις για να σκεφτεί, παράγει ή παρακολουθεί θέατρο προσπαθώντας –κάπως– να αντισταθεί. Θέατρο στην Ελλάδα της κρίσης σημαίνει, πέραν τούτων, εκτός από επιπρόσθετη εργασία με αντιστρόφως ανάλογα έσοδα, και περαιτέρω αλλαγές: συνένωση δυνάμεων, αυτοκριτική και επαναπροσδιορισμό του ρόλου των καλλιτεχνών ως πολιτών, που συνεπάγεται τον ζωτικό διάλογο με την εποχή, ανανεωμένη δραματουργία, δημιουργική επικοινωνία με τα διεθνή κινήματα και όχι περιχαράκωση στα εθνικά πλαίσια. Είναι αξιοσημείωτη, επιπλέον, η «διαθεσιμότητα» αρκετά μεγάλου μέρους των θεατών στο «εναλλακτικό», ανατρεπτικό και «αιρετικό» θέατρο, όπως και η υποστήριξη πλέον αυτού του θεάτρου από θεσμικούς φορείς. Πιθανότατα, ο γενικότερος κλονισμός των σταθερών και των βεβαιοτήτων ανοίγει τον δρόμο στην πρόσληψη του «διαφορετικού» και περισσότερο δυσερμήνευτου θεάτρου. Στην εποχή της κρίσης, όπου κυριαρχεί το αίσθημα της ματαιότητας και της αδυναμίας αντίστασης, χρειάζεται συνολική αλλαγή του τρόπου σκέψης και αντίληψης των πραγμάτων. Σε κάθε περίπτωση, το βασικό χαρακτηριστικό των σύγχρονων μεταγραφών είναι ότι αποδομούν τις σταθερές –δομές, αφηγήσεις, συνθέσεις...–, προκαλούν τη διερώτηση, δίχως, όμως, να προσφέρουν καμία απάντηση ή προκατασκευασμένη λύση.

Ως προς την αποτύπωση των περιπετειών της οικογένειας των Ατρειδών στον 21ο αιώνα, το άμεσα πολιτικό και επικαιρικό της στίγμα γίνεται αχνότερο, ενώ διατηρείται και ενισχύεται ο βαθύτερος υπαρξιακός της χαρακτήρας, με βασικά χαρακτηριστικά την καυστική-υπονομευτική ματιά στον τραγικό μύθο, την κατάδειξη της ανάγκης ρήξης με το «βεβαρυμένο» παρελθόν και της ανάγκης ανεύρεσης της νέας ταυτότητας.

Το 2005[46] ο Ανδρέας Φλουράκης γράφει το *Atreides, end*, που αποτυ-

46 Το 2011 ο Άκης Δήμου γράφει το *Σιγά τα αίματα!–Oresteia, the new generation*, μουσικο-

πώνει τον «ηθικό ξεπεσμό» του μυθικού οίκου, όταν πλέον τα σκήπτρα παίρνουν τα παιδιά: ο Ορέστης, η Ιφιγένεια, η Ηλέκτρα και η Χρυσόθεμις, με τον φίλο τους Πυλάδη, επιδίδονται στο κυνήγι της ικανοποίησης, θυσιάζοντας τα πάντα στον βωμό της. Στο «ματωμένο» ανάκτορο του Άργους, τόπο εξουσίας μα συνάμα αιματηρών εγκλημάτων, ζουν οι επίγονοι της βασιλικής οικογένειας˙ η εξουσία είναι «εξ αίματος» κληρονομική, όπως άλλωστε και η αδιέξοδη εγκληματική αλυσίδα. Εντούτοις, την «τυπική» εξουσία διατηρεί ο Φόλος-κηπουρός σύζυγος της Ηλέκτρας, καθώς ο «νόμιμος» κληρονόμος Ορέστης αρχικά λείπει, κατατρυχόμενος από τις τύψεις και εντεταλμένος να διασώσει την Ιφιγένεια, αλλά και μετά την επιστροφή του το ενδιαφέρον του δεν εστιάζεται τόσο στον θρόνο όσο στον αιμομικτικό έρωτά του για την Ιφιγένεια. Ο Φόλος, αντίθετα, ασκεί ευσυνείδητα την εξουσία, «φροντίζοντας» για τον λαό έτσι όπως φροντίζει για τα φυτά του κήπου του. Οι εναπομείναντες Ατρείδες επιθυμούν μόνο να απολαμβάνουν τα κληρονομικά προνόμια– όχι και την ευθύνη της εξουσίας.[47] Οι δυνάστες εμφανίζονται επικεντρωμένοι στον δικό τους «μυθικό» κόσμο, πλήρως αποκομμένοι από τα προβλήματα της «πραγματικής» κοινωνίας– η έμμεση παραπομπή σε αντίστοιχες «εξω-θεατρικές» καταστάσεις είναι σαφής. Εντέλει, το ανάκτορο καίγεται, ο οίκος των Ατρειδών ξεκληρίζεται ολοκληρωτικά, ενώ, στον κάτω κόσμο πλέον, επέρχεται η «δικαιοσύνη»: εκεί όλοι απεκδύονται οποιαδήποτε ταυτότητα και παραμένουν ίσοι.

Την καθιερωμένη του ρήξη με την παράδοση συνεχίζει στην *Εκκένωση* ο Δημήτρης Δημητριάδης, το 2013. Ήδη ο τίτλος του έργου διατυπώνει το κάλεσμα του δημιουργού για το «άδειασμα» από τις παρηκμασμένες ιδέες, για τη ριζική «καταστροφή», η οποία και θα προκαλέσει τη μετέπειτα «αναγέννηση». Για τον Δημητριάδη, η παράδοση δεν είναι κάτι που πρέπει αναγκαστικά να συνεχιστεί, να προεκταθεί ή να διασωθεί «ως έχει»– η σχέση με την παράδοση πρέπει, αντίθετα, να είναι σχέση σύγκρουσης, άρνησης, απόρριψης και αναθεώρησης. Το «δέος»

χορευτική παρωδία της Ορέστειας: κάποιοι άνεργοι ηθοποιοί προσπαθούν –ανεπιτυχώς– να ερμηνεύσουν την τραγική τριλογία, σκοντάφτοντας διαρκώς στις αδυναμίες τους και σχολιάζοντας καυστικά τη νεοελληνική πραγματικότητα.

47 Είναι χαρακτηριστικός ο διάλογος: «Iphigenia: You'll probably be surprised, but they are made of flesh and blood. -Pylades: Don't I know? Don't worry; these are not like us. -Iphigenia: What's the difference? -Pylades: We are the selected ones. -Iphigenia: Who gives us that right? -Pylades: Our origin. -Iphigenia: Yes, probably» (Flourakis).

των Ελλήνων απέναντι στο παρελθόν τους εμπεριέχει το φολκλόρ και τη γραφικότητα και μπορεί να οδηγήσει στην απονέκρωση. Για τον λόγο αυτόν, ο ρόλος της τέχνης δεν είναι να καθησυχάζει, αλλά να ταρακουνά και να αναστατώνει.[48] Οι εν λόγω Ατρείδες, κατά συνέπεια, εμφανίζονται εξουθενωμένοι από την επανάληψη «πάντα του ίδιου πάλι και πάλι». Ο Αγαμέμνων συνειδητοποιεί ότι «όλα είναι λάθος, όλα για γκρέμισμα»– τα πάθη τους δεν δίδαξαν κανέναν, οι τιμωρίες τους δεν έφεραν καμία λύτρωση, καμία βελτίωση˙ παροτρύνει την Κασσάνδρα να δει «κάτι άλλο, καινούργιο, άγνωστο», κάτι που να αφορά το «μετά», το «σήμερα», το «τώρα». Εντέλει, η ρήξη με τον καθιερωμένο μύθο επιτυγχάνεται, γράφεται καινούργιο έργο, και αυτή η ανατροπή δίνει «τόση χαρά» στον Αίγισθο, ο οποίος συνειδητοποιεί ότι «τίποτε γονιμότερο» δεν υπάρχει από τις ρήξεις και τις τομές, και ο οποίος είναι αποφασισμένος να αποδείξει ότι η «ρήξη με το παρελθόν, με την επανάληψη, είναι οριστική» και ότι ο θάνατός τους θα καταστεί «ο θάνατος της συνέχειας». Χαρακτηριστική και σ' αυτό το έργο είναι η έλλειψη «εξευμενισμού» των Ερινύων˙ «το δικό τους δικαστήριο» δεν θα το αντικαταστήσει ποτέ κανείς θεός˙ το «δικό τους δίκαιο» θα παραμείνει αιώνιο˙ η Νύχτα που τις γέννησε εφεξής θα βασιλεύει και τη μέρα.[49]

Το 2014 καταγράφεται η πιο πρόσφατη επίσκεψη στον οίκο των Ατρειδών, με τα «Σχέδια» –για Ιφιγένεια και για Ηλέκτρα– του Γιώργου Βέλτσου. Ο δημιουργός ακολουθεί την καθιερωμένη και πολυπερπατημένη μεταθεατρική οδό, με το ίδιο το θέατρο να αυτοσχολιάζεται, και καταθέτει μία άκρως ανατρεπτική εκδοχή του μύθου, θέλοντας –και αυτός με τη σειρά του– να καθοδηγήσει στη ρήξη με το ξεπερασμένο παρελθόν και τις παρωχημένες του αξίες. «Μπορεί όσα θα πεις να μη θυμίζουν τίποτα; Θέσε το ζήτημα από την αρχή», ζητά αυτός ο Ορέστης από την Ιφιγένεια, ενώ θεωρεί ότι το μόνο που χρειάζεται πλέον είναι κάποια εξέγερση: «να ξεπατωθούν» όλα και ο ίδιος να ξαναβρεί τον εαυτό του «από την αρχή». Τώρα «δεν πιάνει» ούτε η αναγνώριση ανάμεσα στα δύο αδέλφια.[50] Η Ηλέκτρα, από την άλλη πλευρά, προσπαθεί να φέρει τα κομμάτια της σπασμένης τεφροδόχου «στην προτεραία θέση», αλλά διαπιστώνει ότι ολόκληρο το

48 Δημητριάδης (2005: 18).
49 Δημητριάδης (2013: 75, 91-92, 98-100, 121-122).
50 Βέλτσος (2014: 13, 20-21, 19).

δοχείο δεν μπορεί κανείς τους να το κρατήσει˙ το τραγικό παρελθόν είναι «βαρύ» για τους απογόνους– «οπότε, τι παράσταση;»˙ η διαπίστωσή της είναι ότι έχουν «κολλήσει στο ίδιο θέμα»– και πρέπει πια να αλλάξουν θέμα, να σταματήσουν να επαναλαμβάνονται.[51]

Συμπερασματικά

Συγκεφαλαιώνοντας και συμπεραίνοντας, αν επιχειρήσουμε την επισήμανση κάποιας εξέλιξης, από τις μεταγραφές του ατρειδικού οίκου του ‘60 μέχρι τις σημερινές, διαπιστώνουμε ότι εκείνο που αλλάζει είναι, πρωταρχικά, ο τρόπος αποτύπωσης της κρίσης. Έτσι, μέχρι τη μεταπολίτευση, γίνεται συνειδητή προσπάθεια πολιτικής και επικαιρικής ανάγνωσης των αρχαιόμυθων έργων˙ είναι χαρακτηριστικό ότι την περίοδο αυτήν τα κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα της χώρας είναι «συγκεκριμένα», ως εκ τούτου εύκολα ο δέκτης καθρεφτίζει τον αυταρχισμό, την αυθαιρεσία– εν γένει, την ύβριν των τότε κυβερνώντων, στην αντίστοιχη δράση της μυθικής βασιλικής οικογένειας. Ωστόσο, εύγλωττο είναι ότι οι ίδιοι οι δημιουργοί αποποιούνται τον αποκλειστικά πολιτικό και «διδακτικό» χαρακτήρα των έργων τους και τονίζουν ότι ασχολούνται με πανανθρώπινα ζητήματα. Πράγματι, η διαχρονικότητα κάποιων έργων –ιδιαίτερα στην περίπτωση του Γιάννη Ρίτσου– καταδεικνύει ότι, παρότι η αυτοβιογραφική και η «ιστορική» διάσταση είναι κατάδηλες, εξίσου κατάδηλη είναι και η υπερχρονική-υπερτοπική διάσταση, όπως συμβαίνει με όλα τα μεγάλα έργα τέχνης. Από το ‘75 και μετά και όσο πλησιάζουμε στη σημερινή εποχή, οι μεταγραφές χάνουν όλο και περισσότερο σε ευθεία πολιτική αναφορά και κερδίζουν σε υπαρξιακό βάθος, χρησιμοποιώντας έντονα το στοιχείο της μεταθεατρικότητας και του παιχνιδιού ανάμεσα στην αλήθεια και το ψεύδος, τον «μύθο» και την πραγματικότητα. Η ειρωνική-αποστασιοποιητική-υπονομευτική ματιά στον τραγικό μύθο είναι ήδη παρούσα, ενώ κορυφώνεται στις μεταγραφές του 21ου αιώνα, όπου πλέον το κυρίαρχο αίτημα είναι αυτό της απαγκίστρωσης από τη δεδομένη ταυτότητα και το παρωχημένο παρελθόν, η οποία ίσως και θα οδηγήσει, ακριβώς, στην υπέρβαση της κρίσης.

51 στο ίδιο (35-36).

Εκείνο που έχει ιδιαίτερη σημασία, μολαταύτα, είναι ότι, καθ' όλη τη χρονική περίοδο που εξετάζουμε, η χώρα βιώνει, ουσιαστικά, διαρκώς κατάσταση κρίσης, άλλοτε εντονότερης άλλοτε ηπιότερης, εστιασμένης σε επίπεδο άλλοτε πολιτικό άλλοτε οικονομικό άλλοτε ηθικό-αξιακό, ενώ η τελευταία δεκαετία συνενώνει προσθετικά σε υπερθετικό βαθμό τις κρίσεις όλων των επιπέδων, με κυρίαρχο πλέον το αίσθημα της απόγνωσης, του αδιεξόδου και της έλλειψης νοήματος˙ η σύγχρονη κρίση είναι επιφανειακά και μόνον οικονομική και πολιτική– κατ' ουσίαν, όμως, πρόκειται για κρίση του ανθρώπινου πολιτισμού: Η συγκλονιστική άνοδος του φασισμού – η έκρηξη της βίας και της παραβατικότητας – οι ροές των προσφύγων – τα hot spots – η Συρία – οι πόλεμοι – ο άνθρωπος ως νομάς, ως «υποπροϊόν» – ο άνθρωπος, εντούτοις, που στις δυσκολότερες των συνθηκών αναζητά τη λύτρωση, την υπέρβαση. Το θέατρο, συνεπώς, καλείται να δράσει ως όπλο άμυνας σε αυτήν τη γενικευμένη κρίση, καλλιεργώντας ξανά το αίσθημα του ανθρωπισμού. Ο τραγικός μύθος, εν προκειμένω, διατηρεί διαρκώς την επικαιρότητά του, όπως αποδεικνύεται και από τις εκσυγχρονιστικές αναγνώσεις των περιπετειών του ατρειδικού οίκου, οι οποίες, στη συντριπτική πλειονότητά τους, καλούν στον απογαλακτισμό από το «νοσηρό» και ξεπερασμένο παρελθόν και στην υπερνίκηση της κρίσης, μέσω της συγγραφής της καινούργιας ιστορίας του πολιτισμού.

Βιβλιογραφία

Θεατρικά έργα

Βέλτσος Γιώργος, *Σχέδιο για Ιφιγένεια – Σχέδιο για Ηλέκτρα*, Αθήνα: Διάττων, 2014.

Βιτάλη Λεία, *Ροστμπίφ: Ο δισταγμός της Κλυταιμνήστρας πριν απ' τον φόνο*, αντίτυπο στη βιβλιοθήκη του ΤΘΣ ΕΚΠΑ.

Δημητριάδης Δημήτρης, *Η Εκκένωση*, Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικόν, 2013.

————, *Πεθαίνω σαν χώρα*, Θεσσαλονίκη: Σαιξπηρικόν, 2010.

Καμπανέλλης Ιάκωβος, «Γράμμα στον Ορέστη – Ο Δείπνος», *Θέατρο ΣΤ'*, Αθήνα: Κέδρος, 1994.

Κατσάνης Βαγγέλης, «Όταν οι Ατρείδες...: Τραγωδία σε τρεις πράξεις», *Θέατρο*, τχ. 15, 1964: 49-69.

Μάτεσις Παύλος, *Η βουή*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1997.

Ρίτσος Γιάννης, *Τέταρτη Διάσταση*, Αθήνα: Κέδρος, 2005.

Στάικος Ανδρέας, «Κλυταιμνήστρα;», *Θέατρο*, τχ. 57-58, 1977: 43-51.

Flourakis Andreas, *Atreides, end*, αντίτυπο στη βιβλιοθήκη του ΤΘΣ ΕΚΠΑ.

Μελέτες-Άρθρα

Αλεξίου Χρίστος, «Μια απόπειρα ανάλυσης της *Τέταρτης Διάστασης* του Γιάννη Ρίτσου», *Ο ποιητής και ο πολίτης Γιάννης Ρίτσος*, Επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα – Στρατής Μπουρνάζος, Αθήνα: Κέδρος, 2008: 149-177.

Ανώνυμο, «Αύριον εις την "Νέαν Σκηνήν" "Ο χορός της Ηλέκτρας" της Μαρίας Λαμπαδαρίδου: Η χθεσινή συνέντευξη τύπου», *Νέα Πολιτεία*, 9.11.1971.

————, «Ζιζάνια στον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού», *Ελευθερία*, 27.5.1964.

————, «Η Μαρία Λαμπαδαρίδου ομιλεί για τα νέα και γνωστά έργα της "Η γκρίζα πολιτεία" και "Ο χορός της Ηλέκτρας"», *Ελεύθερος Κόσμος*, 7.1.1972.

————, «Η νομοτέλεια του εγκλήματος στον "Χορό της Ηλέκτρας": Λίγα λόγια για το έργο», *Η Βραδυνή*, 9.11.1971.

————, «*Όταν οι Ατρείδαι*... τον χειμώνα με τον Δημήτρη Μυράτ», Ελευθερία, 16.5.1964.

————, «Συγγραφεύς προς κριτικόν...», *Απογευματινή*, 17.11.1971.

Barthes Roland, *Μυθολογίες-Μάθημα*, Μτφ. Καίτη Χατζηδήμου – Ιουλιέττα Ράλλη, Αθήνα: Ράππα, 1979.

Βελουδής Γιώργος, *Προσεγγίσεις στο έργο του Γιάννη Ρίτσου*, Αθήνα: Κέδρος, 1984.

Βερμισώ Εμμανουήλ, «Είμεθα όλοι μας Ατρείδες...», *Εμπρός*, 1.8.1964.

Βιτάλη Λεία, «Το πάθος στους ελληνικούς μύθους», http://leiavitali.blogspot.com/.

————, «Εμείς και οι ψευδαισθήσεις μας», https://www.culturenow.gr/leia-vitali-emeis-kai-oi-pseydaisthiseis-mas/.

Brunel Pierre, *Ο μύθος της Ηλέκτρας*, Μτφ. Κλαίρη Μιτσοτάκη, Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής, 1992.

Δημητριάδης Δημήτρης, *Το πέρασμα στην άλλη όχθη: Συζητήσεις με τον Γιώργο Καλιεντζίδη*, Αθήνα: Άγρα, 2005.

Διάφοροι, «Η Ελλάδα τον 20ό αιώνα: 1960-1965», *Καθημερινή*, 5.12.1999.

Θρύλος Άλκης, «Ένα θεατρικό πρόβλημα: Και πάλι οι Ατρείδες», *Ελευθερία*, 31.10.1964.

Κουλάνδρου Στέλλα, «Ο οίκος των Ατρειδών: Υπό το βλέμμα των τριών τραγικών», *Οι έλληνες τραγικοί στη σύγχρονη γαλλική δραματουργία*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών ΕΚΠΑ, 2012: 86-90, 150-152.

Lévi-Strauss Claude, *Anthropologie structurale I*, Paris: Plon, 1974.

————, *Μύθος και νόημα*, Μτφ. Βαγγέλης Αθανασόπουλος, Αθήνα: Καρδαμίτσα, 1986.

Μερακλής Γ.Μ., «Η "Τέταρτη Διάσταση" του Γιάννη Ρίτσου: Μια πρώτη προσέγγιση», *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, Επιμ. Αικατερίνη Μακρυνικόλα, Αθήνα: Κέδρος, 1981: 517-544.

Μοσκώφ Κωστής, «Πάθος και Κάθαρση στον Γιάννη Ρίτσο», *Αφιέρωμα στον Γιάννη Ρίτσο*, 253-257.

Νικολακόπουλος Ηλίας, «Από το τέλος του εμφυλίου πολέμου έως την άνοδο της Ένωσης Κέντρου», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τμ. ΙΣΤ': Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 έως το τέλος του αιώνα, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 2000: 200-207.

Πατσαλίδης Σάββας, «Μεταμοντέρνες τάσεις στο σύγχρονο θέατρο: Ο Ανδρέας Στάικος και η απάτη της (ανα)παράστασης», *Πόρφυρας*, τχ. 76, 1996: 130-139.

Πεφάνης Γιώργος, «Μακρινά ταξίδια μυθικών προσώπων: Η Κλυταιμνήστρα και ο Αγαμέμνων στο νεοελληνικό θέατρο (1720-1996)», *Θέματα Λογοτεχνίας*, τχ. 16, 2000-2001: 150-189.

Πλωρίτης Μάριος, «*Όταν οι Ατρείδες*... του Βαγγέλη Κατσάνη στο Θέατρο Κοτοπούλη», *Ελευθερία*, 24.10.1964.

Πολενάκης Λέανδρος, «Η απουσία του άλλου στους θεατρικούς μονόλογους του Γιάννη Ρίτσου: *Αγαμέμνων*, *Ορέστης*, χωρίς Ευμενίδες», *Διαβάζω*, τχ. 205, 1988: 128-131.

Προκοπάκη Χρύσα, «Ο κύκλος των μυθολογικών ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου», *Θεατρικά Τετράδια*, τχ. 2, 1980: 3-11.

Τσουνάκος Όθων, «Από την άνοδο της Ένωσης Κέντρου στη Δικτατορία: 1963-1967», *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τμ. ΙΣΤ': Σύγχρονος Ελληνισμός από το 1941 έως το τέλος του αιώνα, 208-211.

Φωστιέρης Αντώνης– Νιάρχος Θανάσης, «Σε β΄πρόσωπο: Συνομιλία του Γιάννη Ρίτσου με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *Η λέξη*, τχ. 8, 1981: 644-650.

Abstract

The myth is a secondary semiotic system which "signifies" the reality; it is being transformed successively and is taking meaning from each historical, political, social and cultural context. It is the stable "alibi" for a literary creation, indicating the creator's personal optics, but also reflecting the historical-political-social conditions, the mentalities, the aesthetic and ideological conceptions. The myth in the hands of the three ancient tragic poets, highlighting the relationship between man and divine, and putting the problem of the individual's responsibility towards "fate", is firstly creating tragedy and is exploring, through it, universal and timeless matters. In the greek dramaturgy of the last six decades, when the crisis and the –brief, superficial or simply apparent– "recovery" succeed one another, and the deep and generalized crisis is established in the last decade in the country, the tragic myth is being transformed dramaturgically in a "special" way; modern rewritings distance themselves and distinctly differentiate from the myth's classical treatment. The announcement attempts to study the way in which some modern dramatists transcribe the mythical circle of Atreides, how they remodel it conceptually and philosophically, moving away increasingly from its "traditional" handling and enriching it both with their own worldview and with the aesthetic and ideological components of Greece in crisis.

Λέξεις κλειδιά: Οίκος των Ατρειδών, Μεταγραφές, Πρόσληψη, Μετεξέλιξη του Τραγικού, Νεοελληνική δραματουργία

7. Χαρτογράφηση κρίσεων στις τέχνες

ΤΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΟ ΤΡΑΥΜΑ ΤΟΥ ΕΜΦΥΛΙΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ ΚΑΙ Η ΑΝΑΣΥΓΚΡΟΤΗΣΗ ΤΟΥ ΠΑΡΕΛΘΟΝΤΟΣ: ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΑΡΧΕΙΑΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

Εύη Παπαδοπούλου*

Εννοιολογήσεις του τραύματος και η σύγχρονη κρίση

Το Δεκέμβρη του 2008 μετά τη δολοφονία του έφηβου μαθητή Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου στα Εξάρχεια από αστυνομικό φρουρό εμφανίστηκαν στους δρόμους της Αθήνας συνθήματα που αναφέρονταν στο πρώτο επεισόδιο του Εμφυλίου Πολέμου, στα Δεκεμβριανά. Τα συνθήματα για τον Δεκέμβρη εμπλουτίστηκαν και με άλλες εμφυλιοπολεμικές αναφορές στη δημόσια σφαίρα, όταν η χώρα το 2010 εντάχθηκε στο μηχανισμό στήριξης του ΔΝΤ και η κοινωνική κρίση που είχε διαφανεί με τις συγκρούσεις και τις διαμαρτυρίες στα μεγάλα αστικά κέντρα δύο χρόνια νωρίτερα εντάθηκε και επηρέασε το σύνολο της ελληνικής κοινωνίας. Γκράφιτι, εκδόσεις επιστημονικών και λογοτεχνικών βιβλίων - ενδεικτικά αναφέρω το *Δημοκρατικό στρατό* του Νίκου Μαραντζίδη και την ιστορική βιογραφία του Διονύση Χαριτόπουλου *Άρης ο αρχηγός των ατάκτων*, κινηματογραφικές ταινίες όπως *Η ψυχή βαθιά* του Παντελή Βούλγαρη, μία ιστορία για δυο αδέρφια που βρέθηκαν σε αντίπαλα στρατόπεδα, γνώρισαν μεγάλη επιτυχία και ξεσήκωσαν κύμα συζητήσεων στη δημόσια σφαίρα για τον Εμφύλιο Πόλεμο εν μέσω κρίσης.

Γιατί ο Εμφύλιος εξακολουθεί να μας απασχολεί και μάλιστα όχι σαν ένα γεγονός που τοποθετείται οριστικά και αμετάκλητα στο παρελθόν αλλά σαν μία συνθήκη που συνδέεται με το σήμερα; Πώς συνδέεται η κρίση, κοινωνική και οικονομική, την τελευταία δεκαετία με την ανάδειξη στη δημόσια σφαίρα μίας έντονα συγκρουσιακής πτυχής της ελληνικής ιστορίας; Είναι η κρίση παράγωγο και της συλλογικής αμνησίας που επέφερε η κοινωνία του θεάματος ή μήπως η φωτογραφία μπορεί να

* Εύη Παπαδοπούλου, Διδάκτωρ Ιστορίας Τέχνης ΑΠΘ, Ακαδημαϊκή Υπότροφος 2018-9 στο Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Διαχείρισης Πολιτισμικών Αγαθών, Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών και Πολιτισμικών Σπουδών Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, evipapadopoulou@yahoo.com

λειτουργήσει θεραπευτικά αναφορικά με χρόνιες πληγές της ελληνικής κοινωνίας και να δημιουργήσει τις κατάλληλες συνθήκες πένθους και ίασης;

Προκειμένου να απαντήσουμε στα παραπάνω ερωτήματα θα πρέπει να λάβουμε επίσης υπ΄όψιν μας ότι η ενασχόληση με το τραύμα του Εμφυλίου Πολέμου στις εικαστικές τέχνες και ειδικότερα σε πρακτικές που σχετίζονται άμεσα με τη φωτογραφία ακολουθεί χρονικά την αναφορά λογοτεχνών και κινηματογραφιστών σε αυτή την περίοδο της ελληνικής ιστορίας. Η πλούσια λογοτεχνική παραγωγή μεταπολεμικά, αναφέρω ενδεικτικά, *Το κιβώτιο* (1974) του Άρη Αλεξάνδρου, *Καλά εσύ σκοτώθηκες νωρίς* (1985) του Χρόνη Μίσσιου, *Ο Ιαγουάρος* του Αλέξανδρου Κοτζιά (1987), *Η αρραβωνιαστικιά του Αχιλλέα* (1987) της Άλκης Ζέη, *Η Ορθοκωστά* (1994) και *Η κάθοδος των εννιά* (2011) του Θανάση Βαλτινού, όπως επισημαίνει η Βενετία Αποστολίδου, εξασφαλίζει "αφηγηματικά μοντέλα για την αφήγηση του τραύματος ενώ ταυτόχρονα προσφέρει μια κοινωνική αρένα πιο ασφαλή από τον ευρύτερο χώρο της πολιτικής και της δημόσιας ιστορίας. Μπορεί να λειτουργήσει, και έτσι έχει λειτουργήσει η λογοτεχνία που μιλάει για τον ελληνικό εμφύλιο πόλεμο, ως ένας ενδιάμεσος δημόσιος χώρος στον οποίο δοκιμάστηκαν πρώτα μνήμες και ερμηνείες οι οποίες αργότερα πέρασαν στην ιστοριογραφία και στη δημόσια αντιπαράθεση"[1]. Ενώ και οι κινηματογραφικές ταινίες του Θόδωρου Αγγελόπουλου, ειδικότερα *Οι κυνηγοί* και *Ο θίασος* ήδη από τη δεκαετία του '70 θίγουν τη "μη μνήμη" της Δεξιάς αναφορικά με τις ευθύνες για τα θύματά της και τη ενοχοποίηση των ξένων δυνάμεων για την ταραγμένη περίοδο της ελληνικής ιστορίας[2].

Ο Δημήτρης Τζιόβας στον τόμο που επιμελήθηκε με τίτλο *Greece in crisis. The cultural politics of austerity* αναφέρεται στην ανάδυση αναστοχαστικών πρακτικών που αφορούν στην ιστορία και στο παρελθόν στη δημόσια σφαίρα τα τελευταία χρόνια και έχουν το ρόλο οδηγού για το πώς μπορούμε να διαχειριστούμε το παρόν και το μέλλον εν μέσω κρίσης. Αξιοποιώντας το εννοιολογικό σχήμα της ανεστραμμένης ιστορίας (preposterous history) της Mieke Bal αναφέρεται σε παρελθοντικά γεγονότα που ερμηνεύονται και επαναξιολογούνται σαν να είναι αποτέλεσμα

1 Αποστολίδου (2010:21).
2 Δεμερτζής (2013: 76).

μεταγενέστερων δράσεων. Οι αναφορές στον Εμφύλιο πόλεμο και οι ανακλαστικές ερμηνείες που δίνονται αξιολογούνται ως σύμπτωμα της σύγχρονης συνθήκης. Κατά αυτόν τον τρόπο φαίνεται να διαταράσσεται η γραμμική θεώρηση της ιστορίας, το παρελθόν επανέρχεται στο παρόν και το παρόν επαναξιολογείται μέσα από το παρελθόν[3]. Η πολυχρονικότητα της κρίσης παρουσιάζει αναλογίες με τον τρόπο που μία τραυματική εμπειρία λειτουργεί στον ανθρώπινο ψυχισμό. Σύμφωνα με τη ψυχαναλυτική ερμηνεία του Sigmund Freud το τραύμα επαναφέρει μέσα από επαναλήψεις και ψυχαναγκαστικές διαδικασίες το παρελθόν στο παρόν, το παρόν ερμηνεύεται μέσα από ένα παρελθοντικό γεγονός και το θύμα ισορροπεί μεταξύ της διαχείρισης ενός ανυπόφορου συμβάντος και του αγώνα για επιβίωση[4].

Ο Εμφύλιος πόλεμος πέρα από τα προσωπικά ψυχικά τραύματα που αναμφίβολα επέφερε στους άμεσα εμπλεκόμενους επηρέασε ευρύτερα το κοινωνικό σύνολο και τη συλλογική συνθήκη λειτουργώντας ως πολιτισμικό τραύμα. Ο Νίκος Δεμερτζής στον τόμο που επιμελήθηκε *Εμφύλιος. Πολιτισμικό τραύμα* αναφέρεται στις διαδικασίες που συνέβαλαν ώστε να προσλαμβάνεται ο Ελληνικός Εμφύλιος μετά από δεκαετίες αποσιώπησης και απώθησης ως μία συλλογική τραυματική συνθήκη. Άρνηση και απώθηση τις δύο πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες με την επιβολή του πνεύματος της εθνικοφροσύνης, λήθη στο πλαίσιο της εθνικής συμφιλίωσης που προέτασσε την Εθνική Αντίσταση τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης και ιδίως την περίοδο διακυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ τη δεκαετία του ’80, αναστοχαστική και κριτική διάθεση απέναντι στο παρελθόν στην αλλαγή του αιώνα.

Δανειζόμενος το εννοιολογικό παράδειγμα του πολιτισμικού τραύματος από το πεδίο της πολιτισμικής κοινωνιολογίας και ιδιαίτερα από το έργο του Jeffrey Alexander αναφέρεται στις ρηματικές διαδικασίες κατασκευής του πολιτισμικού τραύματος, που δεν προσλαμβάνεται από όλες τις κοινωνικές ομάδες κατά τον ίδιο τρόπο, δεν είναι μία σταθερή κατάσταση και τα τρία βασικότερα συστατικά του είναι η μνήμη, το συναίσθημα και η ταυτότητα[5]. Σημειώνει πως για να συντελεστεί πολιτισμικό τραύμα θα

3 Tziovas (2013:64-66).
4 Caruth (1996: 1-2).
5 Δεμερτζής (2013: 67).

πρέπει να αναπτύσσεται εκ των υστέρων στη δημόσια σφαίρα διάλογος, το γεγονός αυτό να αποκτά ευρύτερες νοηματικές διαστάσεις και διαγενεακή αναφορά. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα οι συνέπειες του να εκτείνονται στο χρόνο και ο πόνος που τις συνοδεύει να μην περιορίζεται και να μην μερίζεται στους άμεσα εμπλεκόμενους μόνο αλλά να αναμεταφράζεται σε συλλογική εμπειρία και να μεταστοιχειώνεται σε ολικό κοινωνικό γεγονός, κατά αυτόν τον τρόπο επιτελείται πολιτισμικό τραύμα[6].

Μεταφέροντας τον προβληματισμό για την αμφίδρομη διάδραση παρόντος και παρελθόντος στο πεδίο των εικαστικών τεχνών ο Benjamin Buchloh, ένας από τους σημαντικότερους ιστορικούς τέχνης στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα στη μελέτη του για τις αρχειακές πρακτικές που χρησιμοποιεί ο Gerhard Richter την περίοδο πτώσης του τείχους του Βερολίνου αναφορικά με τη γερμανική ιστορία και το τραύμα του ολοκαυτώματος, επισημαίνει πως η επιθυμία για τη μνήμη ενεργοποιείται σε περιόδους όπου οι παραδοσιακοί δεσμοί μεταξύ των υποκειμένων, των υποκειμένων και της υλικής κουλτούρας, των υποκειμένων και της αναπαράστασής τους κλυδωνίζεται[7]. Σε τέτοιες χρονικές συγκυρίες, όπως επισημαίνει ο Hal Foster στο κλασικό δοκίμιό του *The archival impulse*, οι αρχειακοί καλλιτέχνες επιδιώκουν να καταστήσουν την ιστορική πληροφορία που έχει χαθεί φυσικώς παρούσα. Για αυτό το λόγο χρησιμοποιούν ως επί το πλείστον εικόνες, αντικείμενα και κείμενα που έχουν βρει και συλλέξει, τα οποία αναπτύσσουν συνήθως σε εγκαταστάσεις δημιουργώντας νέα αρχεία[8].

Οι παρατηρήσεις των Buchloh και Foster ανταποκρίνονται και στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, καθώς τα τελευταία χρόνια η αρχειακή παραγωγή των εικαστικών καλλιτεχνών, όπως και οι εκθέσεις που αναφέρονται στις αρχειακές πρακτικές έχουν αυξηθεί. Το Ινστιτούτο Σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης (ΙΣΕΤ) για παράδειγμα παρουσιάζει κατά κύριο λόγο εκθέσεις που συνδέονται με τη λειτουργία των αρχείων και εκθέσεις σύγχρονων καλλιτεχνών που χρησιμοποιούν το αρχειακό υλικό ως έναυσμα για τη δημιουργία νέων πρωτότυπων έργων[9].

6 Δεμερτζής (2013: 27).
7 Buchloh (1999: 138).
8 Foster (2004: 4).
9 Πληροφορίες για την εκθεσιακή πολιτική του ΙΣΕΤ και τη σημασία που δίνει στην αρχειακή έρευνα εντοπίζονται στην ιστοσελίδα του Ινστιτούτου http://www.iset.gr/el/

Ο/η καλλιτέχνης ως ιστορικός, όπως τον/την χαρακτηρίζει ο Mark Godfrey, έχοντας ως βασικό σημείο αναφοράς τη μνήμη, παράγει έργα που προσκαλούν τους θεατές να στοχαστούν το παρελθόν, να δημιουργήσουν συνδέσεις μεταξύ γεγονότων, χαρακτήρων και αντικειμένων που παραμελήθηκαν από τις επίσημες αφηγήσεις, να συμμετέχουν στη διαδικασία ενθύμησης και να επανεξετάσουν τους τρόπους με τους οποίους το παρελθόν αναπαρίσταται στην ευρύτερη κουλτούρα[10]. Ενώ η ιστορία εκλαμβάνεται ως αφήγηση των νικητών, ο λόγος περί μνήμης σε αυτή την περίπτωση δίνει φωνή στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις και σε όσους έμειναν στο περιθώριο της κυρίαρχης αφήγησης. Η μνήμη από τα κάτω λειτουργεί ως ένα είδος "αντι-μνήμης", όπως τη χαρακτήριζε ο Michel Foucault[11], ένας αντίλογος στην επίσημη αφήγηση. Η δραστηριότητά του/της καλλιτέχνη-ιστορικού δεν περιορίζεται στο να φέρνει στην επιφάνεια ξεχασμένα ή παραγνωρισμένα γεγονότα αλλά να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο τα γεγονότα αυτά (δεν) έχουν γίνει αντικείμενο ιστορικής αφήγησης.

Σε αυτή την κατεύθυνση συνέδραμε και η αμφισβήτηση της αναφορικής σχέσης ντοκουμέντου, μνήμης και φωτογραφίας. Στην εποχή της ψηφιακής τεχνολογίας οι φωτογραφίες, έχασαν, σε μεγάλο βαθμό την υλική τους διάσταση και την πρόσδεσή τους με ένα συγκεκριμένο τόπο και συμβάν. Πλέον εμφανίζονται με τη μορφή ψηφιακού αρχείου στην οθόνη ενός υπολογιστή, κινητού τηλεφώνου ή τάμπλετ, πραγματεύονται πρωτίστως την επικαιρότητα, γίνονται αντικείμενο επεξεργασίας και ολιγόλεπτης- στην καλύτερη περίπτωση- προσοχής στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και στις πλατφόρμες επικοινωνίας, όπου τα δεδομένα- κείμενα, φωτογραφίες, βίντεο- διαδέχονται με μεγάλη ταχύτητα το ένα το άλλο και κυριαρχεί η δίψα για νέες ανακαλύψεις, εμπειρίες και αγορές. Εύστοχα χαρακτηρίζει ο Jacques Le Goff τη φωτογραφία ως ένα "θεσμό" μνήμης που "αναστατώνει τη μνήμη, την πολλαπλασιάζει, την εκδημοκρατίζει" [12].

exhibitions.

10 Godfrey (2007: 146).

11 Foucault (1977: 113-138).

12 Le Goff (1998: 133).

Ο Εμφύλιος και οι αναστοχαστικές αρχειακές πρακτικές στη σύγχρονη ελληνική τέχνη

Η εγκατάσταση *Κιάφα* της Ειρήνης Ευσταθίου, αναφορά σε ένα από τα υψώματα του Γράμμου όπου συντελέστηκαν αιματηρές μάχες μεταξύ του Εθνικού και του Δημοκρατικού Στρατού στην τελευταία φάση του Εμφυλίου Πολέμου είναι προϊόν περιπλάνησης της καλλιτέχνιδας το 2014 στο ματωμένο βουνό αλλά και έρευνας σε αρχεία[13]. Η φωτογραφία είναι το εργαλείο που χρησιμοποιεί, καθώς η ίδια φωτογραφίζει στις διαδρομές της αντικείμενα που εντοπίζει και που υπενθυμίζουν το αιματηρό σκηνικό των συγκρούσεων: σφαίρες, κατάλοιπα μεταλλικών αντικειμένων, οχυρωματικές κατασκευές. Τα φωτογραφικά τεκμήρια επιτρέπουν τη χαρτογράφηση της πορείας της στο πλαίσιο μίας σύγχρονης αρχαιολογικής προσέγγισης και συνάμα μεταφέρουν τα αλλοτινά ίχνη του Εμφυλίου στο σήμερα. Εξίσου, αντλεί φωτογραφικό υλικό από αρχεία με σημείο αναφοράς την τοπιογραφία της περιοχής, το πεδίο των μαχών και των παρακείμενων οικισμών.

Τα φωτογραφικά ντοκουμέντα στάθηκαν η βάση ζωγραφικών συνθέσεων που δεν επιδιώκουν να ανακαλέσουν τις πρακτικές των ζωγράφων του φωτογραφικού ρεαλισμού όπου η βάση των ζωγραφικών συνθέσεων είναι εξίσου φωτογραφίες και η ζωγραφική πιστότητα συναγωνίζεται τη φωτογραφική απεικόνιση. Αντίθετα, η θολότητα και σε ορισμένες περιπτώσεις η ασάφεια της ζωγραφικής επαναξιολόγησης δημιουργεί ερωτηματικά αναφορικά με την ακρίβεια της φωτογραφικής περιγραφής του ντοκουμέντου. Η αναφορά σε ημερομηνίες και γεωγραφικούς προσδιορισμούς μεγαλώνει ακόμη περισσότερο το χάσμα μεταξύ της πιστότητας που συνάδει με τη συγκεκριμενικοποίηση χρόνου και χώρου και την υποκειμενική ζωγραφική ερμηνεία του.

Πώς επιλέγουμε να θυμηθούμε τόσο τραυματικά γεγονότα; Μήπως η υποκειμενική θεώρηση και κατ'επέκταση η υποκειμενική επαναξιολόγηση, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση της ζωγραφικής της Ευσταθίου, ταλαντεύεται εξίσου μεταξύ μνήμης και λήθης; Στο αρχείο ως θεσμικό πλαίσιο ποιες ιστορίες και μαρτυρίες καταγράφονται, ποιες μένουν έξω; Από ποια πλευρά, των νικητών ή των ηττημένων; Ο Pierre Nora έκανε

13 Φωτογραφίες από την εγκατάσταση Κιάφα είναι διαθέσιμες στην ιστοσελίδα της καλλιτέχνιδας https://eireneefstathiou.com/section/448881-Kiafa.html.

λόγο για τους μνημονικούς τόπους- αναφερόμενος στο μουσείο, στο μνημείο ακόμη και στο αρχείο- που έχουν συμβολική λειτουργία και ανταποκρίνονται συνήθως σε μία επιλεκτική και αναλλοίωτη εκδοχή του παρελθόντος[14]. Στο *Mal d'archive*- στα ελληνικά έχει μεταφραστεί ως η έννοια του αρχείου- ο Jacques Derrida ήδη από τον τίτλο υποδεικνύει την τρώση, την καταστροφή, την τραυματική διάσταση του αρχειακού μηχανισμού. Στο αρχείο υλοποιούνται διαδικασίες εντύπωσης, απώθησης, κατάργησης, ανάλογες με αυτές που εντοπίζονται στον ανθρώπινο ψυχισμό και όπως αναφέρει ο Γάλλος διανοητής το αρχείο δεν μπορεί να ταυτιστεί με τη μνήμη, αντίθετα λαμβάνει χώρα στον τόπο της πρωταρχικής και δομικής διάλλειψής της[15].

Στη σειρά *Και άλλα πράγματα συμβαίνουν το Δεκέμβρη εκτός από τα Χριστούγεννα* τόσο η λειτουργία της φωτογραφίας όσο και η ασάφεια της εικόνας επισημαίνονται οπτικά σε μεγαλύτερο βαθμό[16]. Η σειρά αποτελείται από μεταξοτυπίες που παρουσιάζονται ανά δύο ή τρεις και έχουν ως σημείο αναφοράς φωτογραφικό υλικό που η Ευσταθίου συνέλεξε από αρχεία και από το διαδίκτυο. Επιλέγει να αντιπαραθέσει δυο διαφορετικές χρονικές στιγμές που έλαβαν χώρα το Δεκέμβρη στην Αθήνα. Τα Δεκεμβριανά το 1944 που σηματοδότησαν την έναρξη του Εμφυλίου και τις διαδηλώσεις που πραγματοποιήθηκαν μετά τη δολοφονία του έφηβου Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου τον Δεκέμβρη του 2008. Τα κατεστραμμένα κτίρια από τους βρετανικούς βομβαρδισμούς και οι διαδηλώσεις των μελών του ΕΑΜ συνδιαλέγονται με εικόνες του φλεγόμενου σύγχρονου αθηναϊκού αστικού τοπίου, για την ακρίβεια πρόκειται για εικόνες screenshots από βίντεο στο youtube που εντόπισε η καλλιτέχνιδα, από το παγκόσμιο αρχείο, το διαδίκτυο.

Η υποτιθέμενη αντικειμενική διάσταση της αρχειακής πληροφορίας και η υποκειμενική πρόσληψη της μνήμης τραυματικών γεγονότων, ζητήματα που είχε θέσει στη σειρά *Κιάφα,* εμπλουτίζονται και από άλλες παραμέτρους. Οι φωτογραφίες που έχουν ενταχθεί σε κάποιο αρχείο αυτόματα αποκτούν ιστορική σημασία. Τι συμβαίνει όμως με τη φωτογραφική

14 Nora (1989: 7-24).

15 Derrida (1996: 28).

16 Φωτογραφίες από τη σειρά *Και αλλα πράγματα συμβαίνουν το Δεκέμβρη εκτός από τα Χριστούγεννα* είναι διαθέσιμες στην ιστοσελίδα της καλλιτέχνιδας https://eireneefstathiou.com/section/448881-Kiafa.html.

εικόνα στο ψηφιακό κόσμο; Έχει την ίδια συμβολική αξία; Τι μετράει τελικά στις ημέρες μας ως αρχειακό υλικό; Η φωτογραφία μας βοηθά να θυμόμαστε ή να ξεχνάμε;

Η επικράτηση της εικόνας στην κοινωνία του θεάματος επαναπροσδιόρισε και την αρχειακή λειτουργία, τον τρόπο οργάνωσης και διανομής του αρχείου. Ένα αρχείο δεν αποτελείται από μεμονωμένα τυπώματα που έχουν συλλεκτική αξία αλλά από το φτηνό και μαζικά αναπαραγώμενο snapshot[17] ή ακόμη και screenshot. Εξίσου και η σειρά της Ευσταθίου μπορεί να αναπαραχθεί χάρη στις δυνατότητες που προσφέρει το μέσο της μεταξοτυπίας. Η άνοδος του φωτογραφικού μέσου, όπως επισημαίνει ο Buchloh με αφορμή τις αρχειακές πρακτικές που εντοπίζονται όλο και συχνότερα στη μεταπολεμική τέχνη, έχει αμφίσημη διάσταση σε σχέση με τη διαφύλαξη της μνήμης. Αφενός επέτρεψε μία συνολικότερη και δημοκρατικότερη πρόσληψη της σύγχρονης συνθήκης, αφετέρου η μαζική πολιτισμική αναπαράσταση στην κοινωνία του θεάματος συνέβαλε στην καταστροφή της μνημονικής εμπειρίας και ιστορικής σκέψης[18]. Η παρατήρησή του παραμένει επίκαιρη μέχρι σήμερα. Επιπλέον η διαδραστικότητα του ψηφιακού κόσμου μετατόπισε την εξιστόρηση της αλήθειας από μία ακολουθία γεγονότων που συνδέονται με μεμονωμένα άτομα στην ταυτοχρονικότητα ξεχωριστών αλλά και ενδεχομενικών κοινωνικών πλαισίων και σε έναν άπειρο αριθμό συμμετεχόντων.

Τα έργα που δημιουργεί η Ευσταθίου εκμεταλλεύονται την οργανωτική λογική του αρχείου και την ταύτιση του φωτογραφικού ντοκουμέντου με την καταγραφή και την αντικειμενικότητα για να στραφούν εναντίον τους. Η παραμόρφωση στις φωτογραφικές αναπαραγωγές των ντοκουμέντων και η μη δυνατότητα εύκολης αναγνωσιμότητας δεν επιτρέπουν την ταύτιση, τη γραμμική εξιστόρηση και την αδιάλειπτη συνέχεια. Ενισχύουν αντίθετα τη ρήξη, την ασυνέχεια, την πολλαπλότητα, τη διατύπωση ερωτήσεων αναφορικά με το τι απεικονίζεται, για ποιο λόγο, τι σχέση έχει το ένα με το άλλο. Η χρήση της εικόνας δεν υποτάσσεται στην παθητική κατανάλωση και στη λογική του πολιτισμού του θεάματος, προσφέρει επανεκκίνηση για μία εναλλακτική θεώρηση της ιστορίας. Το αρχείο ως θεματοφύλακας της ιστορίας και της μνήμης φαίνεται ενδεχομενικό,

17 Buchloh (1999: 133).
18 Buchloh (1999: 134).

υπόκειται σε ερμηνείες και ανασημασιοδοτήσεις, σαν μία πληγή που επίμονα παραμένει ανοιχτή.

Η διαλεκτική μνήμης-λήθης, απώθησης-επαναφοράς, προσωπικής-συλλογικής εμπειρίας, καταστροφής-αποκατάστασης απασχολεί και τον Στέφανο Τσιβόπουλο ο οποίος έχει καταστήσει τις αρχειακές πρακτικές αναπόσπαστο κομμάτι της εικαστικής δουλειάς του. Στο έργο *Lost Monument* με σημείο αναφοράς την ιστορία και τη σημασιοδότηση στο δημόσιο χώρο του αγάλματος του Harry Truman στην Αθήνα αναπτύσσει μία σύνθετη εγκατάσταση με αρχειακό φωτογραφικό υλικό και ένα βίντεο μυθοπλασίας που αφηγείται μέσα από τις παράδοξες μετακινήσεις του αγάλματος σε γη και θάλασσα στο χθες και στο σήμερα της χώρας την απορία, τη δυσφορία και την απώθηση που προξενεί η αδυναμία αναγνώρισης της εικονιζόμενης μορφής και η ανατροπή του οικείου εννοιολογικού πλαισίου[19].

Ο Harry Truman πρόεδρος των Ηνωμένων Πολιτειών από το 1945 έως και το 1953 συνέβαλε με τη διακήρυξη του δόγματος Truman το 1947 στην έκβαση του ελληνικού Εμφυλίου, καθώς η οικονομική βοήθεια που προσφέρθηκε στη χώρα χρησιμοποιήθηκε για να αποτραπεί η ένταξή της στο ανατολικό μπλοκ. Λίγους μήνες αργότερα ακολούθησε το σχέδιο Marshall. Το τριών μέτρων άγαλμα του Αμερικανού πολιτικού, έργο του γλύπτη Felix W. De Welton, τοποθετήθηκε το 1963 στη συμβολή της Λεωφόρου Κωνσταντίνου και Λεωφόρου Γεωργίου και ήταν παραγγελία της αμερικανικής οργάνωσης απόδημου ελληνισμού ΑΧΕΠΑ. Ο Τσιβόπουλος επιλέγει φωτογραφικό υλικό από δύο διαφορετικές χρονικές περιόδους. Από το φωτογραφικό αρχείο των αδελφών Μεγαλοκονόμου, που εκείνη την εποχή διατηρούσαν ένα από τα πιο δραστήρια φωτοειδησεογραφικά πρακτορεία, έφερε στο φως φωτογραφίες από τις εργασίες μεταφοράς, τοποθέτησης και από την ημέρα των εγκαινίων, ενώ από φωτογραφικό αρχείο του Δήμου Αθηναίων τις διαδικασίες συντήρησης και αποκατάστασης μετά από έκρηξη ωρολογιακού μηχανισμού το 1986[20].

Η τοποθέτηση του αγάλματος το 1963 έγινε χωρίς την έγκριση του δήμου Αθηναίων, γεγονός που εκλήφθηκε ως επίδειξη δύναμης και επιβολής

19 Τσιάρα (2013:84).

20 Φωτογραφίες από τη σειρά *Lost Monument* είναι διαθέσιμες στην ιστοσελίδα του καλλιτέχνη https://www.stefanostsivopoulos.com/lost-monument.

του αμερικανικού παράγοντα στον ελληνικό κρατικό μηχανισμό ενώ τα εγκαίνια έλαβαν χώρα εν μέσω σοκ για την κοινή γνώμη, καθώς συνέπεσαν με την κηδεία του δολοφονηθέντος βουλευτή της ΕΔΑ Γρηγόρη Λαμπράκη. Η φαινομενική αποδοχή του στο δημόσιο χώρο τα πρώτα χρόνια συνέπεσε με την περίοδο απώθησης και λογοκρισίας των σχετικών με τον Εμφύλιο αναφορών. Ωστόσο από τη δεκαετία του '70 μέχρι σήμερα το άγαλμα έχει υποστεί βανδαλισμούς, έχουν πριονιστεί τα πόδια του, διαδηλωτές το έχουν ρίξει με σκοινιά, έχει γίνει στόχος βομβιστικών επιθέσεων ενώ στο διαδίκτυο περιγράφεται ως το πιο μισητό άγαλμα στην Ελλάδα. Η ιστορία της παρουσίας του αγάλματος στο δημόσιο χώρο ανακαλεί την περιγραφή του τραύματος από τον Freud: το τραύμα επιτελείται ξαφνικά, δεν υπάρχει δυνατότητα αντίδρασης την ώρα που συμβαίνει, το υποκείμενο το εκλαμβάνει ως άνωθεν επιβολή, καθώς βρίσκεται σε κατάσταση σοκ, ενώ καθιστά την παρουσία του εμφανή μετά από μία λανθάνουσα περίοδο, αδράνειας μέσα από καταστροφικές διαδικασίες που φεύγουν και επανέρχονται[21].

Τα ντοκουμέντα που επιλέγει ο καλλιτέχνης επισημαίνουν τη δημιουργία αυτής της τραυματικής συνθήκης στο δημόσιο χώρο σε πρωταρχικό στάδιο όσο και στη μεταγενέστερη καταστροφική εκδήλωσή της. Το μέσο της φωτογραφίας, όπως έχουν επισημάνει ο Roland Barthes στο κλασικό βιβλίο του στη θεωρία της φωτογραφίας *Camera Lucida* και η Margaret Iversen στο πρόσφατο *Photography, trace, and trauma*, παρουσιάζει εξίσου αναλογίες με την τραυματική συνθήκη. Στηρίζεται στη διαλεκτική παρουσίας-απουσίας, θανάτου-ζωής, καταγραφής-έκθεσης, μεταφοράς του παρελθόντος σε ένα διαρκές και επίμονο παρόν. Υπό αυτό το πρίσμα οι φωτογραφίες από το αρτιμελές και τραυματισμένο σώμα του αγάλματος λειτουργούν ως τόπος περισυλλογής αλλά και προσπάθειας, ίσως, θεραπείας των πληγών της ελληνικής κοινωνίας.

Υλικό από τα παραπάνω φωτογραφικά αρχεία έχει εντάξει ο Τσιβόπουλος και στην εγκατάσταση *The Precarious archive* που παρουσίασε το 2017 στην Documenta του Κάσσελ και αναφέρεται σε τρεις διαφορετικές φάσεις της ελληνικής ιστορίας (Δόγμα Truman, Δικτατορία, Δράση 17 Νοέμβρη κατά τη διάρκεια της Μεταπολίτευσης)[22]. Στο επισφαλές αρχείο

21 Caruth (1995:7-8).

22 Φωτογραφίες από την εγκατάσταση *The Precarious archive* είναι διαθέσιμες στην

η προσοχή εστιάζεται στο ρόλο του αρχειονόμου αλλά και του αρχειακού-καλλιτέχνη, κατ'επέκταση στη θέσμιση του αρχείου και στη διαμεσολάβηση της μνήμης. Μέσα στο λευκό κύβο του μουσείου οι περφόρμερ επιτελούν τη λειτουργία των αρχειονόμων φορώντας γάντια και εκτελώντας τυποποιημένες κινήσεις που παραπέμπουν σε στρατιωτικό μηχανισμό. Η επαφή του θεατή με το αρχειακό υλικό γίνεται υπό συγκεκριμένους κανόνες. Βλέπει από το σύνολο των φωτογραφιών μέσα στο κουτί μόνο ότι έχει επιλέξει η περφόρμερ και για όσο το έχει επιλέξει. Στο επίκεντρο του στοχασμού του βρίσκεται η εξάρτηση της δομής αρχείου και περιεχομένου, μία συνθήκη που επηρεάζει τη μελλοντική σημασιοδότηση του αρχείου. Το αρχείο μολονότι φαίνεται να είναι ανοιχτό και προσβάσιμο σε όλους, δεν παύει να είναι ένας μηχανισμός που διέπεται από σχέσεις εξουσίας, όπως διαπίστωσε ο Foucault[23], ένα ανταγωνιστικό πεδίο όπου η ευθύνη του καλλιτέχνη για το πώς και το τι θα καταστήσει εμφανές αλλά και η αναστοχαστική και κριτική στάση του θεατή αποκτούν βαρύνουσα σημασία.

Η εργασία των Παναγιωτόπουλου και Πετσίνη, *Επιτύμβια,* αν και δεν αντλεί φωτογραφικό υλικό από αρχεία όπως συμβαίνει με τους Ευσταθίου και Τσιβόπουλο, ωστόσο συγκροτείται με βάσει τη δομή του αρχειακού μηχανισμού που επιδιώκει να αμφισβητήσει. Αποτελείται από 12 ίδιων διαστάσεων φωτογραφίες από την περιοχή των Πρεσπών και συνοδεύεται από το κείμενο μίας απόρρητης έκθεση της επιχείρησης "Πυρσός" που σηματοδότησε την τελική φάση του Εμφυλίου. Σκοπός όπως αναφέρει η έκθεση είναι συντριβή των κουμουνιστικών συμμοριτικών επί Βίτσι δυνάμεων και η εδραίωση των εθνικών δυνάμεων επί τούτου. Για αυτό το λόγο «Αεροπορία από έω ευρίσκεται συνεχώς άνωθεν Λαιμού ενσπείρουσα τον όλεθρον και πανικόν. Μεγάλος αριθμός κουμουνιστών συμμοριτών ευρίσκουσι τον θάνατον και πνίγονται εις την Πρέσπαν περί τον Λαιμόν» και καταλήγει η έκθεση πως η επιχείρηση Πυρσός απέδωσε λαμπρά αποτελέσματα[24].

Τι έχει απομείνει να θυμίζει την καταστροφή και το θάνατο σήμερα; Πόσοι από εμάς ξέρουμε τι έχει συμβεί στην περιοχή; Υπάρχει άραγε

ιστοσελίδα του καλλιτέχνη https://www.stefanostsivopoulos.com/precarious-archive.

23 Foucault (2002: 142-150).

24 Παναγιωτόπουλος, Πετσίνη (2011:106-7).

φωτογραφικό υλικό που να πιστοποιεί τις φρικαλεότητες; Ο Παναγιωτόπουλος και η Πετσίνη ήρθαν αντιμέτωποι με την απουσία σημείωσης των φρικτών αυτών γεγονότων στο επίπεδο της συλλογικής μνήμης, στο χώρο και στην παραγωγή αρχειακού φωτογραφικού υλικού. Στρέφοντας το φακό τους στο σημερινό τοπίο της περιοχής φωτογραφίζουν με σχεδόν πανομοιότυπο τρόπο τα ίχνη της τεχνολογικής προόδου, τους πυλώνες με τα καλώδια τηλεπικοινωνιών που επαναλαμβάνονται στων μοντερνιστικών καταβολών πλέγμα[25] ανακαλώντας τη φωτογραφική παραγωγή του ζεύγους Becher από τη μεταπολεμική Γερμανία.

Ο Buchloh σχολιάζοντας τις φωτογραφικές σειρές των Γερμανών με θέμα τις βιομηχανικές εγκαταστάσεις αναφέρει πως η επιμονή για την παραγωγή σχεδόν πανομοιότυπων εικόνων ταυτίζεται με τη ψυχική διεργασία της ψυχαναγκαστικής επανάληψης που επιδιώκει να καλύψει το κενό που έμεινε από το ανεκπλήρωτο πένθος[26]. Η τυπολογική προσέγγιση και η ορθολογική ταξινομητική λογική των εικόνων, τόσο στη γερμανική όσο και στην ελληνική πραγματικότητα, υποδεικνύουν μεταξύ άλλων τι αντικατέστησε το κενό, πώς τακτοποιήθηκε η μεταπολεμική συνθήκη της φρίκης και της καταστροφής, τι δεν συμπεριελήφθη με τον μονότονο τρόπο της ευρετηριακής καταγραφής και καταχώρησης στην παραγωγή της εικόνας και της ιδεολογίας. Το πρότυπο της μετεμφυλιακής ανασυγκρότησης, η τεχνολογική πρόοδος και η δυτική προοπτική της Ελλάδας εξορθολόγισαν τη μνήμη και λειτούργησαν ενοποιητικά αφήνοντας στην άκρη το δυσάρεστο και διχαστικό παρελθόν.

Συνοψίζοντας

Ο Εμφύλιος Πόλεμος εν μέσω κρίσης ερμηνεύεται από τους καλλιτέχνες με αποδομητική κριτική διάθεση αναφορικά με τις μυθολογίες του παρελθόντος και λειτουργεί ως σημείο αναφοράς για το πώς μπορούμε να στοχαστούμε και να δράσουμε στο παρόν. Οι εναλλακτικές αρχειακές αφηγήσεις που επιχειρούν να αρθρώσουν οι Ευσταθίου, Τσιβόπουλος,

25 Ο τρόπος παρουσίασης της σειράς στην προαναφερθείσα έκδοση προσιδιάζει με πλέγμα. Η έννοια του πλέγματος αποτέλεσε σημείο αναφοράς στη θεωρία του μοντερνισμού στις εικαστικές τέχνες. Ενδεικτικά αναφέρω το κείμενο της Rosalind E. Krauss "Grids" στο βιβλίο της *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, Cambridge, London: MIT Press, 1985.

26 Buchloh (1998: 51-60).

Παναγιωτόπουλος και Πετσίνη αναφορικά με τον Εμφύλιο Πόλεμο εντάσσονται στη στροφή της τέχνης σε παγκόσμιο επίπεδο από την αναπαράσταση στην παραγωγή κοινωνικής γνώσης. Οι καλλιτέχνες λειτουργούν ως ερευνητές και επιχειρούν να θέσουν σε διάλογο την αισθητική διάσταση του έργου τέχνης με γνωσιακές διαδικασίες προκειμένου να ενδυναμώσουν τον πολιτικό χαρακτήρα της δουλειάς τους και να ενεργοποιήσουν το ρόλο του θεατή από παθητικό δέκτη πληροφοριών σε δρων υποκείμενο.

Αξιολογούν το δημόσιο και πολιτικό χαρακτήρα του αρχείου, αναδεικνύουν την υφέρπουσα δομή του, τη μη αυτονομία του από την εκάστοτε κοινωνική και πολιτική συνθήκη. Παράλληλα θίγουν το ρόλο και της σχέση της αρχειακής φωτογραφίας με τη μνήμη και την ιστορία θέτοντας ερωτήματα σχετικά με το τι καταγράφηκε και κρίθηκε άξιο τεκμηρίωσης και διάσωσης, τι αποσιωπήθηκε, πώς η ψηφιακή συνθήκη έχει αλλάξει τους όρους δημιουργίας και πρόσληψης του ντοκουμέντου. Υπό αυτό το πρίσμα, η συνειδητοποίηση ότι τόσο ο μηχανισμός του αρχείου όσο και της φωτογραφίας διέπονται από χαρακτηριστικά που συναντώνται στο ψυχικό αλλά και πολιτισμικό τραύμα, δηλαδή διαδικασίες επανάληψης, απώθησης και επαναφοράς, μπορεί να λειτουργήσει ως προϋποθέση αναστοχαστικής διάθεσης και ανασυγκρότησης του παρελθόντος.

Επομένως, η ενασχόληση των σύγχρονων καλλιτεχνών με τον Εμφύλιο Πόλεμο τροφοδοτείται από την προβληματική της κρίσης σε διάφορα επίπεδα. Η πρόσληψη της σύγχρονης κρίσης ως τραύμα που οδηγεί στο να βιώνουμε το παρελθόν με παροντικούς όρους, η κρίση στη δομή και στη λειτουργία του αρχείου, η κρίση της τεκμηριωτικής φωτογραφίας και η οντολογική επαναξιολόγηση του μέσου στη ψηφιακή εποχή δημιουργούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο οι σύγχρονοι καλλιτέχνες επεξεργάζονται ένα νέο είδος μετα-αρχείου που καλεί τους θεατές να ανασυγκροτήσουν το παρελθόν με όρους χειραφετητικούς, να επανεγγράψουν την ιστορία με αναστοχαστικό τρόπο στην ταυτότητά τους, να συνειδητοποιήσουν τη σχέση της ιστορίας με το παρόν και το μέλλον και κοιτάζοντας πίσω να μπορούν να προχωρούν μπροστά.

Κατά αυτόν τον τρόπο τίθενται οι βάσεις για την επιτέλεση του πένθους και της ίασης ευρύτερα του κοινωνικού συνόλου, καθώς όσοι επηρεάζονται από το πολιτισμικό τραύμα του Εμφυλίου δεν μένουν εγκλωβισμένοι σε μία κατάσταση εκδραμάτισης (acting out) μέσω μηρυκασμών

και διαρκούς επιστροφής στο μυθοποιημένο συμβάν και στην απουσία του αλλά αναγνωρίζουν την απώλεια που έχει συντελλεστεί, ερμηνεύουν, ξεπερνούν αγκυλώσεις και συμφιλιώνονται διαμέσου της ιστορίας (working through)[27]. Οι ατομικές και συλλογικές ταυτότητες που δυνητικά προκύπτουν από αυτή τη διαδικασία μπορούν να σκεφτούν και να δράσουν στο παρόν και στο μέλλον με λιγότερες αυταπάτες και μεγαλύτερη αυτογνωσία. Σε συνθήκες κρίσης, όπως αυτές που βιώνει στις αρχές του 21ου αιώνα η ελληνική κοινωνία, η μετατροπή της ανοιχτής πληγής του Εμφυλίου σε ουλή που παραδειγματικά θα σημειώνει τις επίπονες διεργασίες που είχαν προηγηθεί προκειμένου να ιαθεί το τραύμα μπορεί να λειτουργήσει ως ένα αισιόδοξο μήνυμα για τη διαχείριση του παρόντος και του μέλλοντος.

Βιβλιογραφία

Buchloh H.D. Benjamin, « Warburg's paragon? The end of collage and photomontage in post-war Europe» στο Ingrid Shaffner, Matthias Winzen (επιμ.), Deep storage. Collecting, storing and archiving in art, Munich, New York: Prestel-Verlag, 1998:51-60

————, "Gerhard Richter's "Atlas": The anomic archive", *October*, No.88, 1999:117-45

Caruth Cathy, «Trauma and experience. Introduction» στο Cathy Caruth (επιμ.) Trauma. Explorations in memory, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1995: 3-12

————, *Unclaimed experience. Trauma, narrative and history*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1996

Derrida Jacques, *Η έννοια του αρχείου*, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Αθήνα: Εκκρεμές, 1996

Foster Hal, "An archival impulse", *October*, No.110, 2004: 3-22

Foucault Michel, «What is an author?» στο Donald F. Buchard (επιμ.) Language, counter memory, practice. Selected essays and interviews

27 La Capra (2014: 65).

by Michel Foucault, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977: 113-138

————, *Archeology of knowledge*, μτφρ. A.M.Sheridan Smith, London, New York: Routledge, 2002

Godfrey Mark, "The artist as historian", *October*, No.120, 2007: 141-72

La Capra Dominick, *Writing history. Writing trauma*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014

Le Goff Jacques, *Ιστορία και μνήμη,* μτφρ. Γιάννης Κουμπουρλής, Αθήνα: Νεφέλη, 1998

Nora Pierre, "Between memory and history: les lieux de mémoire", *Representations*, No.26, 1989: 7-24

Tziovas Dimitris, «Narratives of the Greek crisis and the politics of the past» στο ————, (επιμ.), Greece in crisis. The cultural politics of austerity, London, New York: I.B.Tauris, 2017: 64-6

Αποστολίδου Βενετία , *Τραύμα και μνήμη. Η πεζογραφία των πολιτικών προσφύγων*, Αθήνα: Πόλις, 2010

Δεμερτζής Νίκος, «Το πολιτισμικό τραύμα στις συλλογικές ταυτότητες: περιπέτειες της μνήμης και διαδρομές της συγκίνησης» στο Νίκος Δεμερτζής (επιμ.), *Εμφύλιος. Πολιτισμικό τραύμα*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2013: 19-42

————, «Ο Εμφύλιος Πόλεμος: από τη συλλογική οδύνη στο πολιτισμικό τραύμα» στο Νίκος Δεμερτζής (επιμ.), *Εμφύλιος. Πολιτισμικό τραύμα*, Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 2013: 43-90

Παναγιωτόπουλος Νίκος, Πετσίνη Πηνελόπη, «Επιτύμβια» στο Γιάννης Ζιώγας, ————, (επιμ.), *Global landscapes. Παγκόσμια τοπία*, Αθήνα: Αιγόκερως, 2011: 106-7

Τσιάρα Συραγώ, «Στέφανος Τσιβόπουλος. Η τέχνη της αμφιλεγόμενης μνήμης» στο ————, (επιμ.) *Τοπία της μνήμης - Πεδία οραμάτων*, Θεσσαλονίκη: Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, 2013: 62-67

Abstract

The theory of cultural trauma refers to collective memory, a form of remembrance of a painful event or condition that shaped the identity formation of a people. Trauma as a cultural process is mediated through various forms of representation and associated to the reformation of collective identity and memory (Ed. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Bernard Giesen, Neil J. Smelser, Piotr Sztompka, *Cultural trauma and collective identity*, Berkeley: California University Press, 2004). The trauma in question is the Greek Civi War (1944-1949) and its effect and affect on the Greek society until nowadays (Ed. Nikos Demertzis, Eleni Pashaloudi, Yorgos Antoniou. *Civil War. Cultural trauma*, Athens: Alexandria Editions, 2013). The paper aims at examining how during a period of financial and social crisis the return to a painful past in terms of working through the history rather than acting out can contribute to a more elaborate and optimistic reception of the past and the future. Via specific examples we will highlight how contemporary Greek artists renegotiate archiving strategies, question established practices of representation beyond the mythological certainties of the past, focus on the production of knowledge and a more active participation of the spectators. Eirini Efstathiou in the series *Kiafa* (2014-5) and *Other things happen in December than Christmas* (2016) examines the legibility or illegibility of photographic documents and practices of representation and how the narratives of Civil War persist until nowadays. The installations *Lost monument* (2009) and *Precarious archive* (2016) of Stefanos Tsivopoulos constitute an alternative archive of Greek History that question the practices of representation, power relations and the visibility of the past as a mediated strategy. The *Funerary* series (2009) of Nikos Panayotopoulos and Penelope Petsini relies on modernist practices like the grid, the clinical gaze, typology and constitutes a photographic archive of contemporary "anti-monuments" in the region of Prespes, where the final and most painful act of the Civil War took place.

Λέξεις κλειδιά: Αρχείο, Εμφύλιος, Μνήμη, Τραύμα, Φωτογραφία

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΚΡΙΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΝ 20ό ΑΙΩΝΑ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΜΑΛΤΕΖΟΥ

Βασιλική Σαρακατσιάνου*

Μια σειρά από κρίσεις, κοινωνικές, πολιτικές, οικονομικές, οδήγησαν στην ανατροπή των αξιών του ευρωπαϊκού πολιτισμού και στην εμφάνιση του μοντερνισμού[1], που θα εκφράσει αυτή την εποχή της αμφισβήτησης μέσα από αφηρημένα και αφαιρετικά κινήματά το α΄ μισό του 20ού αιώνα και θα αποτελέσει τη βάση της τέχνης μεταπολεμικά[2].

Η Ελλάδα σ΄ όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα βιώνει μια παρατεταμένη περίοδο κρίσεων, η οποία χαρακτηρίζεται από πολιτική αστάθεια, κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα και εθνικές συμφορές, με αποκορύφωμα τον Εθνικό Διχασμό, τη Μικρασιατική Καταστροφή και στη συνέχεια την Κατοχή και τον Εμφύλιο Πόλεμο. Σε αντίθεση όμως με την Ευρώπη, οι κρίσεις αυτές δεν αποτυπώθηκαν στην εικαστική δημιουργία. Η σύντομη αναφορά στις κοινωνικοπολιτικές ιδιαιτερότητες της χώρας επιχειρεί να φωτίσει το πλαίσιο ανάπτυξης της ελληνικής τέχνης, το οποίο θα συμβάλει στην προβληματική υποδοχή και πρόσληψη του μοντερνισμού και τον αποκλεισμό της αφαίρεσης ως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Τα πρώτα σπέρματα της αφαίρεσης εντοπίζονται στον 19ο αιώνα[3], μαζί με την εμφάνιση φιλελεύθερων, αναρχικών και σοσιαλιστικών ιδεών, απόρροια της βιομηχανικής επανάστασης και της ανόδου της αστικής τάξης που στην Ελλάδα η εμφάνιση και η εξέλιξή τους δεν συμπίπτει ούτε χρονικά, αλλά ούτε και ποιοτικά με αυτή των ευρωπαϊκών κρατών.

Η Ελλάδα μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του ΄50 είναι μια χώρα αγροτική με χαμηλή γεωργική παραγωγικότητα και διογκωμένο τον κρατικό μηχανισμό, χωρίς ουσιαστική ανάπτυξη της βιομηχανίας[4], η οποία προσπαθεί να οργανωθεί αστικά. Συγκεκριμένοι όμως λόγοι εμπόδισαν την πολιτική

---

* Βασιλική Σαρακατσιάνου, Διδάκτωρ Ιστορίας της Τέχνης, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, ΣΕΠ ΘΕ «Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη», Ε.Α.Π., vickysara1@hotmail.com.

1 Ντε Μικέλι (1998: 9-11).

2 Lucie-Smith (1969: 7-12).

3 Bradbury and McFarlane (1991: 20-22, 25-27).

4 Μουζέλης (1978: 49, 53-54).

οργάνωση και την ιδεολογική συνοχή της εγχώριας αστικής τάξης, περιορίζοντας τη διάθεση των πολιτών για σύγκρουση με το κοινωνικό κατεστημένο, στοιχείο που αποτελεί αναπόσπαστο χαρακτηριστικό του μοντερνισμού.

Αντίθετα με την Ευρώπη[5], στην Ελλάδα δεν υπάρχει σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στο Κράτος και την Κοινωνία, αφού το κράτος λειτουργεί συχνά ως χώρος προαγωγής και υλοποίησης ιδιωτικών συμφερόντων[6], επηρεάζοντας τους κοινωνικούς και πολιτικούς αγώνες ποιοτικά και ποσοτικά[7]. Στην Ελλάδα γενικότερα η κοινωνική διαστρωμάτωση παρουσιάζεται εξαιρετικά ασαφής. Είναι ενδεικτικό ότι σε αντίθεση με άλλες ευρωπαϊκές χώρες, στο τέλος του 19ου αιώνα δεν εμφανίζονται ταξικά κόμματα[8]. Οι πανίσχυρες τοπικές οργανώσεις με τον ολοκληρωτικό έλεγχο που ασκούσαν στις περιοχές τους, κατάφεραν να ελέγξουν και να ενσωματώσουν ακόμη και τους αγρότες στους θεσμούς του αστικού κράτους, με αποτέλεσμα το ελληνικό πολιτικό σύστημα να παρουσιάζει μια εξαιρετική σταθερότητα, τουλάχιστον μέχρι το 1909[9].

5 Τσουκαλάς (1999: 26-27).

6 Τσουκαλάς (1987: 58-59), Μουζέλης (1978: 36-38), Τσουκαλάς (1999: 132-133, 337-340).

7 Χαρακτηριστική είναι η έλλειψη οργανωμένης συνδικαλιστικής, σωματειακής ή διεκδικητικής δράσης στο σύνολο του δημοσιοϋπαλληλικού σώματος. Τσουκαλάς (1999: 141-143). Οι όποιες συγκρούσεις περιορίζονται στο πλαίσιο των εκλογικών αναμετρήσεων με γνώμονα την εξασφάλιση της εκλογικής νίκης και όχι με στόχο κάποια κοινωνική αλλαγή. Τσουκαλάς (1999: 316-321).

8 Η οικογενειοκρατία, οι πελατειακές σχέσεις, η εξαγορά των ψήφων και η πατρωνία με τη μορφή διορισμών, μεταθέσεων και δανείων άμβλυναν τις όποιες κοινωνικοοικονομικές αντιθέσεις. Μουζέλης (1978: 36-38).

9 Μετά το στρατιωτικό πραξικόπημα του 1909 αρχίζει η άνοδος της αστικής τάξης που θα συντελέσει σταδιακά στον αστικό μετασχηματισμό της ελληνικής κοινωνίας. Ωστόσο λόγω του προκαπιταλιστικού τρόπου οργάνωσης της ελληνικής παραγωγής, η σύνδεση κρατικού μηχανισμού και πολιτών δεν βασίζεται σε ταξικές σχέσεις, αλλά σε μια πελατειακή λογική. Μουζέλης (1978: 44-45).

Μεσσιανισμός

Στην Ευρώπη η καπιταλιστική οργάνωση της κοινωνίας και η άνοδος της αστικής τάξης[10] θα οδηγήσουν σε κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές[11] που θα συντείνουν στον επαναπροσδιορισμό του ρόλου του καλλιτέχνη μέσα στην κοινωνία επηρεάζοντας και τις μορφοπλαστικές του επιλογές.

Ο μποέμ καλλιτέχνης[12] είναι ένας αστός με πολιτική αυτοσυνειδησία που απορρίπτει την αστική τάξη, συγκρούεται με το κοινωνικό και καλλιτεχνικό κατεστημένο, οργανώνεται όπως τα πολιτικά κόμματα με διακηρύξεις και μανιφέστα, υιοθετεί την πρακτική των επαναστατικών κινημάτων και οραματίζεται κοινωνικές αλλαγές, χωρίς τη συμπαράσταση της πολιτικής και κοινωνικής ηγεσίας[13]. Η τέχνη αποκτά ένα διαμορφωτικό και καθοδηγητικό ρόλο με συχνά ηγετικό και μεσσιανικό χαρακτήρα. Η πρόκληση του αστού θα γίνει αυτοσκοπός και ιδεολογικό σύνθημα του ουτοπικού οράματος του μοντερνισμού, καθώς η ευρωπαϊκή πρωτοπορία[14] συντηρείται, τροφοδοτείται, ακμάζει και αποτελεί προϊόν της αστικής κουλτούρας, την οποία αντιμάχεται. Αυτό το οξύμωρο και αντιφατικό σχήμα θα επηρεάσει τις μορφοπλαστικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών. Η λατρεία του νεοτερισμού θα οδηγήσει στη ρήξη με την παράδοση και τη στροφή προς τα αφηρημένα και αφαιρετικά κινήματα του μοντερνισμού[15].

---

10 Η αστική τάξη θα γίνει ο νέος καθοριστικός παράγοντας για την ηθική και την καλαισθησία, μέσα από την οποία ο καλλιτέχνης θα έπρεπε να πετύχει την αναγνώρισή του, έχοντας όμως επίγνωση ότι οι προτιμήσεις της διέφεραν από τα δικά του οράματα για την τέχνη και τον κόσμο. Beardsley (1994: 271-278), Λοϊζίδη (1992: 38- 39).

11 Hauser (τομ. 4, 1984: 17-23).

12 Argan (1998: 6-7), Nigel Blake and Francis Frascina (1994: 50-53), Hauser (τομ. 3, 1984: 244-248).

13 Λοϊζίδη (1992: 66).

14 Η πρωτοπορία αποτελεί οριακό και ακραίο σύμπτωμα των αντιφάσεων και συγκρούσεων στους κόλπους φιλελεύθερων, αστικών και βιομηχανικά αναπτυσσόμενων κοινωνιών, που ενώ στον οικονομικό τομέα καλλιεργούσαν τον ριζοσπαστικό ατομισμό, στον πολιτιστικό τομέα αμφισβητούν τη ρηξικέλευθη πρωτοβουλία. Λοϊζίδη (1992: 15-16, 50-51).

15 Προϋπόθεση του μοντερνισμού αποτελεί η παρουσία ενός «χαρισματικού ηγέτη» που θα πρωτοστατήσει σε καλλιτεχνικά κινήματα με επαναστατική διάθεση και κοινωνικό όραμα και η ύπαρξη ενός συγκεκριμένου τύπου αστικής τάξης, προσηλωμένης σ΄ ένα ιεραρχημένο κώδικα ηθικών και πολιτισμικών αξιών, τον οποίο θα προσπαθήσει να ανατρέψει. Λοϊζίδη (1992: 49-50).

Στην Ελλάδα[16] ο καλλιτέχνης δεν αποτέλεσε μέρος μια κοινωνικά διαμορφωτικής πρωτοπορίας προσαρμόζοντας ανάλογα τις εικαστικές του επιλογές, καθώς δεν υφίσταται ο ριζικός μετασχηματισμός των συνθηκών της καλλιτεχνικής παραγωγής[17] που παρατηρείται στα ευρωπαϊκά κέντρα του μοντερνισμού.

Ο μεσσιανισμός[18] θα αποτελέσει κεντρικό στοιχείο της νεοελληνικής ιδεολογίας στον πολιτικό και στρατιωτικό τομέα, όχι όμως και στην τέχνη. Από τα τέλη του 19ου αιώνα, στο πλαίσιο του «νέου εθνισμού» που αναπτύσσεται στα Βαλκάνια, η Ελλάδα προσανατολίζεται στη δημιουργία ενός «μεγάλου νεοελληνικού κράτους» με επίκεντρο το χώρο του Αιγαίου[19]. Το όραμα της Μεγάλης Ελλάδας εκφράστηκε σε ιδεολογικό επίπεδο μέσα από τη Μεγάλη Ιδέα, το μεγαλύτερο πολιτικό και ιδεολογικό σύνθημα μέχρι το 1922, στο οποίο έμεινε πιστός ο ελληνισμός και ένας από τους βασικούς παράγοντες άμβλυνσης των κοινωνικών αντιθέσεων, περιορίζοντας την ανάπτυξη ενός πολιτικοκοινωνικού ριζοσπαστισμού που θα μπορούσε να οδηγήσει στη σύνδεση της τέχνης με την κοινωνική δράση, όπως στις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες[20].

Η Μεγάλη Ιδέα

Ο προσανατολισμός της τέχνης προς την εκπλήρωση των εθνικών οραμάτων και όχι στην ανάδυση των κοινωνικών προβλημάτων αποτυπώνεται και στην προκήρυξη του διαγωνισμού για το «ελληνικό διήγημα» το 1883 στο περιοδικό *Εστία*, όπου ο Νικόλαος Πολίτης αναφέρει ότι «το διήγημα δύναται ασκήση μεγάλην ηθικήν επίδρασιν, υποθέσεις εθνικάς πραγματευόμενον, [...] εξεγείρουσιν εν αυτώ το αίσθημα της προς τα πάτρια αγάπης»[21].

16 Στην Ελλάδα η έννοια του μοντέρνου δεν αποτελεί ρήξη με την παράδοση, αλλά σύνδεση με άλλου χρονικού ορίζοντα παρελθόν. Από το ιδανικό της αρχαιότητας των καθαρευουσιάνων περνάμε στο όραμα της σύνδεσης με τον βυζαντινό πολιτισμό των δημοτικιστών.

17 Χατζηνικολάου (1982: 154-160).

18 Βεργόπουλος (1977: 59).

19 Η διεύρυνση των ελληνικών συνόρων και η ενσωμάτωση του ελληνισμού της διασποράς στον εθνικό κορμό θα αποτελέσει βασικό μέλημα του νεοελληνικού κράτους και θα καθορίσει τις πολιτικές επιλογές και τους στόχους της Ελλάδας. Βεργόπουλος (1977: 56), Βερέμης (1983: 61-63).

20 Μουζέλης (1978: 305).

21 Παράρτημα περιοδικού *Εστία*, τόμ. 16, τεύχ. 417, έτος Η΄, 25/12/1883, το οποίο ανα-

Την πτώχευση του 1893[22] ακολουθούν οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896[23] που θα τονώσουν έστω και προσωρινά την εθνική περηφάνια. Η ταπεινωτική ήττα του 1897 στον ελληνοτουρικικό πόλεμο[24] και η υπαγωγή της χώρας στον Διεθνή Οικονομικό Έλεγχο θα διαλύσει τις ψευδαισθήσεις. Κι ενώ η Μεγάλη Ιδέα[25] μοιάζει να ενταφιάζεται μέσα στην «εθνική ντροπή»[26] και η λαϊκή δυσαρέσκεια φουντώνει[27], ο Παλαμάς με τον «Δωδεκάλογο του Γύφτου»[28] δρα λυτρωτικά, αποτρέποντας τη μορφοποίηση της παρακμής στην τέχνη. Απορρίπτει την Ελλάδα της ταπείνωσης, εγκολπώνεται τα εθνικά ιδανικά και οραματίζεται μια νέα Ελλάδα, αναγεννημένη από τις στάχτες της. Την ίδια περίοδο ο Περικλής Γιαννόπουλος οραματίζεται μια «ελληνική αναγέννηση που θα εφώτιζε και πάλιν τον κόσμον»[29].

Η επανάσταση του 1909 και η επικράτηση του Βενιζέλου στις εκλογές του 1910 θα αναζωπυρώσει τις ελπίδες[30]. Οι νικηφόροι βαλκανικοί πόλεμοι[31] θα δώσουν σάρκα και οστά στη Μεγάλη Ιδέα, αποκρύπτοντας προσωρινά τη διάσταση ανάμεσα στην Παλαιά Ελλάδα και τις Νέες Χώρες[32]. Η υφέρπουσα δυσαρέσκεια θα εκφραστεί σε προσωπικό επίπεδο με τη σύγκρουση Βενιζέλου-Κωνσταντίνου, που θα εξελιχθεί σε εμφύλια διαμάχη («Διχασμός») το 1916[33], επιβραδύνοντας την είσοδο της χώρας στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, χωρίς όμως να οδηγήσει σε κοινωνικές αλλαγές.

δημοσιεύεται στο Vitti (1987: 292).

22 Βερέμης (1983: 65-66).

23 Vitti (1987: 308-309).

24 Σβορώνος (1976: 109-110), Τσουκαλάς (1981: 12-16).

25 Παρότι η Μεγάλη Ιδέα αποτελούσε μια επιδίωξη της Ελλάδας και όχι μια καθορισμένη πολιτική γραμμή, ο μύθος της αντιπροσώπευε για πολλούς το ιδανικό που υποκαθιστούσε τη δυσοίωνη πραγματικότητα. Λεονταρίτης (1983: 29-30).

26 Τσουκαλάς (1981: 15-16).

27 Ωστόσο ο Mario Vtti επισημαίνει πως οι συγγραφείς της περιόδου, παρότι συμμερίζονται την εθνική ταπείνωση, έμοιαζαν να διακατέχονται από έναν πρωτόγνωρο ενθουσιασμό για τις δελεαστικές εμπειρίες που ζούσαν. Vitti (1987: 310).

28 Vitti (1987: 311-312), Πολίτης (1999: 195).

29 Κριτική του Γρηγόριου Ξενόπουλου στην εφ. Αθήναι, 15/4/1910, η οποία αναδημοσιεύεται στο Γιαννόπουλος (1992: 10-11).

30 Τσουκαλάς (1981: 18-21).

31 Σβορώνος (1976: 116-118).

32 Ένα μεγάλο μέρος των μικροαστών (μικροεμπόρων, μικροβιοτεχνών, δημοσιοϋπαλλήλων και στρατιωτικών) συσπειρώθηκε γύρω από τα ανάκτορα και τα παλαιά κόμματα, φοβούμενο την προσάρτηση των νέων χωρών, την είσοδο των Ελλήνων της διασποράς και τον αστικό μετασχηματισμό δυτικού τύπου, που διαμορφωνόταν με άξονα το ιδιωτικό κεφάλαιο. Βεργόπουλος, (1977: 57), Μαυρογορδάτος (1983: 70-76).

33 Σβορώνος (1976: 119-122), Τσουκαλάς (1981: 22-24).

Η Μεγάλη Ιδέα θα αποτελέσει μέσο αποσόβησης των κοινωνικών κρίσεων και θα συγκρατήσει τις διασπαστικές τάσεις εμποδίζοντας την ανάπτυξη ταξικής συνείδησης στα κατώτερα λαϊκά στρώματα. Το τέλος του Πολέμου θα βρει την Ευρώπη να βιώνει μια τρομαχτική ιδεολογική κρίση[34] που αποτυπώθηκε στα κινήματα του μοντερνισμού. Ωστόσο η ρήση Klee[35]: «Όσο πιο τρομακτικός γίνεται ο κόσμος, τόσο η τέχνη γίνεται πιο αφηρημένη» δεν βρίσκει ανταπόκριση στην ελληνική πραγματικότητα. Το όραμα της Μεγάλης Ελλάδας και η εκπλήρωση των εθνικών επιδιώξεων δεν αφήνουν το σκληρό πρόσωπο του πολέμου να φανεί στην εικαστική δημιουργία. Η βραχύβια εμφάνιση της «Ομάδας Τέχνη» (1917-1919)[36] σηματοδοτεί την αμφισβήτηση των καθιερωμένων αισθητικών κριτηρίων, όχι όμως και τη στροφή προς τα κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.

Η Μικρασιατική Καταστροφή θα σβήσει το όνειρο. Η εκπνοή όμως της Μεγάλης Ιδέας δεν θα οδηγήσει σε κοινωνικές ανακατατάξεις, καθώς ο «Διχασμός» θα λειτουργήσει αποσυμφορητικά[37], συμβάλλοντας στην αυτονόμηση των πολιτικών κρίσεων από τις κοινωνικές. Το καθεστωτικό ζήτημα θα επικαλύψει τα οξύτατα κοινωνικά προβλήματα[38], θα προσδώσει ένα ενδοηγετικό χαρακτήρα[39] σε όλες τις πολιτικές αναμετρήσεις κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου και θα αποτελέσει ανασταλτικό παράγοντα στη διαμόρφωση ενός κοινωνικού κινήματος που θα μπορούσε να έχει απήχηση και στην εικαστική δημιουργία[40].

34 Τζιόβας (2011: 71-76), Bullock (1991: 61-62).

35 Lynton (1994: 44).

36 Μέλη της ομάδας ήταν οι: Ν. Λύτρας, Ο. Φωκάς, Κ. Παρθένης, Κ. Μαλέας, Λ. Κογεβίνας, Δ. Στεφανόπουλος, Θ. Τριανταφυλλίδης, Ο. Περβολαράκης, Ν. Οθωναίος, Π. Βυζάντιο, Γ. Ιακωβίδης και οι γλύπτες Μ. Τόμπρος, Γ. Ζευγώλης. Λυδάκης (1976: 104), Βυζάντιος (1994: 110-113).

37 Αλιβιζάτος (1983: 135), Σβορώνος (1976: 19), Μουζέλης (1978: 51, 305).

38 Τσουκαλάς (1981: 24).

39 Η ενδοηγετική διαμάχη παρέσυρε τους αγρότες και τις ανερχόμενες μάζες των πόλεων, εμποδίζοντας τη δημιουργία ταξικής συνείδησης και την ενεργή συμμετοχή τους στην πολιτική. Μουζέλης (1978: 251-252).

40 Σύμφωνα με τον Αλιβιζάτο κατά το α΄ μισού του 20ου αιώνα, η οικονομική ανισορροπία, η έλλειψη εσωτερικής συνοχής, η εξάρτηση από το εξωτερικό και το πρόβλημα της εθνικής ολοκλήρωσης κατεύθυναν τις πολιτικές συμπεριφορές και την ένταση των συγκρούσεων, χωρίς όμως να οδηγούν στην πραγματοποίηση μιας αληθινά αστικής επανάστασης, καθώς λόγω της ρευστότητας των κοινωνικών δομών της χώρας, η εγχώρια αστική τάξη δεν κατόρθωσε να διαμορφώσει το δικό της αξιακό σύστημα. Αλιβιζάτος (1983: 674-675).

Το τεράστιο ιδεολογικό κενό που άφησε η Μικρασιατική Καταστροφή και το τέλος της Μεγάλης Ιδέας θα εκφράσει η γενιά του ‹20[41] μέσα από την καλλιέργεια του αισθήματος του ανικανοποίητου, του μάταιου και της παρακμής στη ποίηση. Οι φιλολογικές συντροφιές που σχηματίζονται δεν αποτελούν ομάδες πρωτοπορίας με ανατρεπτική, επαναστατική διάθεση. Οι ποιητές του ‹20 θα μείνουν προκλητικά απαθείς και αδιάφοροι στην κοινωνική και πολιτική αναστάτωση, παραδομένοι στην άνοια, τη μονοτονία και το αίσθημα του χαμένου ιδανικού που κορυφώνονται με την αυτοκτονία του Καρυωτάκη. Αντίθετα οι πεζογράφοι, αν και συμμετέχουν στις αισθητικές και ιδεολογικές αναζητήσεις της περιόδου με κείμενα κοινωνικού και πολιτικού περιεχομένου, ωστόσο λείπει απ΄ αυτά αναλογικά η ριζοσπαστικότητα των ευρωπαϊκών πρωτοποριών[42]. Γενικότερα από τη γενιά του ‹20 απουσιάζει η προσωπικότητα που θα μπορούσε να συσπειρώσει και να διατυπώσει μια επαναστατική θεωρία, η οποία θα συνέδεε την τέχνη με την κοινωνική δράση, όπως στον ευρωπαϊκό μοντερνισμό.

Η ιδέα της ελληνικότητας

Κι ενώ η πολιτική και κοινωνική κρίση είναι γεγονός, επιχειρείται στο πολιτιστικό επίπεδο η διαμόρφωση μια νέας ιδεολογίας, η οποία θα επέτρεπε το ξεπέρασμα της κρίσης και την αντικατάσταση της Μεγάλης Ιδέας, με στόχο την ενίσχυση της εθνικής συνείδησης και την προβολή της ενότητας και της αδιάλειπτης συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού διαμέσου των αιώνων.

Το 1927 ο Άγγελος Σικελιανός οργανώνει τις πρώτες «Δελφικές Εορτές»[43], επιχειρώντας την ένωση της αρχαίας τραγωδίας, της βυζαντινής μουσικής και του σύγχρονου λαϊκού πολιτισμού. Παρά την αποτυχία του όλου εγχειρήματος, η προσπάθεια φανερώνει το κλίμα που επικρατεί μια πενταετία περίπου μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή.

Δεν είναι τυχαίο που την περίοδο αυτή, η γενιά του ΄30[44] θα θέσει ξεκάθαρα το ζήτημα της ελληνικής πολιτισμικής ιδιοπροσωπίας και του

41 Πολίτης (1999: 247-249).

42 Vitti (1987: 354), Τζιόβας (2011: 200-203).

43 Πολίτης (1999: 240-241).

44 Ομάδα λογοτεχνών κυρίως, που σταδιακά διευρύνεται με ζωγράφους, μουσικούς και αρχιτέκτονες, τους οποίους ενώνουν κοινές εμπειρίες και βιώματα, πρωτοποριακές φιλοδοξίες και η διάθεση να διαφοροποιηθούν από το παρελθόν και το κλίμα παρακμής του καρυωτακισμού. Vitti (2000: 53-54), Τζιόβας (2011: 53-56, 160-162).

προσδιορισμού της Ελλάδας σε σχέση με την Ευρώπη και θα ταυτιστεί με τον όρο «ελληνικότητα»[45]. Η επιστροφή στις ρίζες[46], η ανάδειξη της εθνικής πρωτοτυπίας και των εθνικών ιδιαιτεροτήτων, αλλά και δυνατοτήτων στην καλλιτεχνική δημιουργία, η προβολή της παράδοσης στην τέχνη και η ισότιμη πολιτισμική σχέση Ελλάδας και Ευρώπης θα γίνουν το σύνθημα της εποχής[47]. Η επέκταση της έννοιας της ελληνικότητας στον χώρο των εικαστικών τεχνών θεωρείται σημαντικός παράγοντας στην επιλεκτική αποδοχή και απόρριψη κινημάτων του μοντερνισμού ανάλογα με το αν προσιδιάζουν τα χαρακτηριστικά τους με τα τεκμήρια ιθαγένειας και γνησιότητας που έχει ενστερνιστεί[48].

Ο πνευματικός εθνισμός υπήρξε το υποκατάστατο στο πολιτιστικό επίπεδο του εδαφικού επεκτατισμού[49] που αποδέχονται όλες οι πολιτικές δυνάμεις. Οι εθνικιστές προασπίζονται τη δημιουργία μιας εθνικής τέχνης φοβούμενοι την εξάπλωση του μαρξισμού, οι μαρξιστές την υπερασπίζονται για να αντιμετωπίσουν την εισβολή καλλιτεχνικών μορφών και ιδεολογιών από κυρίαρχες οικονομικά χώρες[50], ενώ οι φιλελεύθεροι μέσα από την ελληνικότητα διαφοροποιούνται από τον διεθνισμό του κομμουνισμού, αλλά και από τον σωβινισμό του εθνικισμού[51].

Την ελληνικότητα αποδέχεται και το μεταξικό καθεστώς[52], το οποίο μάλιστα την πολιτικοποιεί, αφού το «Νέο Κράτος»[53], όπως αποκαλείται από τους θεωρητικούς του, διακατέχεται από ένα υπέρμετρο εθνοκεντρισμό και καταδικάζει κάθε μορφή «ξενομανίας» στην τέχνη, καθώς θεωρεί ότι ο μοντερνισμός και ο διεθνισμός είναι τα μέσα που χρησιμοποιεί ο κομμουνισμός για να υπονομεύσει τα θεμέλια της αληθινής τέχνης, της εθνικής τέχνης. Η τοπική εκδοχή της πρωτοπορίας[54] φιλτραρισμένη μέσα

45 Τζιόβας (1989: 38- 39), Τζιόβας (2011: 293-294).
46 Λεονταρίτης (1983: 30).
47 Τζιόβας (2011: 248-271), Τσουκαλάς (1981: 8-9).
48 Λεονταρίτης (1983: 34).
49 Τζιόβας (2011:149-150).
50 Χατζηνικολάου (1982: 99-100), Αυγέρης (1972: 30-35).
51 Τζιόβας (1989: 38-41, 65).
52 Κολιόπουλος (1978: 382-390), Κωτίδης (1993: 77-80).
53 Απώτερος στόχος του καθεστώτος ήταν η δημιουργία του «3ου Ελληνικού Πολιτισμού» και ο πολιτιστικός επεκτατισμός της Ελλάδας: «Θέλομεν να κάμωμεν πολιτισμόν ελληνικόν [...], τον οποίον θα ωθήσωμεν και θα κάμωμεν ανώτερον απ΄ όλους τους πολιτισμούς εις την άκρην αυτής της Ευρώπης». Μεταξάς (1969: 53).
54 Όταν οι Έλληνες ακαδημαϊκοί ζωγράφοι εμφανίστηκαν στον δικτάτορα στις 13 Δεκεμ-

από την ιδέα της ελληνικότητας, είχε αποκτήσει ένα σαφή εθνοκεντρικό χαρακτήρα που έδινε τη δυνατότητα στο Μεταξά να την χρησιμοποιήσει για τις επιδιώξεις του[55].

Ο Τζιόβας[56] αναφέρει ότι αυτή η επιστροφή στις ρίζες, ειδικά μετά το 1936[57], μπορεί να εκληφθεί ως αντίδραση, αλλά και ως συμμόρφωση στο «Νέο Κράτος». Η ελληνικότητα και η έννοια της παράδοσης υπήρξαν από τα πιο ανώδυνα θέματα αντιπαράθεσης, εφόσον δεν ήταν εφικτή η σύγκρουση πάνω στα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα, ιδιαίτερα μετά την ψήφιση του «Ιδιώνυμου»[58] το 1929 που περιορίζει δραματικά την ελευθερία έκφρασης[59] και αργότερα με τον νόμο «Περί τύπου» το 1938[60], με τον οποίο εξασφαλίστηκε η αποτροπή του κοινωνικού προβληματισμού στην κριτική, την πεζογραφία και την ποίηση[61].

Η «συγκράτηση των μαζών»[62] και διασφάλιση του αστικού καθεστώτος που απειλείται από τον κομμουνιστικό κίνδυνο, θα αποτελέσει το βασικό μέλημα της ελληνικής πολιτικής ζωής. Ο περιορισμός της ελευθερίας της έκφρασης και ο διαρκής κίνδυνος ποινικών διώξεων, ίσως ήταν ένας από τους λόγους που απέτρεψε τους καλλιτέχνες να ασπαστούν την πολιτική

βρίου 1937, ενόψει της Α΄ Πανελλήνιας Έκθεσης» 1938, για να ζητήσουν την έκθεση των έργων τους χωριστά από τους «φουτουριστές», όπως αποκαλούσαν τους μη ακαδημαϊκούς συναδέλφους τους, ο Μεταξάς όχι μόνο υπερασπίστηκε τους τελευταίους, αλλά μίλησε περί ελευθερίας της τέχνης και περί πίστης στο καλλιτεχνικό αισθητήριο του κοινωνικού συνόλου. Μεταξάς (1969: 306-311).

55 Για την προπαγανδιστική εκμετάλλευση της ιδέας της ελληνικότητας από το μεταξικό καθεστώς βλ. Τζιόβας (2011: 230-231).

56 Τζιόβας (1989: 144 146-147, 161).

57 Ψηφίζεται ο Α.Ν. 117/1936 «Περί μέτρων προς καταπολέμησιν του κομμουνισμού και των εκ τούτου συνεπειών». (Ε.τ.Κ., φ. 402, 18/9/1936).

58 Ν. 4229/1929 «Περί των μέτρων ασφαλείας του κοινωνικού καθεστώτος και προστασίας των ελευθεριών των πολιτών». (Ε.τ.Κ. φ. 245, 25/7/1929).

59 Με την ψήφιση του «Ιδιώνυμου» το 1929 θεσμοθετείται οριστικά το έγκλημα γνώμης με βαριές κυρώσεις για οποιονδήποτε επεδίωκε «την εφαρμογή ιδεών εχουσών ως έκδηλον σκοπόν την δια βιαίων μέσων ανατροπή του κρατούντος κοινωνικού συστήματος ή την απόσπασιν μέρους εκ του όλου της επικράτειας». Αλιβιζάτος (1983: 339, 355-356, 368-374).

60 Α.Ν. 1092/1938 «Περί τύπου». (Ε.τ.Κ., φ. 68, 22/2/1938).

61 Το 1936 κλείνουν οι *Νέοι Πρωτοπόροι*, περιοδικό που εκφράζει κατεξοχήν την ιδεολογία της Αριστεράς. Ντουνιά (1999: 18). Τη μεταξική περίοδο σταματούν την κυκλοφορία τους τα μαρξιστικά και φιλομαρξιστικά περιοδικά, σε αντίθεση με αυτά των νεωτεριστικών τάσεων που συνέχισαν την παρουσία τους ανενόχλητα. Vitti (2000: 186-187) .

62 Μουζέλης (1978: 52).

και κοινωνική διάσταση των κινημάτων του μοντερνισμού, τα οποία εκφράστηκαν εικαστικά μέσα από την αφαίρεση και τους ώθησαν σε μια πιο επιδερμική προσέγγισή τους.

Στην Ελλάδα δεν υπήρξαν οργανωμένες κινήσεις καλλιτεχνών με προθέσεις κοινωνικά διαμορφωτικής πρωτοπορίας, που να αρνούνται το αστικό μοντέλο ζωής, όπως ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός ή ο σουρεαλισμός[63], ο οποίος συνδέθηκε με τον κομμουνισμό. Αν και ο προοδευτισμός μοιάζει ακατόρθωτος έξω από το «ιδεολογικό μέτωπο» του μαρξισμού[64] ακόμη και από τους ιδεαλιστές, ωστόσο ο κομμουνισμός έχοντας ως επίσημη γραμμή τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, απέτρεψε τον προσανατολισμό της εικαστικής δημιουργίας προς τα κινήματα του μοντερνισμού.

Κινήματα του μοντερνισμού που απορρίφθηκαν στην Ελλάδα

Γενικότερα στην Ελλάδα παρατηρείται μια επιλεκτική υιοθέτηση στοιχείων από ορισμένα κινήματα του μοντερνισμού και ρητώς αποκλεισμός άλλων. Ο περιορισμένος ως ανύπαρκτος ρόλος που έπαιζαν οι αξίες του ελληνικού πολιτισμού στα κινήματα των ευρωπαϊκών πρωτοποριών και η αναζήτηση μορφοπλαστικών προτύπων στον πρωτογονισμό[65] και στην τέχνη εξωευρωπαϊκών πολιτισμών[66], φάνταζαν ως απειλή για την ταυτότητα της ελληνικής τέχνης, γι΄ αυτό αντιμετωπίστηκαν με καχυποψία και σε μεγάλο βαθμό απορρίφτηκαν από την ελληνική διανόηση[67].

Στον Μεσοπόλεμο ήταν αποδεκτός ο Συμβολισμός, τα διδάγματα του Cezanne, η μορφολογία του φωβισμού και του κυβισμού χωρίς όμως να λείπουν οι αντιδράσεις, όπως φαίνεται από τα δημοσιεύματα στον τύπο της εποχής: «Ολόκληρος η ευρωπαϊκή ζωγραφική έχει προσβληθεί από ένα είδος εκζέματος, λέπρας, ψωριάσεως [...] Καμία περιγραφή δεν ημπορεί να

63 Vitti (2000: 122-123), Μπρετόν (1980: 61-63).

64 Vitti (2000: 66-67).

65 Wentinck (1979: 5-20).

66 Ιδιαίτερη σημασία για την επαναξιολόγηση και αποδοχή όχι μόνο της αφηρημένης τέχνης, αλλά και της τέχνης των εξωευρωπαϊκών πολιτισμών είχε η μελέτη του Worringer «Abstraction and Empathy» που δημοσιεύεται το 1908. Για πρώτη φορά η αφαίρεση δεν αντιμετωπίζεται ως ανικανότητα του δημιουργού να αναπαραστήσει νατουραλιστικά το φυσικό πρότυπο, αλλά ως μια προσπάθεια του πνεύματος να απελευθερωθεί από την αγωνία και την ταραχή που αισθάνεται μπροστά στην αστάθεια και την πολυπλοκότητα του ορατού κόσμου. Worringer (1953: 123-135).

67 Κωτίδης (1993: 90-91).

δώσει ιδέαν του τερατώδους, των υστερικών ερωτικών παροξυσμών προς πάσαν αηδίαν [...] και αυτά ακόμη τα σχεδιάσματα των φρενοπαθών θα εφαίνοντο λογικά υπό μίαν τοιαύτην σύγκρισιν»[68].

Στο ίδιο κλίμα κινήθηκαν και κάποιες κριτικές για τον κυβισμό[69]: «Μερικές τελευταίες καλλιτεχνικές τάσεις φαίνονται εντελώς εξωφρενικαί! Αμφιβάλλει κανείς αν ολόκληραι τάξεις ζωγράφων, γλυπτών ή συγγραφέων είναι καλά εις τα μυαλά των! Οι Κυβισταί μαζεύουν όλα τα κομμάτια και τα πετούν στο σωρό, μαζί, μαζωμένα. Έτσι για να ζωγραφίσουν ένα έπιπλο, αρκεί να ζωγραφίσουν ένα σωρό σανίδες! Και για να ζωγραφίσουν ένα σαλόνι, αρκούν τα κομμάτια των βάζων και των επίπλων και αυτά κατατσακισμένα».

Καλλιτέχνες όπως ο Θ.Τριανταφυλλίδης, ο Κ. Μαλέας, ο Μ. Τόμπρος, ο Π. Βυζάντιος, που στη διάρκεια του μεσοπολέμου βρέθηκαν στο Παρίσι, αποδέχονται τη μοντέρνα τέχνη ως φαινόμενο της α΄ δεκαετίας του ‹20ού αιώνα και υιοθετούν επιλεκτικά εκφραστικά μέσα από το λεξιλόγιο του μοντερνισμού, τα οποία βρίσκονται σε πλήρη αντιστοιχία με τα μέχρι τότε βιώματά τους, χωρίς να προχωράνε σε ρηξικέλευθες αλλαγές. Το ίδιο ισχύει και για τους νεώτερους, όπως ο Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας και ο Γ. Τσαρούχης που διαμορφώνονται καλλιτεχνικά τη δεκαετία του ‹30, οι οποίοι αναγνωρίζουν τα πρώτα μοντερνιστικά κινήματα ως τον κυβισμό, ενώ παραβλέπουν ή αγνοούν τη μετέπειτα εξέλιξή τους[70]. Ιδιαίτερα αρνητικό ήταν το κλίμα απέναντι στον εξπρεσιονισμό[71], ο οποίος απορρίπτεται συχνά με ακραίο τρόπο, όπως προκύπτει και από τις αναφορές στον τύπο της εποχής[72]. Ακόμη και όταν η Ελλάδα συγκλονιζόταν από τραγικά γεγονότα, όπως τη μικρασιατική καταστροφή και τον βίαιο ξεριζωμό χιλιάδων

68 Εστία, 30/06/1928.

69 Το άρθρο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Πολιτισμός*, τχ. 23, 20/02/1923: 3 με την υπογραφή «Parisien».

70 Κωτίδης (1993: 38-42).

71 Στην Ελλάδα δεν υπάρχει παράδοση εξπρεσιονισμού. Οι εξπρεσιονιστικές αναφορές στη βυζαντινή τέχνη γίνονται αντιληπτές όταν φιλτράρονται μέσα από την ιδέα της ελληνικότητας. Γενικότερα υιοθετούνται και αξιοποιούνται στοιχεία του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, τα οποία φαίνεται ότι συμβάλλουν στη σύνδεση της νεοελληνικής τέχνης με το παρελθόν και στην ανάδειξη της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού.

72 «Η τερατώδης οπισθοδρόμησις και μανιώδης εικονοκλασία, που χαρακτηρίζουν την σημερινή ζωγραφικήν της Κεντρώας Ευρώπης, θέτουν ενώπιόν μας ένα πρόβλημα ψυχοπαθικόν, του οποίου μερικήν μόνον εξήγησιν θα έδινε ίσως η μεταπολεμική ταραχή». *Εστία*, 30/06/1928.

ανθρώπων που θα μπορούσαν θεωρητικά να οδηγήσουν στην εμφάνιση του εξπρεσιονισμού στην εικαστική δημιουργία, αυτό δεν συνέβη[73].

Την περίοδο που κυκλοφορεί η «Υψικάμινος» του Εμπειρίκου[74] κυριαρχεί η ιδέα της ελληνικότητας και ο υπερρεαλισμός -η ελληνική εκδοχή του σουρεαλισμού- δέχεται πλήθος αντιδράσεων. Ο Τσάτσος[75] στο «Διάλογο για την ποίηση» στρέφεται εναντίον της «πρωτοποριακής ποίησης», κατηγορώντας τον υπερρεαλισμό για ανυπαρξία νοηματικής αλληλουχίας, υποκειμενικότητα, ασυναρτησίες, κενά σύμβολα και ρυθμούς χωρίς νόημα. Ο υπερρεαλισμός θα γίνει αποδεκτός, μορφολογικά τουλάχιστον από τη γενιά του ΄30[76], μόνο όταν απεμπολήσει την κοινωνικοανατρεπτική του διάσταση. Εξίσου άγνωστος είναι και ο φουτουρισμός στα πρώτα χρόνια της δημιουργίας του. Στην Ελλάδα γίνεται γνωστός μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν έχει ολοκληρώσει τον κύκλο του ως μέρος της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας[77].

Γενικότερα η ελληνική τέχνη μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο προσεγγίζει την αφαίρεση μέσα από αποσπασματικές προσπάθειες[78] που δεν έχουν συνέχεια και σε καμία περίπτωση δεν μπορούν να θεωρηθούν αφετηρία ή προάγγελοι των αφηρημένων τάσεων που θα εμφανιστούν μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο[79].

---

73 Οι εκπρόσωποι κάθε παράπλευρου ρεύματος μπαίνουν στη σκιά της γενιάς του ΄30. Βακαλό (1982: 23).

74 Πολίτης (1999: 290-292).

75 Σεφέρης και Τσάτσος (1988: 44-49).

76 Επιδράσεις του παρατηρούνται στους Γ. Τσαρούχη, Α. Φασιανό, Σ. Βασιλείου, Γ. Γουναρόπουλο, Γ. Βακαλό κ.ά.

77 Η προσχώρηση του Μαρινέττι στο φασιστικό κόμμα της Ιταλίας έγινε όταν πια ο φουτουρισμός είχε ολοκληρώσει τον κύκλο του ως μοντερνιστικό κίνημα. Η διοργάνωση φουτουριστικής εκδήλωσης με καλεσμένο τον Μαρινέττι στην Αθήνα το 1933 δεν είχε καμία απήχηση. Αντίθετα καταδικάζεται και καυτηριάζεται η σχέση του με τον φασισμό. Vitti (2000: 79-81).

78 Σαρακατσιάνου (2004: 79-84).

79 Ξύδης (7/1965: 67-68).

Η τέχνη μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο

Τα πράγματα θα αλλάξουν μόνο μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο[80]. Τα τραγικά γεγονότα της Κατοχής θα διευκολύνουν τη διείσδυση των εξπρεσιονιστικών τάσεων στην εικαστική δημιουργία[81], ενώ η ανάπτυξη του λαϊκού κινήματος κατά τη διάρκεια της Κατοχής θα ανατρέψει τα δεδομένα της δημόσιας ζωής του τόπου. Για πρώτη φορά οι πολιτικές και κοινωνικές κρίσεις εμφανίζονται αλληλένδετες[82]. Όμως η περίοδος των μεγάλων ουτοπιών έχει περάσει. Η τέχνη έχει χάσει την ανατρεπτική διάσταση που είχε κατά τη διάρκεια του μοντερνισμού και η υιοθέτηση των αφηρημένων τάσεων είναι, σε μεγάλο βαθμό, ανεξάρτητη από τις πολιτικές πεποιθήσεις και τις κοινωνικές ανησυχίες των καλλιτεχνών.

Σ΄ αυτό θα συμβάλλει και η διαφορετική σχέση της μεταπολεμικής τέχνης με το κοινωνικό και καλλιτεχνικό κατεστημένο[83]. Το Κράτος γίνεται πλέον ένας από τους σημαντικότερους υποστηριχτές των νέων τάσεων στις διεθνείς διοργανώσεις, συντείνοντας στον διεθνή χαρακτήρα που απέκτησε η σύγχρονη τέχνη και στην ευρύτατη διάδοσή της σε χώρες της περιφέρειας, όπως η Ελλάδα.

Γεγονός πάντως είναι ότι η αισθητική της γενιάς του ΄30[84] συνεχίζει να αποτελεί «κατεστημένο» στην τέχνη[85]. Δεν είναι τυχαίο που όλοι σχεδόν οι ζωγράφοι ακολουθούν στα πρώτα τους τουλάχιστον βήματα τις κατευθύνσεις της πριν περάσουν σε πιο αφηρημένες διατυπώσεις[86].

---

80 Ωστόσο ο Τσουκαλάς αναφέρει ότι τη δεκαετία του ΄40 και στις αρχές του ‹50 αποφεύγεται συστηματικά κάθε μορφή διαφωνίας ακόμη και ήπιας κριτικής σε όλες τις μη κομμουνιστικές πολιτιστικές και ιδεολογικές εκδηλώσεις, ενώ πολλαπλασιάζονται και οι φιλελεύθεροι διανοούμενοι που σιωπούν. Τσουκαλάς (1987: 39-42).

81 Βακαλό (1982: 25-27).

82 Αλιβιζάτος (1983: 135).

83 Lucie-Smith (1969: 16-18), Greenberg (1982: 93-95).

84 Βακαλό (1983: 19-20, 69).

85 Αν και μετά το 1940 το ομαδικό πνεύμα της γενιάς του ΄30 διακόπτεται, ωστόσο η συλλογικότητά της αναζωογονείται απ΄ όσους καλλιεργούν τη μυθολογία της. Τζιόβας (2011: 92-93).

86 Η Βακαλό αναφέρει ότι ο Μόραλης και ο Νικολάου στις πρώτες τους εκθέσεις βρίσκονται κοντά στην αισθητική αντίληψη της γενιάς του ΄30. Βακαλό (1981: 36).

Γιάννης Μαλτέζος (1915-1987)

Ο Γιάννης Μαλτέζος[87], πρωτοπόρος της γενιάς του, είναι από τους πρώτους που συνειδητοποιούν την ανάγκη για ανανέωση. Μετά την αποφοίτησή του από τη Σχολή Καλών Τεχνών ακολουθεί τις μοντερνιστικές τάσεις με φωβιστικές και εξπρεσιονιστικές αναφορές, τις οποίες σύντομα εγκαταλείπει για να προσχωρήσει στην αφαίρεση. Στην παρούσα ανακοίνωση παρουσιάζονται συνοπτικά εκτός από το έργο του[88], οι δράσεις και οι πρωτοβουλίες του σχετικά με την εμφάνιση και αποδοχή της αφαίρεσης, με στόχο να φωτιστούν πτυχές της προσωπικότητάς του λιγότερο γνωστές.

Μετά την απελευθέρωση από τη γερμανική Κατοχή και μέσα στην αστάθεια που προκαλεί ο επικείμενος εμφύλιος πόλεμος, σε μια εποχή που οι συνθήκες επιβίωσης των καλλιτεχνών είναι εξαιρετικά δύσκολες και η καλλιτεχνική κίνηση σχεδόν ανύπαρκτη, με πρωτοβουλία του Μαλτέζου διοργανώνεται τον Οκτώβριο 1945 ομαδική έκθεση[89] στην Αίθουσα Παρνασσός που φιλοδοξεί να παρουσιάσει τις σύγχρονες τάσεις της τέχνης, όπως φανερώνει και ο τίτλος «Έκθεσις ζωγραφικής Σύγχρονης Τέχνης». Η έκθεση αντιμετωπίζεται με ενθουσιασμό από την κριτική[90] και παρότι οι καλλιτέχνες εμφανίζονται με παραστατικά έργα, εμφανής είναι η πρόθεση και ο προσανατολισμός τους προς τις σύγχρονες αναζητήσεις.

Το 1948 συμμετέχει στην «Α΄ Πανελλήνιο Καλλιτεχνική Έκθεσιν» με έργα που φανερώνουν τους πειραματισμούς του στις σύγχρονες αναζητήσεις και τη διάθεσή του να ακολουθήσει τις νέες τάσεις. Ο Δ.Ε. Ευαγγελίδης[91] τον χαρακτηρίζει «σχεδόν εμπρεσιονιστή» και τον κατατάσσει στους «πρωτοποριακούς», μαζί με τους Βογιατζή, Γαΐτη, Εγγονόπουλο, Λυμπεράκη και Χυτήρη.

87 Σαρακατσιάνου (2004: 94, 104, 107, 110, 131-132, 139).

88 Έργα του έχουν δημοσιευτεί στο Σαρακατσιάνου (2014: 6-21).

89 Όπως προκύπτει από τον κατάλογο: *Έκθεσις Ζωγραφικής Σύγχρονης Τέχνης*, Αθήνα: Αίθουσα Παρνασσού, 19/10 - 10/11/1945, στην έκθεση συμμετείχαν οι Γιώργος Βαρλάμος, Άννα Βορνώζη, Γιάννης Γαΐτης, Μαρία Γεωργιάδη - Βοτίλια, Ρωμαίος Ζουλούμης, Γιάννης Μαλτέζος, Γιάννα Περσάκη, Ουρανία Ραγκαβή, Δημήτρης Χυτήρης και Ντόρα Χρυσοχοΐδου. Ο Μαλτέζος με τους περισσότερους διατηρούσε φιλικές σχέσεις.

90 Ο Καλλονάς εξαίρει το «θάρρος» των δέκα ζωγράφων να εμφανιστούν και το «πάθος τους για την έρευνα». Καλλονάς (8/11/1945).

91 Ευαγγελίδης (21/11/1948).

Τον επόμενο χρόνο, το 1949, θα αποτελέσει ιδρυτικό μέλος των «Ακραίων»[92], καλλιτεχνικής ομάδας που δημιούργησε ο Αλέκος Κοντόπουλος, και θα συνυπογράψει ένα μανιφέστο στο πρότυπο ανάλογων ιδρυτικών διακηρύξεων κινημάτων του μοντερνισμού, όπου υποστηρίζονται με πάθος οι δυνατότητες της νέας τέχνης. Η εμφάνιση αυτών των απόψεων στην Ελλάδα, αν και ετεροχρονισμένα, φανερώνει ότι η αφαίρεση ήδη από τα πρώτα της βήματα δεν αντιμετωπίστηκε ως μια ακόμη καλλιτεχνική τάση, αλλά ως επαναστατική τομή.

Τα χρόνια που ακολουθούν είναι μια περίοδος συνεχών αναζητήσεων και πειραματισμών πάνω στην αφηρημένη τέχνη, στην οποία προσχωρεί οριστικά το 1957. Ο Τώνης Σπητέρης[93] αναφέρει για τη συμμετοχή του στην «Έ΄ Πανελλήνιο Καλλιτεχνική Έκθεσιν» το 1957 ότι έχει φτάσει σε «ποιοτικά άρτια αποτελέσματα» και «εντάσσεται ανάμεσα στην ελπιδοφόρα πρωτοπορία του τόπου. [...]», ενώ ο Άγγελος Προκοπίου[94] αναφέρει για τα έργα που παρουσίασε στην έκθεση του Γαλλικού Ινστιτούτου το 1958 ότι ανήκουν στις «κεντρικές δυνάμεις» της αφηρημένης ζωγραφικής στην Ελλάδα. Ακαθόριστες φόρμες αναδύονται μέσα από λαβυρινθώδη πλέγματα γραμμών και σχημάτων που δονούν τη ζωγραφική επιφάνεια, πετυχαίνοντας απρόσμενα αισθητικά αποτελέσματα[95].

Μετά την εγκατάστασή του στο Παρίσι το 1959[96] ακολουθεί μια ιδιαίτερα γόνιμη και δημιουργική περίοδος έντονης εξπρεσιονιστικής γραφής. Εγκαταλείπει το πινέλο και αντιμετωπίζει το χρώμα ως υλικό με δική του αυτόνομη υπόσταση, διευρύνοντας τις εκφραστικές του δυνατότητες με την υιοθέτηση διάφορων τεχνικών και τη χρήση εξωκαλλιτεχνικών υλικών. Ανάγλυφα σχήματα και φόρμες ξεπροβάλουν μέσα από ένα σκοτεινό φόντο, με κυρίαρχο το μαύρο χρώμα που διασπάται από έντονες εστίες φωτός[97].

Οι αναζητήσεις του όμως δεν περιορίζονται μόνο στην εξέλιξη της δουλειάς του, αλλά οραματίζεται τη διάδοση της αφαίρεσης σ΄ ένα ευρύτερο

92 Στην ομάδα συμμετείχαν επίσης οι ζωγράφοι Γ. Γαΐτης, Δ. Χυτήρης, Ο. Ραγκαβή και ο γλύπτης Λ. Λαμέρας. Σπητέρης (1976: 454).

93 Σπητέρης (5-6/1957:7).

94 Προκοπίου (12/12/1958).

95 Έργα από αυτή την περίοδο δημοσιεύονται στο Σπητέρης (5-6/1957:14), Βακαλό (1981: 39).

96 Κυριαζή (1999: 35).

97 Έργο του δημοσιεύεται στον κατάλογο της έκθεσης *Νέες Μορφές* 50 χρόνια μετά (2009: 39).

κοινό. Το 1961 πρωτοστατεί για άλλη μια φορά στα καλλιτεχνικά δρώμενα, καθώς αποτελεί ιδρυτικό μέλος της «Ομάδας τέχνης α› »[98], που στόχο της έχει να φέρει σε επαφή το ευρύτερο κοινό με τις σύγχρονες τάσεις μέσα από ένα πρόγραμμα εξωθεσμικών και αποκεντρωμένων δράσεων[99], όπως περιοδεύουσες εκθέσεις, ομιλίες, ανάρτηση επεξηγηματικών πανώ στις αίθουσες των εκθέσεων, κινηματογραφικές προβολές κ.ά. Στο πλαίσιο αυτό διοργανώνονται περιοδεύουσες εκθέσεις[100], με μορφωτικό χαρακτήρα σε διάφορες συνοικίες της Αθήνας, πιστεύοντας ότι με τη ριζοσπαστικότητά τους, δρούσαν αιφνιδιαστικά στον θεατή που τα αντίκριζε για πρώτη φορά, ανοίγοντας ευκολότερα το δρόμο για την ανατροπή των αντιστάσεων[101].

Ο Μαλτέζος πρωτοστατεί σε όλες αυτές τις εκδηλώσεις, ενώ παράλληλα παρουσιάζει το σύνολο της δουλειάς του το 1962 σε δύο ατομικές εκθέσεις, στην «Galerie Mouffe»[102] στο Παρίσι και στις «Νέες Μορφές»[103] στην Αθήνα. Σε αυτό το στάδιο οι στέρεα αρχιτεκτονημένες, ανάγλυφες συνθέσεις του χάνουν τη βαρύτητά τους. Μέσα από ένα αινιγματικό χώρο ξεπροβάλουν ποικίλα σχήματα και φόρμες, που με μοναδική δεξιοτεχνία ο δημιουργός προσδίδει την ποιότητα της υφής υλικών, όπως το μέταλλο, το ξύλο ή το μάρμαρο[104]. Τα κείμενα της κριτικής[105] εξαίρουν την ποιότητα και την πρωτοτυπία των έργων του, τοποθετώντας τον Μαλτέζο στους σημαντικότερους εκφραστές της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα. Στο εκτενές αφιέρωμα στο περιοδικό *Νέες Μορφές*, η Έφη Φερεντίνου[106] αναφέρει χαρακτηριστικά: «Ο ζωγραφικός κόσμος του Μαλτέζου, όπως παρουσιάζεται σήμερα, θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί σαν αποπνευμάτωση της ύλης ή και αντίστροφα, υλοποίηση του πνεύματος. Γιατί το εξωϋλικό και το υλικό συνταιριάζονται σε πλαστικά συγκροτήματα όπου αφηρημένες φόρμες, μεστές από γήινα στοιχεία και αισθητικές μνήμες, δραπετεύουν σ΄

98 Η ομάδα αποτελείται από τους Γιάννη Μαλτέζο, Δημοσθένη Κοκκινίδη, Κοσμά Ξενάκη, Πάνο Σαραφιανό, Γιάννη Χαΐνη και Κώστα Κλουβάτο. Αιολικός (28/01/1962).

99 Σ.Φ. (13/01/1962), Θ. Γκ. (26/01/1962).

100 Ο Ακροατής (03/12/1961).

101 *Ζυγός* (1963: 36).

102 Δημοσιεύεται έργο από την έκθεση σε ένθετο στο περιοδικό *Νέες Μορφές*, τ. 4, 7-8/1962.

103 Αναγνωστοπούλου (26/9/1962).

104 Δημοσιεύονται έργα από την έκθεση στο Φερεντίνου (9-10/1962: 30-33).

105 Ραυτοπούλου (02/10/1962), Κωνσταντόπουλος (03/10/1962).

106 Φερεντίνου (9-10/1962: 30-33).

έναν υπεργήινο χώρο», ενώ ο Άγγελος Προκοπίου[107] γράφει: «Ο Μαλτέζος γίνεται έτσι με το έργο του πρόδρομος και ποιητής ενός νέου πλαστικού χώρου που διερμηνεύει στη γλώσσα των αισθητικών συγκινήσεων τον κοσμικό χώρο, αυτόν που ζητά να συλλαβη κα να κατακτήση η ανθρώπινη γνώσι στις ατρόμητες πτήσεις της προς το μυστήριο της Υπάρξεως».

Το 1963 συμμετέχει ενεργά στη δημιουργία της ομάδας «Κέντρα»[108] μαζί με Έλληνες καλλιτέχνες που ζουν και εργάζονται στο Παρίσι, με στόχο την προώθηση της δουλειάς τους. Στην έκθεση που διοργανώνει η γκαλερί «Νέες Μορφές»[109] ο Μαλτέζος αφουγκράζεται τις αλλαγές και παρουσιάζει έργα[110], τα οποία χαρακτηρίζει η σταδιακή απομάκρυνση από τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό και το άνοιγμα σε νεοπαραστατικές τάσεις. Μέσα από μια ασυνήθιστη ματιέρα που δίνει την εντύπωση πέτρας προβάλλουν ανάγλυφες σιλουέτες, οι οποίες θυμίζουν απολιθώματα και αλλόκοτες μορφές ζωής που παραπέμπουν σ΄ ένα προϊστορικό πριμιτιβισμό με πρωτομυκηναϊκές αναφορές και συμβολικές συμπλέξεις. Το γκρίζο χρώμα που χρησιμοποιεί οδηγεί σε μια μονοχρωματική ή σχεδόν αχρωματική ζωγραφική, ενώ παράλληλα πληθαίνουν οι αναφορές και το ενδιαφέρον του για τα σύγχρονα τεχνολογικά επιτεύγματα. Το 1970 στην ομαδική έκθεση που διοργανώνει η αίθουσα τέχνης «Νέες Μορφές»[111], ο Μαλτέζος συμμετέχει με έργα που οι τίτλοι τους φανερώνουν τις επιρροές και τη στροφή των θεματογραφικών του αναζητήσεων προς τον μύθο του Διαστήματος.

Τη δεκαετία του ‹70 ο Μαλτέζος εγκαταλείπει οριστικά την εξπρεσιονιστική αφαίρεση και στρέφεται στη διερεύνηση της οπτικής λειτουργίας του χρώματος, προχωρώντας σε περισσότερο διανοητικές, γεωμετρικές συνθέσεις στο πλαίσιο της Op Art, εντάσσοντας συχνά στα έργα του

107 Προκοπίου (19/09/1962).

108 Στην ομάδα συμμετέχουν οι Γιάννης Μαλτέζος Μιχάλης Βαφειάδη, Γιάννης Γαΐτης, Ιάσων Μολφέσης, Γαβριέλλα Σίμωσι και Γιώργος Τούγιας. Φωκάς (25/09/1963), Δόξας (19/10/1963).

109 Βακαλό (9-10/1963: 34), Κωνσταντόπουλος (26/09/1963).

110 Έργα από την έκθεση δημοσιεύονται στο Ραυτοπούλου (25/09/1963), Προκοπίου (22/09/1963).

111 Στον κατάλογο της έκθεσης Αντώνης Απέργης, Παλαιολόγος Θεολόγου, Γιάννης Μαλτέζος, Γιάννης Μιχαηλίδης. Αθήνα: Αίθουσα Τέχνης «Νέες Μορφές», 1970 δημοσιεύονται τα έργα του Μαλτέζου «Το πνεύμα του διαστήματος», «Μυσταγωγία», «Μεταβολές σε μια μαγνητική ταινία», «Δυναμικό διάστημα», «Το φως έρχεται από το διάστημα», «Μεταβολές σε μια μαγνητική ταινία», «Κατασκευή φωτεινή», «Τροχιές στο διάστημα».

στοιχεία παραστατικότητας. Το χρώμα μεταπλάθεται σε λείες μεταλλικές επιφάνειες, σχηματίζοντας σειρές από μικρές ανάγλυφες κουκίδες που τοποθετούνται με μαθηματική ακρίβεια πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια δημιουργώντας οπτικά εφέ[112].

Ο Γιάννης Μαλτέζος με το έργο και τις δράσεις του άνοιξε νέους δρόμους και συνέβαλε αποφασιστικά στην εμφάνιση και αποδοχή των αφηρημένων τάσεων, αλλά και στη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της αφηρημένης τέχνης στην Ελλάδα. Ο Σπητέρης[113] στον κατάλογο της αναδρομικής του έκθεσης το 1981 στην γκαλερί «Dada» κάνει λόγο για «έργο μιας ολόκληρης ζωής που διακρίνεται για το σοβαρό της ήθος και τη συνέπεια της καλλιτεχνικής αναζήτησης».

Βιβλιογραφία

Ελληνόγλωσση

Αιολικός, «Τι είναι η «Ομάδα Τέχνης α» που εκθέτει ζωγραφικούς πίνακας και γλυπτά στην αίθουσα της Εστίας», *Κήρυξ της Ν. Σμύρνης*, 28/01/1962.

Ο Ακροατής, «Λαμπρή πρωτοβουλία», *Το Βήμα*, 03/12/1961.

Αλιβιζάτος Νίκος, Ο*ι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση (1922-1974): Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1983.

Αναγνωστοπούλου Γ. Μαρία, «Οι εικαστικές τέχνης: δύο εκθέσεις», *Ελευθερία*, 26/9/1962.

Αργκάν Τζούλιο Κάρλο, *Η μοντέρνα τέχνη*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1998.

Βακαλό Ελένη, «Κριτική των εκθέσεων», *Ζυγός*, τχ. 94-95, 9-10/1963: 34, 48.

————, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Αφαίρεση*, τόμ. Α΄. Αθήνα: Κέδρος, 1981.

112 Έργα του δημοσιεύονται στο Σπητέρης (1981).
113 Σπητέρης (1981: 4-5).

————, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Εξπρεσιονισμός-Υπερρεαλισμός,* τόμ. Β΄. Αθήνα: Κέδρος, 1982.

————, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα: Ο μύθος της ελληνικότητας*, τόμ. Γ΄. Αθήνα: Κέδρος, 1983.

Beardsley C. Monroe, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. Αθήνα: Νεφέλη, 1989.

Βεργόπουλος Κωνσταντίνος, «Ο ανανεωμένος εθνισμός». Στο *Ιστορία Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΔ΄. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1977: 56-58.

Βερέμης Θάνος, «Κράτος και Έθνος στην Ελλάδα: 1821-1912». Στο Δημήτρης Γ. Τσαούσης (επιμ.) *Ελληνισμός Ελληνικότητα*. Αθήνα: Εστία 1983: 59-67.

Βυζάντιος Περικλής , *Η ζωή ενός ζωγράφου: αυτοβιογραφικές σημειώσεις*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1994.

Vitti Mario, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Οδυσσέας, 1987.

————, *Η γενιά του τριάντα*. Αθήνα: Ερμής, 2000.

Γιαννόπουλος Περικλής, *Η ελληνική γραμμή και το ελληνικόν χρώμα*. Αθήνα: Λιβάνης, 1992.

Γκ. Θ., «Η πρώτη περιοδεύουσα έκθεσις ζωγραφικής», *Ανεξάρτητος Τύπος*, 26/01/1962.

Δόξας Άγγελος, «Καλλιτεχνική κίνησις: Δύο εκθέσεις», *Εμπρός*, 19/10/1963.

Ευαγγελίδης Ε. Δημήτριος, «Η ζωγραφική», *Τα Νέα*, 21/11/1948.

Καλλονάς Δημήτρης, *Η Βραδυνή*, 8/11/1945.

Κολιόπουλος Ιωάννης, «Εσωτερικές και εξωτερικές εξελίξεις από την 1η Μαρτίου 1935 ως την 28η Οκτωβρίου 1940». Στο Ι*στορία Ελληνικού Έθνους*, τόμ. ΙΕ΄. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1978: 358-453.

Κυριαζή Νέλλη, «Μαλτέζος Γιάννης». Στο Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος (επιμ.) *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*. Αθήνα: Μέλισσα: 1999, 35.

Κωνσταντόπουλος Χ. Μιχαήλ, «Αι εκθέσεις ζωγραφικής», *Απογευματινή*, 03/10/1962.

————, «Εκθέσεις ζωγραφικής», *Απογευματινή*, 26/09/1963.

Κωτίδης Αντώνης, *Μοντερνισμός και Παράδοση στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 1993.

Λεονταρίτης Β. Γιώργος, «Εθνικισμός και διεθνισμός: Πολιτική ιδεολογία». Στο Τσαούσης Γ. Δημήτρης (επιμ.) *Ελληνισμός Ελληνικότητα.* Αθήνα: Εστία 1983: 27-35.

Λοϊζίδη Νίκη, *Απόγειο και κρίση της πρωτοποριακής ιδεολογίας*. Αθήνα: Νεφέλη, 1992.

Λυδάκης Στέλιος, *Οι Έλληνες Ζωγράφοι: Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής*, τομ. 3. Αθήνα: Μέλισσα, 1976.

Μαυρογορδάτος Θ. Γιώργος, «Ο Διχασμός ως κρίση Εθνικής Ολοκλήρωσης». Στο Τσαούσης Γ. Δημήτρης (επιμ.) *Ελληνισμός Ελληνικότητα*. Αθήνα: Εστία 1983: 69-80.

Μεταξάς Ιωάννης, *Λόγοι και Σκέψεις 1936-41*, τόμ. Α΄. Αθήνα: Γκοβόστης, 1969.

Μουζέλης Νίκος, *Νεοελληνική Κοινωνία: Όψεις υπανάπτυξης.* Αθήνα: Εξάντας, 1978.

Μπρετόν Αντρέ, *Η πολιτική θέση του σουρεαλισμού*. Αθήνα: Ουτοπία, 1980.

ντε Μικέλι Μάριο, *Οι πρωτοπορίες της τέχνης του εικοστού αιώνα*. Αθήνα: Οδυσσέας, 1998.

Ντουνιά Χριστίνα, *Λογοτεχνία και Πολιτική: Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Καστανιώτη, 1999.

Ξύδης Γ. Αλέξανδρος, «Η αφηρημένη τέχνη στην Ελλάδα», *Ζυγός*, τχ. VI-65, 7/1965: 66-69, 80.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1999.

Προκοπίου Γ. Άγγελος, «Ο μύθος του διαστήματος», *Η Καθημερινή,* 19/09/1962.

————, «Έκθεσις της ομάδος «Κέντρα»», *Η Καθημερινή*, 22/09/1963.

Ραυτοπούλου Ελένη, «Εμπνεύσεις από τον χώρον του σύμπαντος», *Μεσημβρινή*, 02/10/1962.

————, «Οι νέες εξελίξεις της σύγχρονης τέχνης», *Μεσημβρινή*, 25/09/1963.

Σαρακατσιάνου Βασιλική, *Η Αφαίρεση στη Νεότερη Ελληνική Τέχνη*. Αθήνα: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004. Διαθέσιμη στο διαδίκτυο στο file:///C:/Users/Vicky/Downloads/22164%20(1).pdf

————, *Γιάννης Μαλτέζος Αναδρομική (Βίλλα Κώστα, Ιανουάριος 2014)*. Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, 2014.

Σβορώνος Νίκος, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1976.

Σεφέρης Γιώργος και Τσάτσος Κωνσταντίνος, *Ένας διάλογος για την ποίηση*. Αθήνα: Ερμής, 1988.

Σπητέρης Τώνης, «Αλέκος Κοντόπουλος». Στο *Οι Έλληνες Ζωγράφοι: 20ός αιώνας*, τόμ. 2. Αθήνα: Μέλισσα 1976: 452-468.

————, *Γιάννης Μαλτέζος*. Αθήνα: Dada Art Gallery, 1981.

Τσουκαλάς Κωνσταντίνος , *Η ελληνική τραγωδία: από την απελευθέρωση ως τους συνταγματάρχες*. Αθήνα: Λιβάνης «Νέα Σύνορα», 1981.

————, *Κράτος Κοινωνία, Εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1987.

————, *Κοινωνική Ανάπτυξη και Κράτος: η συγκρότηση του δημόσιου χώρου στην Ελλάδα*. Αθήνα: Θεμέλιο, 1999.

Τζιόβας Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του '30*. Αθήνα: Πόλις, 2011.

————, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Οδυσσέας, 1989.

Φερεντίνου Έφη, «Ο ζωγράφος Γιάννης Μαλτέζος», *Νέες Μορφές*, τ. 5, 9-10/1962: 30-33.

Φωκάς Γιώργος, «Η ομάδα «Κέντρα»», *Αυγή*, 25/09/1963.

Φ. Σ., «Καλλιτεχνικές εκθέσεις περιοδεύουν στην Αθήνα», *Ελευθερία*, 13/01/1962.

Hauser Arnold, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τόμ. 3. Αθήνα: Κάλβος, 1984.

————, *Κοινωνική ιστορία της τέχνης*, τόμ. 4. Αθήνα: Κάλβος, 1984.

Χατζηνικολάου Νίκος, *Εθνική τέχνη και πρωτοπορία*. Αθήνα: Όχημα, 1982.

Κατάλογοι Εκθέσεων

Αντώνης Απέργης, Παλαιολόγος Θεολόγου, Γιάννης Μαλτέζος, Γιάννης Μιχαηλίδης. Αθήνα: «Αίθουσα Τέχνης Νέες Μορφές», 1970.

«Έκθεσις Ζωγραφικής Σύγχρονης Τέχνης», Αθήνα: Αίθουσα Παρνασσού, 19/10 - 10/11/1945.

«Νέες Μορφές 50 χρόνια μετά». Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη, 2009.

Ξενόγλωσση

Blake Nigel and Frascina Francis, "Modern practices of art and modernity". Στο Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb and Charles Harrison (eds), *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. New Haven & London: Yale University Press and The Open University, 1994: 50-140.

Bradbury Malcom and McFarlane James, "The name and nature of Modernism". Στο Malcom Bradbury and James McFarlane (eds)*, Modernistm, a guide to European literature.* London: Penguin Books, 1991: 19-55.

Bullock Alan, "The double image". Στο Malcom Bradbury and James McFarlane (eds)*, Modernistm, a guide to European literature*. London: Penguin Books, 1991: 58-70.

Greenberg Clenent, "American-Type Painting". Στο Francis Frascina and Charles Harrison (eds), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. London: Paul Chapman Publishing Ltd, 1982: 93-108.

Lucie-Smith Edward, *Movements in Art since 1945*. London: Thames and Hudson, 1969.

Lynton Norbert, "Expressionism". Στο Nikos Stangos (ed), *Concepts of modern art*. London: Thames & Hudson, 1994: 30-49.

Wentinck Charles, *Modern and Primitive Art*. Oxford: Phaidon Press Limited, 1979.

Worringer Wilhelm, *Abstraction and Empathy*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd, 1953.

Abstract

Throughout the 20th century, Greece experienced a prolonged period of crisis, characterized by political instability, social and economic problems, and national disasters. However these crises were not reflected in visual arts, in contrast to Europe.

This paper attempts to detect the factors that worked decongestantly, through a brief reference to the social and political particularities of the country, avoiding the crises and preventing their depiction in visual arts. At the same time it examines the reasons that led to the problematic reception and acceptance of modernism, resulting in the exclusion of abstract art in the first half of the 20th century and its delayed adoption after the Second World War when it was imposed internationally. The painter Yannis Maltezos (1915-1987) was a pioneer of abstract art in Greece. His artistic pursuits and his participation in solo and group exhibitions and also in artistic groups contributed decisively to the dissemination of abstract art in Greece. Having studied his paintings and his actions, this paper aims to highlight the important aspects of the beginning and evolution of abstract art in the post-war era. The documentation is based on literature, archival material, works of art and articles from the periodical and daily newspapers.

Λέξεις κλειδιά: αφηρημένη τέχνη, μοντερνισμός, Γιάννης Μαλτέζος

8. Κρίση στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και κοινωνικής δικτύωσης

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΕ ΠΟΛΛΑΠΛΗ ΚΡΙΣΗ: Η ΟΠΤΙΚΗ ΤΩΝ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΩΝ

Αχιλλέας Καραδημητρίου*

Εισαγωγή

Με την εξάπλωση των Μέσων κοινωνικής δικτύωσης η δημοσιογραφία έστρεψε την προσοχή της στους χρήστες των νέων Μέσων επικοινωνίας. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι δεκατρία χρόνια μετά την εμφάνιση της πρώτης και δημοφιλέστερης πλατφόρμας κοινωνικής δικτύωσης – και πιο συγκεκριμένα του Facebook (2004) – όλο και περισσότεροι χρήστες του διαδικτύου σε πολλές χώρες του κόσμου θεωρούν τα κοινωνικά δίκτυα ως (βασική) πηγή ειδήσεων (Newman et al., 2016). Η τάση αυτή εκδηλώνεται σε μια κοινωνία της πληροφορίας όπου αφενός τα Μέσα ενημέρωσης διέρχονται κρίση αξιοπιστίας και αφετέρου η εξέλιξη της τεχνολογίας πλαισιώνεται από φόβους περί αρνητικής επίδρασης στην ποιότητα της παρεχόμενης πληροφόρησης (Swift, 2016, EBU, 2016: 7).

Στην Ελλάδα ένα σημαντικό ποσοστό των πολιτών (περίπου ο ένας στους τέσσερις) όχι μόνο δεν εμπιστεύεται τα ΜΜΕ, αλλά επίσης αποφεύγει την ειδησεογραφία. Παράλληλα, το ελληνικό κοινό, σε σύγκριση με άλλες χώρες, εμφανίζεται ως το μοναδικό που θεωρεί ότι τα Μέσα κοινωνικής δικτύωσης επιτυγχάνουν καλύτερα τον διαχωρισμό των πραγματικών ειδήσεων από τις ψεύτικες (28%, σε σύγκριση με το 19% για τα παραδοσιακά ΜΜΕ) (Newman, 2017, Reuters Institute, 2017).

Η παραπάνω κρίση αξιοπιστίας απέναντι στα Μέσα ενημέρωσης καθώς και οι φόβοι για αρνητική επίδραση των νέων τεχνολογιών στην παρεχόμενη ενημέρωση δεν είναι αβάσιμα φαινόμενα, εάν λάβει κανείς υπόψη τις νέες τάσεις που διαμορφώνονται στο επικοινωνιακό πεδίο. Πρόκειται για την εμφάνιση της λεγόμενης δημοσιογραφίας της ύστερης-αλήθειας (post-truth journalism), δηλαδή έναν κόσμο στον οποίο «τα αντικειμενικά γεγονότα έχουν λιγότερη επιρροή στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης

---

* Αχιλλέας Καραδημητρίου, Διδάσκων Τμήματος Επικοινωνίας και ΜΜΕ Πανεπιστημίου Αθηνών (akaradim@media.uoa.gr). Η συμμετοχή μου στο ΣΤ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών (4 έως και 7 Οκτωβρίου 2018) στην πόλη Lund πραγματοποιήθηκε με υποτροφία του Lund University.

σε σχέση με τις επικλήσεις στο συναίσθημα και στην προσωπική άποψη» (Oxford Living Dictionaries, 2016). Η παραπάνω τάση δεν μπορεί βέβαια να θεωρηθεί αποκομμένη από την άνοδο των Μέσων κοινωνικής δικτύωσης ως πηγών ειδήσεων, ωστόσο το κρισιμότερο είναι ο κίνδυνος που ελλοχεύει οι ψευδείς ειδήσεις, που απορρέουν από τις επικλήσεις στο συναίσθημα, να γίνουν τόσο διαδεδομένες και δημοφιλείς όσο και οι πραγματικές.

Η παρούσα έρευνα αποσκοπεί στο να καταγράψει και να ερμηνεύσει κριτικά τη νέα μορφή κρίσης που διέρχεται η δημοσιογραφία στην Ελλάδα, η οποία απορρέει όχι μόνο από την ευρύτερη δημοσιονομική κρίση που πλήττει την ελληνική κοινωνία, αλλά και από την εμφάνιση ενός νέου φαινομένου ψευδών ειδήσεων που σχετίζεται με την ευρεία άνοδο στη χρήση των κοινωνικών δικτύων τόσο από τους επαγγελματίες δημοσιογράφους όσο και από τους πολίτες.

Η κρίση της ελληνικής δημοσιογραφίας τα τελευταία χρόνια είναι ένα υπό διερεύνηση φαινόμενο με χαρακτηριστική τη μελέτη των Siapera, Papadopoulou, Archontakis (2015), που επισημαίνουν ότι υπάρχουν τρεις επικρατούσες κριτικές σε σχέση με αυτό: «κριτική της παρακμής», «δημιουργική δύναμη της κρίσης», «ριζική κριτική της δημοσιογραφίας». Οι εν λόγω κριτικές απορρέουν από τον ίδιο το δημοσιογραφικό τομέα και αντικατοπτρίζουν την εικόνα των ίδιων των δημοσιογράφων για την κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει η άσκηση της δημοσιογραφίας καθώς και για τη μελλοντική πορεία του επαγγέλματος.

Η εικόνα του Τύπου στην Ελλάδα στα χρόνια της δημοσιονομικής ύφεσης (2009-2018): Μια συνοπτική καταγραφή

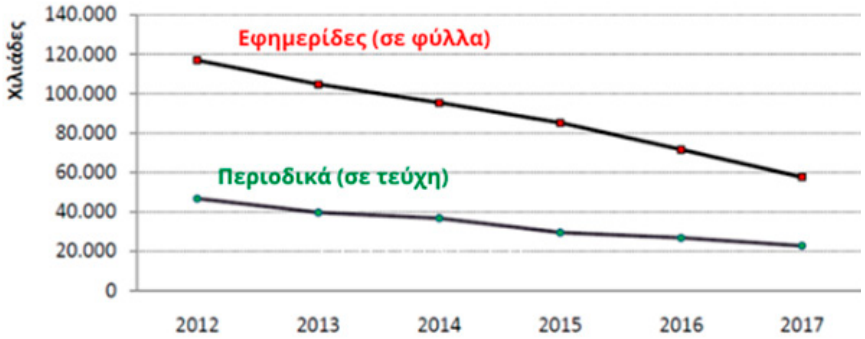
Η πορεία του ελληνικού Τύπου έχει συνδεθεί με δύο κυρίως χαρακτηριστικά που μαρτυρούν ότι η κρίση του εν λόγω τομέα είναι ένα παλιό φαινόμενο, το οποίο με τα χρόνια προσλαμβάνει νέες μορφές. Το πρώτο σχετίζεται με την τάση των ελληνικών εφημερίδων να διέπονται από πολιτικές εξαρτήσεις, που διαμόρφωσαν το περιβόητο «φαινόμενο της διαπλοκής». Ένα μοντέλο, δηλαδή, λειτουργίας της δημοσιογραφίας στη βάση πελατειακών σχέσεων μεταξύ ΜΜΕ και πολιτικής εξουσίας (Παπαθανασόπουλος, 2014). Το δεύτερο χαρακτηριστικό αφορά στην τεράστια προσφορά εντύπων έναντι της ζήτησης στο πλαίσιο μιας μικρή αγοράς (Παπαθανασόπουλος, 1999), φαινόμενο που στοιχειοθετεί το λεγόμενο

«ελληνικό επικοινωνιακό παράδοξο» (Μπακουνάκης & Παπαθανασόπουλος, 2010).

Έχοντας ως παρακαταθήκη αυτά τα φαινόμενα η τελευταία περίοδος εξέλιξης του Τύπου (2009 - 2018), που σημαδεύτηκε από τη σύναψη των Μνημονίων μεταξύ ελληνικών κυβερνήσεων, ευρωπαϊκών θεσμών και Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου, κάθε άλλο παρά εξελικτική ήταν. Ο ελληνικός Τύπος μέσα στη δίνη της ψηφιοποίησης των Μέσων και της επέλασης των κοινωνιών δικτύων εμφάνισε μια πρωτόγνωρη συρρίκνωση στις κυκλοφορίες του (Πίνακας 1 & Γράφημα 1).

Συνεπώς, ο ελληνικός Τύπος τα τελευταία χρόνια διέρχεται μια δομική κρίση, καθώς οι πωλήσεις των εντύπων ολοένα και συρρικνώνονται. Συγκεκριμένα, οι εφημερίδες το 2017 - συγκριτικά με το 2016 - εμφάνισαν σημαντική πτώση στις πωλήσεις τους που ξεπέρασε το 19%. Μάλιστα, η πτώση αυτή έπληξε σθεναρά όλες τις κατηγορίες εφημερίδων (οικονομικές, πολιτικές, μικρών αγγελιών, αθλητικές και λοιπές). Ωστόσο, η εικόνα αυτή της συρρίκνωσης των πωλήσεων γίνεται ακόμα πιο έντονη και εμφανής εάν συγκρίνουμε τα στοιχεία της περιόδου 2013-2017, στην οποία οι πωλήσεις των εφημερίδων μειώθηκαν κατά 44.9% (ΕΛΣΤΑΤ, 2018). Στην περίοδο 2016-2017 πτωτικές ήταν και οι πωλήσεις των περιοδικών, σημειώνοντας μείωση της τάξης του 15,4% (ΕΛΣΤΑΤ, 2018).

Γράφημα 1: Πωλήσεις (σε χιλιάδες) εφημερίδων και περιοδικών (2012-2017).



Πηγή: ΕΛΣΤΑΤ, 2018.

Πίνακας 1: Ετήσια μεταβολή στις πωλήσεις εφημερίδων και περιοδικών (2012-2017).

Πωλήσεις	2012	2013	2014	2015	2016	2017
Εφημερίδες (σε φύλλα)	116.964.789	104.733.649	95.404.106	85.222.397	71.641.595	57.614.541
Ετήσια μεταβολή (%)		-10,5	-8,9	-10,7	-15,9	-19,6
Περιοδικά (σε τεύχη)	46.717.544	39.692.337	36.801.123	29.518.379	26.856.559	22.731.970
Ετήσια μεταβολή (%)		-15,0	-7,3	-19,8	-9,0	-15,4

Πηγή: ΕΛΣΤΑΤ, 2018.

Πίνακας 2: Ετήσια μεταβολή στις πωλήσεις εφημερίδων σε φύλλα, ανά κατηγορία (2015, 2016 & 2017).

Εφημερίδες	2015	2016	2017	Μεταβολή (%) 2016/2015	Μεταβολή (%) 2017/2016
Σύνολο	85.222.397	71.641.595	57.614.541	-15,9	-19,6
Πολιτικές εφημερίδες (σύνολο)	62.035.614	51.201.432	40.334.928	-17,5	-21,2
Ημερήσιες πολιτικές	30.629.406	26.086.818	23.548.309	-14,8	-9,7
Πρωινές	5.654.895	5.439.436	5.039.181	-3,8	-7,4
Απογευματινές	24.974.511	20.647.382	18.509.128	-17,3	-10,4
Εβδομαδιαίες-μηνιαίες πολιτικές	31.406.208	25.114.614	16.786.619	-20,0	-33,2
Οικονομικές εφημερίδες	1.694.770	1.519.165	1.081.976	-10,4	-28,8
Μικρών αγγελιών	977.967	773.609	608.841	-20,9	21,3
Αθλητικές εφημερίδες (σύνολο)	18.814.648	16.679.475	14.698.748	-11,3	-11,9
Ημερήσιες αθλητικές	12.495.267	10.914.836	9.622.671	-12,6	-11,8
Εβδομαδιαίες αθλητικές	6.319.381	5.764.639	5.076.077	-8,8	-11,9
Λοιπές εφημερίδες (σύνολο)	1.699.398	1.467.914	890.048	-13,6	39,4
Ποικίλης ύλης	988.343	769.960	312.641	-22,1	-59,4
Ξενόγλωσσες	34.434	0	0	-100,0	-
Θρησκευτικές	398.648	451.189	355.874	13,2	21,1
Διάφορες	277.973	246.765	221.533	-11,2	-10,2

Πηγή: ΕΛΣΤΑΤ, 2018.

Στην Ελλάδα η περίοδος που ξεκίνησε από τη σύναψη του πρώτου Μνημονίου (8 Μαΐου 2010) μέχρι και την ημέρα που τερματίστηκαν - σε τυπικό μόνο επίπεδο - τα Μνημόνια και τα δάνεια των πιστωτών (20 Αυγούστου 2018) συνέπεσε με μια ιδιαίτερη φάση κρίσιμων ανακατατάξεων και στο χώρο των Μέσων ενημέρωσης. Η ραγδαία πτώση στις πωλήσεις των εντύπων συνοδεύτηκε είτε από το κλείσιμο ιστορικών εφημερίδων είτε από την αλλαγή της ιδιοκτησίας τους με αποτέλεσμα νέοι επιχειρηματίες να κάνουν την εμφάνισή τους στην αγορά των Μέσων ενημέρωσης.

Ο πρώτος κακός οιωνός αναφορικά με το μέλλον των ΜΜΕ εμφανίστηκε το καλοκαίρι του 2009 όταν το ζεύγος Αγγελοπούλου ανακοίνωσε αιφνιδίως το κλείσιμο της εφημερίδας *Ελεύθερος Τύπος* και του ραδιοφωνικού σταθμού *City 99,5*. Η εφημερίδα πουλήθηκε στον Αλέξη Σκαναβή και στον Δημήτρη Μπενέκο και ο ραδιοσταθμός στον Βίκτωρα Ρέστη, αλλά στη συνέχεια αποκτήθηκε από τον Δημοσιογραφικό Οργανισμό Λαμπράκη (ΔΟΛ), παίρνοντας την ονομασία *ΒΗΜΑ FM*. Το επόμενο πλήγμα στο χώρο των ΜΜΕ προήλθε από την εφημερίδα Απογευματινή, ο ιδιοκτήτης της οποίας, Κώστας Σαραντόπουλος, ανέστειλε την έκδοσή της τον Οκτώβριο του 2010.

Άλλες ενδεικτικές περιπτώσεις ελληνικών Μέσων ενημέρωσης που έβαλαν λουκέτο μέσα στη δίνη της δημοσιονομικής ύφεσης ήταν ο *Αδέσμευτος Τύπος* του Δημήτρη Ρίζου (τον Δεκέμβριο του 212), η *Ελευθεροτυπία* και στη Βόρεια Ελλάδα η *Μακεδονία*, η *Θεσσαλονίκη* και ο *Αγγελιοφόρος*. Η *Ελευθεροτυπία* εξέδωσε το τελευταίο φύλλο της στις 22 Δεκεμβρίου 2011 μετά από απόφαση της ιδιοκτήτριας, Μάνιας Τεγοπούλου να υπαχθεί η εκδότρια εταιρεία στο άρθρο 99 του πτωχευτικού κώδικα, όταν η τράπεζα αρνήθηκε να της χορηγήσει νέο δάνειο (Lifo, 2017). Η επανέκδοση που επιχειρήθηκε στις 10 Ιανουαρίου 2013 αποδείχθηκε πρόσκαιρη και ανεπιτυχής, ωστόσο μια ομάδα πρώην εργαζομένων της εφημερίδας μετά την αποχώρησή της δημιούργησε το επιτυχημένο μέχρι σήμερα συνεταιριστικό έντυπο *Εφημερίδα των Συντακτών*.

Χαρακτηριστική, επίσης, της ρευστής κατάστασης που επικρατούσε στο επικοινωνιακό πεδίο της χώρας ήταν η απόκτηση του Δημοσιογραφικού Οργανισμού Λαμπράκη (ΔΟΛ) από τον εφοπλιστή Βαγγέλη Μαρινάκη στο πλαίσιο σχετικού πλειοδοτικού διαγωνισμού, που διεξήχθη στις 31 Μαΐου 2017, καταβάλλοντας το ποσό των 22,9 εκατομμυρίων ευρώ. Λίγο

νωρίτερα, ο ίδιος επιχειρηματίας υπήρξε εκδότης της εφημερίδας *Ελευθερία του Τύπου*, η οποία αποδείχθηκε ένα δημοσιογραφικό εγχείρημα μικρής διάρκειας, μόλις έντεκα μηνών (Μάρτιος 2017 – Φεβρουάριος 2018). Σύμφωνα με επικριτές του επιχειρηματία, η εν λόγω εφημερίδα αποτέλεσε ένα σχεδιασμένο «όχημα» για τη μετάβαση «ενός αντιδεξιού δημοκρατικού κοινού στο νέο "Βήμα" και τα νέα "Νέα" με σαφή νεοδημοκρατικό προσανατολισμό» (Ψαρράς, 2018), ενώ σύμφωνα με άλλες εκτιμήσεις η διατήρηση ενός δεύτερου νεαρού φύλλου (μαζί με το «Βήμα της Κυριακής») στην ίδια εκδοτική εταιρεία του Βαγγέλη Μαρινάκη αποτελούσε «πολυτέλεια» που δεν μπορούσε να διατηρηθεί (Protagon Team, 2018).

Αλλαγές στην ιδιοκτησία υπέστησαν και τα έντυπα της εταιρείας «Πήγασος Εκδοτική Α.Ε.», η οποία από το 2015 εμφάνισε σοβαρά οικονομικά προβλήματα με αποτέλεσμα τις επαναλαμβανόμενες απεργίες των εργαζομένων (ιδίως από την άνοιξη του 2017 και μετά), που παρέμεναν απλήρωτοι για μήνες, και τελικά την αναστολή κυκλοφορίας όλων των εντύπων του εκδοτικού οργανισμού. Τα έντυπα της εταιρείας (μεταξύ των οποίων το *Έθνος*, το *Έθνος της Κυριακής* και η *Ημερησία*) βγήκαν σε πλειστηριασμό στις 29 Ιουλίου 2017 και νέος ιδιοκτήτης αναδείχθηκε ο Ιβάν Σαββίδης (με την εταιρεία Dimera Investments), καταβάλλοντας το ποσό των 3.580.000 ευρώ (3 εκατομμύρια ευρώ για το *Έθνος* και 580.000 ευρώ για την *Ημερησία*) (Το Βήμα, 2017). Η ιστορική εφημερίδα το Έθνος, υπό τη νέα ιδιοκτησία, επανεκδόθηκε στις 16 Σεπτεμβρίου 2017 και λίγους μήνες μετά (στις 12 Νοεμβρίου 2017) ακολούθησε η επανέκδοση των εφημερίδων *Έθνος της Κυριακής* και *Ημερησία*.

Τα παραπάνω ενδεικτικά παραδείγματα μαρτυρούν μια ρευστή κατάσταση στο χώρο του ελληνικού Τύπου και δείχνουν ότι το επικοινωνιακό πεδίο της χώρας βρίσκεται ακόμα σε μια κατάσταση εκ νέου διαμόρφωσης, εάν ληφθούν υπόψη και οι ανακατατάξεις στο ραδιοτηλεοπτικό πεδίο με χαρακτηριστική περίπτωση το κλείσιμο του ιστορικού καναλιού εθνικής εμβέλειας MEGA μετά από 29 χρόνια λειτουργίας (Δεκέμβριος 1989 – Οκτώβριος 2018).

Ερωτήματα Έρευνας

Το κύριο ερευνητικό ερώτημα που επιχειρείται να απαντηθεί μέσα από την παρούσα έρευνα είναι εάν στην Ελλάδα οι δημοσιογράφοι βλέπουν

στη σύγχρονη «δημοσιογραφία της ύστερης-αλήθειας» σημάδια κρίσης που σηματοδοτούν την αρχή του τέλους της αξιόπιστης δημοσιογραφίας ως βασικού θεσμού της δημοκρατίας με χρέος τον έλεγχο των εξουσιών. Από το κύριο ερευνητικό ερώτημα προκύπτει μια σειρά υποθέσεων εργασίας και επιμέρους ερευνητικών ερωτημάτων, τα οποία μπορούν να συνοψιστούν στα εξής:

- Η αμφισβήτηση της ελληνικής δημοσιογραφίας έχει κυρίως ερείσματα που σχετίζονται με την έλλειψη επαρκούς χρηματοδότησης του επικοινωνιακού πεδίου, ως απόρροια της ευρύτερης κρίσης χρέους που βιώνει η χώρα, ή είναι ένα φαινόμενο με περαιτέρω εκφάνσεις;
- Η υπερβάλλουσα άνοδος της των Μέσων κοινωνικής δικτύωσης έχει επιδράσει και με ποιους τρόπους στην ποιότητα της προσφερόμενης ενημέρωσης;
- Κατά πόσο η δημοσιογραφία της ύστερης-αλήθειας και οι ψευδείς ειδήσεις έχουν στρέψει το κοινό στα αισθήματα απαξίωσης και δυσπιστίας απέναντι στο δημοσιογραφικό έργο;
- Η ελληνική δημοσιογραφία μπορεί να ανακτήσει την εμπιστοσύνη του κοινού και με ποιούς τρόπους;

Μεθοδολογία

Για τους σκοπούς της παρούσας έρευνας αξιοποιήθηκε η μέθοδος των εις βάθος συνεντεύξεων (in-depth interviews) ή ποιοτικών συνεντεύξεων (Mason, 2003: 89-90) σε προσωπικό επίπεδο με βάση ένα δείγμα 25 έμπειρων δημοσιογράφων, που αντιπροσωπεύουν όλο το φάσμα των Μέσων ενημέρωσης (Τύπος, ραδιόφωνο, τηλεόραση, διαδίκτυο).[1] Πιο συγκεκριμένα, υιοθετείται η «μη δομημένη» αλλά «εντοπισμένη συνέντευξη», με την έννοια ότι τα θέματα που θίγονται έχουν καθοριστεί εκ των προτέρων με τη βοήθεια ενός οδηγού συνέντευξης (ή ενός πλαισίου ερωτήσεων) που

1 Για τους σκοπούς της έρευνας αξιοποιήθηκαν δημοσιογράφοι με εμπειρία στο επάγγελμα που υπερβαίνει τα δέκα έτη, προερχόμενοι από τα παρακάτω Μέσα ενημέρωσης: α) Έντυπα: *Καθημερινή, Δημοκρατία, Έθνος, Real News, Το Ποντίκι, Πρώτο Θέμα, Αυγή, Athens Voice*, β) Τηλεοπτικοί Σταθμοί: *ΣΚΑΪ, ΕΡΤ*, γ) Ραδιοφωνικοί Σταθμοί: *ΣΚΑΪ 100,3, Αθήνα 9.84*, δ) Ιστοσελίδες: *news247.gr, gazzetta.gr*, ε) Πρακτορεία Ειδήσεων: *Euronews, Αθηναϊκό Πρακτορείο Ειδήσεων – Μακεδονικό Πρακτορείο Ειδήσεων (ΑΠΕ-ΜΠΕ)*. Ευχαριστώ θερμά όλους τους συμμετέχοντες δημοσιογράφους για την ειλικρινή διάθεσή τους να συμβάλουν στην πραγματοποίηση της παρούσας έρευνας.

θέτει, ωστόσο, όρια στην ελευθερία του συνεντευκτή και του ερωτώμενου (Ψαρρού & Ζαφειρόπουλος, 2004: 145-146). Η διαδικασία της συνέντευξης ήταν έτσι σχεδιασμένη ώστε να επιτυγχάνεται η στροφή της προσοχής του συνεντευξιαζόμενου σε συγκεκριμένες και όχι αόριστες εμπειρίες του αναφορικά με το δημοσιογραφικό επάγγελμα.

Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν το διάστημα 1 Οκτωβρίου – 30 Νοεμβρίου 2018 στους χώρους εργασίας των δημοσιογράφων με βάση έναν οδηγό ερωτήσεων ημιδομημένης συνέντευξης, που περιελάβανε τις παρακάτω θεματικές ενότητες:

- Γενικά χαρακτηριστικά της θητείας του ερωτώμενου στη δημοσιογραφία.
- Προσδιορισμός της κρίσης της ελληνικής δημοσιογραφίας, τα αίτια του φαινομένου, σύνδεση με την κρίση της δημοσιογραφίας στο εξωτερικό.
- Οι επιδράσεις των τεχνολογικών εξελίξεων και των κοινωνικών δικτύων στη δημοσιογραφική κρίση.
- Η σύνδεση της δημοσιογραφικής κρίσης με την εκ νέου άνοδο των ψευδών ειδήσεων και της δημοσιογραφίας της ύστερης-αλήθειας.
- Ο σημερινός ρόλος της δημοσιογραφίας σε σύγκριση με το παρελθόν καθώς και οι δυνατότητες των δημοσιογράφων για την εξομάλυνση της κρίσης του επαγγέλματός τους και την ανάκτηση της χαμένης εμπιστοσύνης του κοινού.

Βασικός άξονας του ερωτηματολογίου ήταν η αξιολόγηση της πορείας της δημοσιογραφίας στην Ελλάδα σε διαφορετικά επίπεδα (οργάνωσης της αγοράς, υιοθέτησης αρχών και κανόνων, βαθμού ποιότητας παρεχόμενων δημοσιογραφικών υπηρεσιών, αξιολόγησης σχέσεων με το κοινό) προκειμένου να έρθει στην επιφάνεια η οπτική των επαγγελματιών των ΜΜΕ, που αποτέλεσαν το έμψυχο δυναμικό ενός νευραλγικού τομέα του επικοινωνιακού πεδίου.

Για την καλύτερη δυνατή έκφραση των απόψεών των συνεντευξιαζόμενων κρίθηκε χρήσιμο να διατηρηθεί η ανωνυμία τους στο στάδιο επεξεργασίας και αποτύπωσης των αποτελεσμάτων, στοιχείο που κοινοποιήθηκε στο δείγμα της έρευνας πριν τη διεξαγωγή της συνέντευξης.

Μάλιστα, είναι χαρακτηριστικό ότι σε πολλές περιπτώσεις η διατήρηση της ανωνυμίας αποτέλεσε προσωπικό αίτημα από μέρους των δημοσιογράφων, που τέθηκε ως απαραίτητη προϋπόθεση για το κλείσιμο της συνάντησης και τη διεξαγωγή της σχετικής συνέντευξης. Ανάλογα με την εμπειρία και τη δημοσιογραφική εξειδίκευση του συνεντευξιαζόμενου η έμφαση των ερωτήσεων μετατοπιζόταν κάθε φορά στους κατάλληλους άξονες που μπορούσαν να προσεγγιστούν καλύτερα από το συγκεκριμένο άτομο, ωστόσο ο βασικός κορμός της συνέντευξης παρέμεινε σταθερός.

Οι συνεντευξιαζόμενοι επιλέχθηκαν ως πληροφοριοδότες-κλειδιά με βάση ορισμένα ποιοτικά κριτήρια: την καίρια θέση που κατείχαν ή κατέχουν σε ελληνικούς οργανισμούς ΜΜΕ. Έχουν, δηλαδή, συναφή χαρακτηριστικά ως προς την εμπλοκή τους στην πορεία και εξέλιξη της δημοσιογραφίας στην Ελλάδα. Επιπλέον, οι συνεντευξιαζόμενοι έχουν ξεκινήσει τη δημοσιογραφική τους καριέρα σε διαφορετικές χρονικές περιόδους και εργάζονται σε Μέσα ενημέρωσης διαφορετικού ιδεολογικού προσανατολισμού και στόχευσης ως προς το κοινό (από δεξιά-συντηρητικά έως αριστερά) προκειμένου να αναδειχθούν οι πιθανές διαφορετικές αντιλήψεις που κυριαρχούν ως προς την ελληνική δημοσιογραφία στις διάφορες φάσεις εξέλιξής της.

Η τεχνική της εις βάθος προσωπικής συνέντευξης επιλέχθηκε γιατί επιτρέπει την ουσιώδη διερεύνηση ενός φαινομένου ή προβλήματος, θέτοντας τους κατάλληλους περιορισμούς στο αντικείμενο της διερεύνησης (Ψαρρού & Ζαφειρόπουλος, 2004: 146) και μπορεί να στοχεύσει στην καταγραφή δεδομένων από συγκεκριμένα άτομα που θεωρούνται από τον ερευνητή εξειδικευμένες πηγές πληροφοριών (Κυριαζή, 2009: 125). Το πλεονέκτημα της παραπάνω ερευνητικής προσέγγισης είναι ότι αφενός παρέχει τη δυνατότητα εμβάθυνσης διαφόρων διαστάσεων του υπό μελέτη φαινομένου και αφετέρου απεικονίζεται η σκοπιά των υποκειμένων που πρωταγωνιστούν στο αντικείμενο της μελέτης. Με τη βοήθεια των συνεντεύξεων μπορούν να αναδειχθούν ελεύθερα και σε βάθος πληροφορίες, γνώσεις, αξίες, εμπειρίες, προτιμήσεις, στάσεις, συμπεριφορές και αντιλήψεις των ανθρώπων που ερωτώνται (Παρασκευοπούλου-Κόλλια, 2008, Ιωσηφίδης, 2008: 113-114).

Από την άλλη πλευρά, το αρνητικό στοιχείο τους έγκειται στο ότι υπεισέρχεται το υποκειμενικό στοιχείο του ερευνητή (Mason, 2003: 85, Ιωσηφίδης, 2008: 114), ο οποίος ξεχωρίζει τα σημαντικά από τα ασήμαντα

δεδομένα και προσδιορίζει το πλαίσιο ερμηνείας των πρώτων επηρεαζόμενος από την κουλτούρα του (Παρασκευοπούλου-Κόλλια, 2008). Επίσης, υπάρχει ο κίνδυνος απόκρυψης στοιχείων της πραγματικότητας από τους ερωτώμενους, έμμεσης καθοδήγησής τους από τον ερευνητή, ανάπτυξης αισθημάτων δυσπιστίας στη διαδραστική σχέση των δύο πλευρών με αποτέλεσμα τη διαστρέβλωση των παραγόμενων δεδομένων (Ιωσηφίδης, 2008: 112).

Λαμβάνοντας υπόψη τα τρωτά αυτά σημεία της συνέντευξης η παρούσα μελέτη επιχειρεί να καταγράψει με όσο το δυνατόν πιο σφαιρικό τρόπο την οπτική των ερωτώμενων σε σχέση με την κρίση της ελληνικής δημοσιογραφίας. Για το σκοπό αυτό οι συνεντευξιαζόμενοι προσεγγίζονται σε μια ουδέτερη βάση και γίνεται προσπάθεια να μην υπερεκτιμηθούν αλλά ούτε να υποτιμηθούν οι «αλήθειες» και οι σκέψεις που υιοθετούν.

Αποτελέσματα Έρευνας

Οι περισσότεροι δημοσιογράφοι του δείγματος της έρευνας θεωρούν τη δημοσιογραφία ένα άκρως ενδιαφέρον και δημιουργικό επάγγελμα (Δημοσιογράφος στη *Δημοκρατία,* Δημοσιογράφος στο *Euronews*, Δημοσιογράφος στην *Athens Voice*), όχι κατ' ανάγκη λειτούργημα, με την έννοια ότι «σε κάνει να μην βαριέσαι ποτέ», λόγω της εναλλαγής των γεγονότων που εμπεριέχει η επικαιρότητα σε καθημερινή βάση (Δημοσιογράφος στη *Real News*), προσφέροντας παράλληλα «τη χαρά της επαφής με τον κόσμο» (Δημοσιογράφος στην *Αυγή*). Για αυτό και χαρακτηρίζουν την καθημερινή εμπλοκή τους με το κυνήγι της είδησης «ένα ανοικτό, κοινωνικό επάγγελμα» με ιδιαιτερότητες (Δημοσιογράφος στην *Αυγή*). Επιπλέον, η «καλή» δημοσιογραφία θεωρείται επωφελής και χρήσιμη για την κοινωνία των πολιτών, με τη δυνατότητα που έχει να «ανοίγει νέους ορίζοντες», να καλλιεργεί ενημερωμένους και σκεπτόμενους πολίτες (Δημοσιογράφος στο *ΑΠΕ-ΜΠΕ*) καθώς και να «προσφέρει στην ποιότητα της δημοκρατίας και στην πολιτισμική ποιότητα γενικά» (Δημοσιογράφος στην *Καθημερινή*).

Αυτό δεν σημαίνει, ωστόσο, ότι μπορεί να ασκηθεί από τον οποιοδήποτε, καθώς θεωρείται ότι προϋποθέτει ορισμένες ικανότητες και δεξιότητες. Παρόλα αυτά χαρακτηρίζεται ως ένα «αχάριστο επάγγελμα», γιατί «δεν σου επιστρέφει πίσω αυτά τα οποία του προσφέρεις εσύ» (Δημοσιογράφος στη *Real News*). Στα αρνητικά της δημοσιογραφίας ως

επάγγελμα καταλογίζεται, επίσης, το γεγονός ότι είναι «παρεμβατική σε κάποιες μορφές και διαδικασίες» με τα προβλήματα να γίνονται ακόμα πιο έντονα και αισθητά τα τελευταία χρόνια (Δημοσιογράφος στη *Δημοκρατία*, Δημοσιογράφος στο *Πρώτο Θέμα*, Δημοσιογράφος στην τηλεόραση του *ΣΚΑΪ)*. Το τρωτό αυτό σημείο προβληματίζει ιδιαίτερα τους δημοσιογράφους σε ένα μοτίβο επιτέλεσης του έργου τους στο οποίο παραδέχονται ότι «υπάρχει υποκειμενισμός στη μετάδοση των ειδήσεων, όσο αντικειμενικός κι αν είναι ο δημοσιογράφος» (Δημοσιογράφος στο *ΑΠΕ-ΜΠΕ*).

Οι εκφάνσεις της δημοσιογραφικής κρίσης

Η κρισιολογική φάση που διέρχεται η δημοσιογραφία αποτελεί, κατά κοινή παραδοχή όλων των ερωτώμενων του δείγματος, μια πολυδιάστατη κατάσταση που ουσιαστικά αποτυπώνεται ξεκάθαρα στη σταδιακή συρρίκνωση του ρόλου και της αξίας της δημοσιογραφίας στη δημόσια σφαίρα. Οι δημοσιογράφοι περιγράφουν μια «αλλοτριωμένη δημοσιογραφία» σε πολλαπλά επίπεδα, που αναδείχθηκε εντονότερα στο πλαίσιο της δημοσιονομικής ύφεσης στην οποία έχει περιέλθει η χώρα από το 2009 και μετά (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*, Δημοσιογράφος στην *Αυγή*, Δημοσιογράφος στο *Ποντίκι*, Δημοσιογράφος στο *Euronews*, Δημοσιογράφος στο *news247*).

Η «αλλοτρίωση» αυτή σχετίζεται με τρία βασικά προβλήματα: α) την απώλεια θεμελιωδών αρχών του επαγγέλματος, β) την επίταση της «εργαλειοποίησης της δημοσιογραφίας στα χέρια πολιτικών και κομματικών εξουσιών», γ) την προσφορά «κάποιων χαρακτηριστικών της στην τεχνολογία χωρίς να υπερασπιστεί τον εαυτό της» (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*).

Το αποτέλεσμα ήταν η δημοσιογραφία «να απωλέσει δομικά στοιχεία του DNA της», χαρακτηριστικό που συνεπάγεται ότι έπαψε να δίνει έμφαση στη διασταύρωση της είδησης, στην πολύπλευρη παρουσίαση των γεγονότων και μπέρδεψε την άποψη με το γεγονός (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*). Ουσιαστικά, η δημοσιογραφία, όπως περιγράφει γλαφυρά ένας δημοσιογράφος, «βρέθηκε στη δίνη του κυκλώνα, ενός κυκλώνα οικονομικού, ενός κυκλώνα πολιτικού, και ενός κυκλώνα της ίδιας της ποιότητας της δημοσιογραφίας» (Δημοσιογράφος στη *Δημοκρατία*).

Ο πολιτικός αυτός «κυκλώνας» εντοπίζεται σε μια κατάσταση πόλωσης μεταξύ πολιτικής και Μέσων ενημέρωσης, η οποία παραδοσιακά παίρνει τη μορφή αντιπαράθεσης σε επίπεδο πολιτικού περιεχομένου μεταξύ εντύπων καθώς και μεταξύ τηλεοπτικών Μέσων ενημέρωσης με ξεκάθαρη «στράτευση» ή «γραμμή». Αυτό οδηγεί, σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους, στην εύλογη συρρίκνωση του κύρους και της αξιοπιστίας της δημοσιογραφίας, κατ' αναλογία της συρρικνούμενης αξιοπιστίας της πολιτικής (Δημοσιογράφος στην τηλεόραση του *ΣΚΑΪ*, Δημοσιογράφος στην *Καθημερινή*). Μέρος δηλαδή των συνεντευξιαζόμενων σκιαγραφούν μια σχέση αρνητικής αλληλεπίδρασης μεταξύ Μέσων ενημέρωσης και πολιτικής με τους δημοσιογράφους να υπονομεύονται από την πολιτική, αλλά και το αντίστροφο.

Όλα τα παραπάνω κρισιολογικά στοιχεία είναι εύλογο, σύμφωνα με την οπτική ορισμένων δημοσιογράφων, να διαμορφώνουν μια «κακοφωνική και άναρχη σφαίρα της ενημέρωσης» (Δημοσιογράφος στην *Καθημερινή*) που δίνει την εντύπωση ότι «η δημοσιογραφία εδώ και πάρα πολλά χρόνια ασκείται πολύ λανθασμένα στην Ελλάδα, χωρίς να πληροί τις προϋποθέσεις και χωρίς τα πρότυπα που ισχύουν διεθνώς (Δημοσιογράφος στην τηλεόραση του *ΣΚΑΪ*). Συνεπώς, μία από τις πτυχές της δημοσιογραφικής κρίσης στην Ελλάδα, έτσι όπως αποτυπώνεται από τις παραπάνω τοποθετήσεις των δημοσιογράφων, έχει μακροπρόθεσμο ή διαχρονικό χαρακτήρα και δεν σχετίζεται κατ' ανάγκη με την κρίση χρέους της χώρας.

Παρόλα αυτά, οι συνεντευξιαζόμενοι επισημαίνουν ως ιδιαίτερα σημαντική και επικρατούσα μια δεύτερη πτυχή της δημοσιογραφικής κρίσης, η οποία αφορά στην αντανάκλαση της δημοσιονομικής κρίσης της ελληνικής κοινωνίας πάνω στη δημοσιογραφία. Για αυτό και η κρίση στη δημοσιογραφία, σύμφωνα με τα ευρήματα της έρευνας, εκλαμβάνεται από τους δημοσιογράφους πρωτίστως ως οικονομική με βάση το σκεπτικό ότι η πολύχρονη ύφεση της οικονομίας είναι εύλογο να αντικατοπτρίζεται και στη δημοσιογραφία (Δημοσιογράφος στη *Real News*, Δημοσιογράφος στην *Αυγή*, Δημοσιογράφος στο ραδιόφωνο 9.84, Δημοσιογράφος στο *Ποντίκι*, Δημοσιογράφος στο *Euronews*, Δημοσιογράφος στο *Πρώτο Θέμα*). Οι συνεντευξιαζόμενοι δίνουν έμφαση στη συρρίκνωση των διαφημιστικών εσόδων που εμφάνισε γενικά το πεδίο των Μέσων ενημέρωσης και ιδίως ο χώρος του Τύπου σε ένα πλαίσιο παράλληλης συρρίκνωσης του

(έμπειρου) δημοσιογραφικού δυναμικού, στοιχεία που σχηματίζουν την εικόνα μιας ξεκάθαρα κακοπληρωμένης δημοσιογραφίας, η οποία καλείται, ωστόσο, να λειτουργήσει πιο αποτελεσματικά παρά ποτέ.

Για την παραπάνω συρρίκνωση η ευθύνη των ιδιοκτητών των Μέσων ενημέρωσης θεωρείται μεγάλη, αφού λόγω συρρίκνωσης των πόρων τους ουσιαστικά παραμέρισαν την επένδυση στην πραγματική ερευνητική δημοσιογραφία. Η εικόνα που σκιαγραφείται από αρκετούς συνεντευξιαζόμενους είναι αυτή μιας μίζερης δημοσιογραφίας με Μέσα ενημέρωσης που επενδύουν πλέον σε ένα όσο το δυνατόν πιο φθηνό εργατικό δυναμικό, ακόμα κι αν είναι άπειρο, με αποτέλεσμα η δημοσιογραφία να διολισθαίνει σε «εκπτώσεις» αναφορικά με τον τρόπο που ασκείται. Αυτό ουσιαστικά ερμηνεύεται από κάποιους δημοσιογράφους - παρόλο που συμμερίζονται τις δυσκολίες που έχει επιφέρει η έλλειψη πόρων - ως μια τάση αυτοχειρίας των Μέσων ενημέρωσης, μια τάση να υποβαθμίζουν από μόνα τους την ίδια την αξιοπιστία και τις αξίες τους (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*).

Όπως επισημαίνει ένας δημοσιογράφος «όταν κάτι δεν λειτουργεί σωστά είναι λογικό στο τέλος να μην έχει και την ανάλογη αποδοχή από το κοινό σου» (Δημοσιογράφος στη *Real News*), το οποίο πιστεύεται ότι έχει απορρίψει κυρίως τη λεγόμενη «συστημική δημοσιογραφία» (Δημοσιογράφος στην *Καθημερινή*). Συνεπώς, δεν πρόκειται για μια επιφανειακή κρίση, αλλά για μια «κρίση ταυτότητας στο επάγγελμα [...] κρίση υπαρξιακή», σύμφωνα με έναν άλλον συνεντευξιαζόμενο, ο οποίος επισημαίνει ότι το δημοσιογραφικό έργο «είναι πιο πρόχειρο, είναι πιο επιφανειακό και νομίζω ότι δεν μας εμπιστεύεται πια ο κόσμος» (Δημοσιογράφος στην *Αυγή*).

Σχεδόν όλοι οι δημοσιογράφοι του δείγματος αναγνωρίζουν ότι ορισμένα σοβαρά προβλήματα ή ελλείμματα στη δημοσιογραφία προϋπήρχαν της οικονομικής κρίσης που έχει πλήξει τη χώρα από το 2009, τα οποία, ωστόσο, γιγαντώθηκαν μέσα στη δίνη της δημοσιονομικής ύφεσης. Είναι χαρακτηριστική η τοποθέτηση ενός δημοσιογράφου που υπογραμμίζει ότι:

«Αν δεχθούμε ότι η δημοσιογραφία έχει ως βασικό ρόλο την αντικειμενική ενημέρωση – όσο μπορεί να υπάρξει αυτό – τότε σίγουρα είναι λογικό η οικονομική κρίση και η κρίση αξιών και αξιοπιστίας να κάνει τη δημοσιογραφία να λειτουργεί με διαφορετικό τρόπο. Δηλαδή περισσότερο ως μέσο επιρροής και όχι ως μέσο ενημέρωσης του πολίτη. [...] Ήταν λογικό να φανούν τώρα τα ελλείμματα που υπήρχαν. Δηλαδή ελλείμματα

σχετικά με την ειλικρίνεια, την αντικειμενικότητα, τη διάθεση να μεταφέρεις την είδηση όπως είναι χωρίς να βάλεις μέσα άλλα φίλτρα. Όλα αυτά έχουν γιγαντωθεί [...] (Δημοσιογράφος στη *Real News*).

Τα αίτια της δημοσιογραφικής κρίσης

Για τα παραπάνω «τρωτά σημεία» της δημοσιογραφίας οι συνεντευξιαζόμενοι διακρίνουν δύο μορφές ευθύνης: την υποκειμενική, που απορρέει από τη στάση των ίδιων των δημοσιογράφων, και την αντικειμενική, που απορρέει από τις συνθήκες της αγοράς. Η υποκειμενική ευθύνη σχετίζεται πρωτίστως με την αδυναμία των δημοσιογράφων να εντρυφήσουν στον ορθό τρόπο άσκησης του επαγγέλματός τους με βάση μια σειρά αξιών και αρχών. Η εν λόγω αδυναμία οφείλεται, σύμφωνα με την οπτική των συνεντευξιαζόμενων, στην εμπειρική εκμάθηση της δουλειάς τους (ιδίως τα παλιότερα χρόνια) καθώς και στην ψευδεπίγραφη αίγλη από την οποία περιβάλλεται το επάγγελμα, η οποία καλλιεργεί στους δημοσιογράφους ένα αίσθημα υπεροψίας, ενώ στην πραγματικότητα είναι η φωνή μιας κοινωνίας στην οποία και οι ίδιοι ανήκουν. Όπως υπογραμμίζει ένας συνεντευξιαζόμενος:

> «[...] επειδή η δημοσιογραφία είναι ένα επάγγελμα προβολής και εξουσίας, βρίσκεται και στις παρυφές της πολιτικής εξουσίας. Αυτό είναι λογικό να δίνει στους δημοσιογράφους τη λάθος εντύπωση ότι είναι κάτι περισσότερο από τον υπόλοιπο κόσμο [...] Αυτή η υπεροψία λειτουργεί πολύ αρνητικά [...] Αν νομίζεις ότι είσαι κάτι πάνω από την κοινωνία, της οποίας είσαι μέρος, τότε είναι λογικό να μην κάνεις σωστά τη δουλειά σου» (Δημοσιογράφος στη *Real News*).

Στην υποκειμενική ευθύνη των δημοσιογράφων συγκαταλέγεται, σύμφωνα με τα ευρήματα της έρευνας, και το «κακό» παρελθόν τους σε σχέση με τον τρόπο άσκησης της δημοσιογραφίας, υιοθετώντας πρότυπα εργασίας - έστω μέσα από πιέσεις από τους ιδιοκτήτες - που συνέδραμαν στην απροκάλυπτη υποστήριξη επιχειρηματικών συμφερόντων και συγκεκριμένων θέσεων (Δημοσιογράφος στο *Euronews*, Δημοσιογράφος στο *news247*).

Αυτή η εικόνα έλλειψης ανεξάρτητων Μέσων ενημέρωσης είναι πιο ορθό να ιδωθεί σε συνδυασμό με τις γενικότερες συνθήκες του επικοινωνιακού πεδίου της Ελλάδας, στο οποίο, σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους, μια μικρή αγορά που δεν άντεχε το σύνολο των Μέσων φιλοξένησε

ειδησεογραφικούς οργανισμούς που αναπτύχθηκαν με στρεβλό τρόπο και χωρίς κανόνες σε ένα πλαίσιο αδιανόητου ανταγωνισμού.

Ένα ακόμα σφοδρό λάθος που επισημαίνεται ότι υφίσταται στο ελληνικό επικοινωνιακό πεδίο, εμποδίζοντας την ορθή άσκηση του έργου των δημοσιογράφων, είναι ότι η δημοσιογραφία έχει θεωρηθεί μέρος των θεσμών αντί να είναι απέναντί τους και να τους ελέγχει για λογαριασμό του πολίτη, όπως οφείλει. Σύμφωνα με τον συνεντευξιαζόμενο που εγείρει το θέμα, υπό κανονικές συνθήκες η δημοσιογραφία έχει χρέος «να παρακολουθεί ποιος θεσμός επηρεάζει έναν άλλον, να τον καταγράφει και να ενημερώνει τους υπόλοιπους που δεν έχουν συμμετάσχει σε αυτή την επίδραση» (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*). Αντιθέτως, οι δημοσιογράφοι, σύμφωνα με τις τοποθετήσεις των ίδιων, ειδικά μέσα στη δημοσιονομική ύφεση δεν στάθηκαν αντάξιοι των περιστάσεων και αφομοιώθηκαν ακόμα περισσότερο στο «σύστημα», αδυνατώντας να εκφράσουν τη φωνή του πολίτη. Ένας συνεντευξιαζόμενος εξηγεί παραστατικά ότι:

> «Σε όλα αυτά τα οκτώ χρόνια της κρίσης στραφήκαμε εναντίον του ελληνικού λαού χωρίς να μπορέσουμε [...] να τον διαφωτίσουμε, να ενημερώσουμε και να εξηγήσουμε στους πολίτες τι ακριβώς είναι αυτό που συνέβαινε και να αναλάβουμε κι εμείς το μέρος του βάρους που μας αναλογεί» (Δημοσιογράφος στην *Αυγή*).

Από την άλλη πλευρά, σύμφωνα με τα ευρήματα της έρευνας, στα ευρύτερα αίτια της δημοσιογραφικής κρίσης η ευθύνη θεωρείται ότι βαραίνει τους εργοδότες των Μέσων ενημέρωσης, οι οποίοι αναπαρήγαγαν ένα κρισιολογικό μοντέλο, αφού στόχος της επένδυσής τους δεν ήταν ένας καλός ειδησεογραφικός οργανισμός, αλλά μία δίοδος εξυπηρέτησης συμφερόντων και συναλλαγών με τις εκάστοτε κυβερνήσεις. Το μοντέλο αυτό στην ακραία του μορφή, σύμφωνα με έναν συνεντευξιαζόμενο, ζητούσε από τους δημοσιογράφους «να μη δημοσιογραφούν, να καταργήσουν το ρεπορτάζ» με αποτέλεσμα «να κρύβουμε πράγματα κάτω από το μαξιλάρι μας» (Δημοσιογράφος στη *Real News*). Μάλιστα, το μοντέλο αυτό θεωρείται ότι συνεχίζεται και με τους νέους εκδότες, οι οποίοι δεν τρέφουν αγάπη προς τα Μέσα, αλλά «τα χρησιμοποιούν πιο απόλυτα για δικούς τους προσωπικούς και επιχειρηματικούς λόγους» (Δημοσιογράφος στη *Δημοκρατία*).

Το παραπάνω μοντέλο πιστεύεται ότι βρήκε πρόσφορο έδαφος λόγω ευνοϊκών συνθηκών, όπως διαμορφώθηκαν από το «αθωράκιστο» δημοσιογραφικό επάγγελμα και το απαίδευτο κοινό. Ένα μέρος του δείγματος των συνεντευξιαζόμενων κάνει λόγο για έλλειψη θεσμών ή ισχυρής Ένωσης – ρυθμιστικής Αρχής που να προστατεύει και να επιβλέπει το δημοσιογραφικό επάγγελμα σε συνδυασμό με ένα απαίδευτο κοινό που έμαθε να καταναλώνει αδιακρίτως το δημοσιογραφικό περιεχόμενο. Είναι χαρακτηριστική η τοποθέτηση ενός συνεντευξιαζόμενου που υπογραμμίζει ότι η πηγή του κακού σε σχέση με τη δημοσιογραφική κρίση «είναι ουσιαστικά ένας συνδυασμός της παιδείας του κοινού και της παιδείας των Μέσων, συν βέβαια το γεγονός ότι υπάρχει και ένα ζήτημα με τους ιδιοκτήτες των Μέσων» (δημοσιογράφος στην τηλεόραση του *ΣΚΑΪ*).

Δημοσιογραφική Κρίση, Τεχνολογικές Εξελίξεις και Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης

Όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι παραδέχονται ότι τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης έχουν επιδράσει καταλυτικά στον τρόπο επιτέλεσης της σύγχρονης δημοσιογραφίας, φέροντας τη θετική και την αρνητική πλευρά τους. Σίγουρα, η δημοσιογραφία δεν μπορεί να τα αγνοήσει, αφού αποτελούν «έναν σύγχρονο τελάλη κάποιων πραγμάτων», «έναν καθρέφτη της ελληνικής κοινής γνώμης» (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*), «ένα άνοιγμα της κοινωνίας στο δημόσιο λόγο» (Δημοσιογράφος στην *Αυγή*).

Θεωρούνται μια καλή τεχνολογική εξέλιξη με την έννοια ότι λειτουργούν ως ένα εργαλείο γρήγορης προσφοράς και άντλησης πληροφοριών για το σύνολο του κοινού (Δημοσιογράφος στην *Athens Voice*), ακόμα και για τους πολιτικούς. Ωστόσο, από την άλλη, καταλογίζουν σε αυτά ότι έχουν επιφέρει σοβαρό πλήγμα στη δημοσιογραφία σε πολλαπλά επίπεδα. Σε ένα πρώτο επίπεδο έχουν λανθασμένα προσφέρει στον πολίτη την αίσθηση ότι «μπορεί να κρατήσει για τον εαυτό του το ρόλο του δημοσιογράφου» και παράλληλα έχουν οδηγήσει και τους πολιτικούς να τα χρησιμοποιούν με επιπόλαιο τρόπο, αλλοιώνοντας το νόημα και «τη σοβαρότητα της πραγματικής ανακοίνωσης» που ίσχυε κάποτε (Δημοσιογράφος στη *Real News*).

Επιπλέον, ενώ στις νέες τεχνολογίες γενικότερα - και όχι απλά στα κοινωνικά δίκτυα - αναγνωρίζεται το θετικό στοιχείο ότι εκμηδένισαν τις

ταχύτητες στη διακίνηση της πληροφορίας, από την άλλη πλευρά υποστηρίζεται ότι έκαναν το δημοσιογράφο να ξεχάσει «ένα πολύ βασικό στοιχείο της δημοσιογραφίας που είναι η διασταύρωση της πληροφορίας» (Δημοσιογράφος στη *Real News*). Πιστεύεται, δηλαδή, ότι δεν τον αφήνουν πλέον να αποστασιοποιηθεί από το γεγονός έτσι ώστε να αναζητήσει τη δεύτερη πηγή προς επιβεβαίωση των πληροφοριών (Δημοσιογράφος στην *Αυγή*), τακτική που μεταλαμπαδεύεται εντονότερα και στις νεότερες γενιές. Μάλιστα, ένας εκ των συνεντευξιαζόμενων επισημαίνει ότι:

> «Κάθε γενιά είναι λιγότερο καταρτισμένη και κάθε γενιά έχει λιγότερες αντοχές απέναντι στην καταπολέμηση της προχειρότητας. Είναι έτοιμη να θυσιάσει τα πάντα μόνο και μόνο για την ταχύτητα ή για να κάνει λιγότερη δουλειά» (Δημοσιογράφος στην *Αυγή*).

Παρόλα αυτά, σύμφωνα με άλλον συνεντευξιαζόμενο η εξέλιξη της τεχνολογίας μπορεί να θεωρηθεί ως «ευλογία» απέναντι στη συνολική εικόνα του επαγγέλματος, καθώς ανέδειξε τον επιστημονικό χαρακτήρα του επαγγέλματος και κατέδειξε ότι δεν αντιπροσωπεύει ένα επάγγελμα ανοικτό στον οποιοδήποτε, εγγράμματο ή μη. Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά: «Η δουλειά μας είναι επιστήμη και αυτό δεν φαινόταν πριν την ανάπτυξη της τεχνολογίας. Στην εποχή των fake news η δημοσιογραφία είναι μια υψηλοτάτου επιπέδου επιστήμη» (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*).

Σχετικά με το φαινόμενο των ψευδών ειδήσεων όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι το χαρακτηρίζουν κατακριτέο, αναγνωρίζουν τις σοβαρές βλαπτικές επιδράσεις που έχει επιφέρει στην αξιοπιστία της δημοσιογραφίας (Δημοσιογράφος στο *news247*). Ωστόσο, μέσα από τις απαντήσεις τους υπογραμμίζεται ότι δεν είναι ένα απλοϊκό φαινόμενο που επιδέχεται μονοσήμαντες επεξηγήσεις με την έννοια ότι είναι λάθος να ισοπεδώνονται ως διαδικασίες η κατά λάθος διάδοση των ψευδών ειδήσεων συγκριτικά με την σκόπιμη διάδοσή τους. Παρά αυτή τη διάκριση, το αποτέλεσμα αναγνωρίζεται ως εξίσου αρνητικό και καταστροφικό για την κοινωνία της πληροφορίας, στο οποίο, κατά κοινή παραδοχή, έχει βοηθήσει και η δημοσιογραφία, όχι όμως από πρόθεση. Όπως επισημαίνει ένας δημοσιογράφος: «Κανένας σοβαρός δημοσιογραφικός οργανισμός δεν θα ήθελε να έχει fake news, δεν θα έμπαινε στη διαδικασία από σκοπιμότητα να χρησιμοποιήσει ή να παράξει fake news» (Δημοσιογράφος στην τηλεόραση του *ΣΚΑΪ*).

Οι συνεντευξιαζόμενοι θεωρούν ότι η δημοσιογραφία παρασύρθηκε και έγινε μέρος αυτού του φαινομένου, γιατί ήταν «αθωράκιστη» και ανέτοιμη για ένα τέτοιο φαινόμενο χωρίς να διαθέτει τα Μέσα και τους ανθρώπους για να το αντιμετωπίσει (Δημοσιογράφος στο *news247*, Δημοσιογράφος στο *gazzetta.gr*, Δημοσιογράφος στο ραδιόφωνο *9.84*).

Σχετικά με ένα ιδιαίτερο φαινόμενο, που ενώ προϋπήρχε, σήμερα έχει γίνει ακόμα πιο εμφανές και έντονο, το λεγόμενο φαινόμενο της δημοσιογραφίας της ύστερης-αλήθειας, οι τοποθετήσεις των συνεντευξιαζόμενων διέπονται από έναν ξεκάθαρα επικριτικό χαρακτήρα. Από τους περισσότερους αυτή η μορφή της δημοσιογραφίας, της προσανατολισμένης στον συναισθηματικό και συγκρουσιακό απόηχο των παρεπόμενων ενός γεγονότος, θεωρείται πλέον ένα σύνηθες χαρακτηριστικό γνώρισμα της δημοσιογραφίας - αν όχι η επιτομή της - (Δημοσιογράφος στην *ΕΡΤ*), καθώς είναι εύκολη, πρόχειρη και εντυπωσιακή δημοσιογραφία.

Πιο συγκεκριμένα, η τακτική της δημοσιογραφίας για επίκληση στο συναίσθημα θεωρείται ότι έχει καλλιεργηθεί από την προβολή των ειδήσεων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και χαρακτηρίζεται ως «μια σύγχρονη μορφή παθογένειας» που δεν μπορεί να αποκλειστεί, αλλά μπορεί να περιοριστεί μέσα από την κατάλληλη εκπαίδευση των δημοσιογράφων και του κοινού (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*, Δημοσιογράφος στην *ΕΡΤ*).

Στο πλαίσιο αυτού του ιδιαίτερου φαινομένου ένας συνεντευξιαζόμενος θέτει επίσης μια ενδιαφέρουσα, αλλά εναλλακτική διάσταση που αφορά στο περιεχόμενο της σύγχρονης ειδησεογραφίας, η οποία, όπως ισχυρίζεται, βρίθει γεγονότων «που στερούνται ουσίας» (Δημοσιογράφος στη *Real News*). Η οπτική αυτή βοηθάει στην ανάδειξη ενός ακόμα συνυπεύθυνου για την επίταση του φαινομένου της δημοσιογραφίας της ύστερης-αλήθειας, που δεν είναι άλλος από την πηγή της είδησης με προεξάρχοντες τους πολιτικούς με την έννοια ότι αρέσκονται να τροφοδοτούν τη δημόσια σφαίρα με άνευ ουσίας δηλώσεις και τοποθετήσεις. Η ευθύνη των πολιτικών περιγράφεται ακόμα σοβαρότερη στην προσπάθειά τους να κατασκευάσουν τη δική τους υποκειμενική αλήθεια και να την προσφέρουν στο κοινό. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ένας συνεντευξιαζόμενος:

> «Έχουμε τα φαινόμενα της ύστερης-αλήθειας, αλλά έχουμε και τα φαινόμενα, τα οποία ξεκινούν όμως από τις προσπάθειες των πολιτικών ηγεσιών [..] να

κάνουν ένα είδος tailoring στη δική τους αλήθεια για να μας πουν ότι αυτή είναι η αλήθεια. [...] Σε επίπεδο προπαγάνδας, ο μεγαλύτερος εχθρός αυτή τη στιγμή της δημοσιογραφίας είναι το να παρασύρεται από ιδιο-κατασκευασμένες αλήθειες» (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*).

Τα παραπάνω φαινόμενα (των ψευδών ειδήσεων και της δημοσιογραφίας της ύστερης-αλήθειας) αναγνωρίζονται από τους περισσότερους δημοσιογράφους ως βλαπτικά ακόμα και για την υγιή λειτουργία της δημοκρατίας (Δημοσιογράφος στην *ΕΡΤ*, Δημοσιογράφος στο *news247*). Συγκεκριμένα, οι ψευδείς ειδήσεις θεωρούνται ότι ενώ ευημερούν στη βάση μιας εύρυθμης δημοκρατίας «αποσκοπούν στο να περιορίσουν τη λειτουργία της» και να επιφέρουν πλήγμα στις υγιείς πληροφορίες (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*). Μάλιστα, ένας συνεντευξιαζόμενος θέτει το πολύ ενδιαφέρον ερώτημα μήπως και η στρεβλή λειτουργία της δημοκρατίας είναι συνυπεύθυνη για την ευημερία των ψευδών ειδήσεων. Σύμφωνα με την εκτίμησή του, η υποκειμενική αλήθεια της δημοσιογραφίας, οι ψευδείς ειδήσεις και η μη ορθή λειτουργία της δημοκρατίας αποτελούν «αλληλένδετα φαινόμενα που αλληλοτροφοδοτούνται και γιγαντώνονται» (Δημοσιογράφος στη *Real News*).

Η διέξοδος από την κρίση της δημοσιογραφίας

Όλοι οι δημοσιογράφοι του δείγματος της έρευνας αναγνωρίζουν ότι οι συνθήκες επιτάσσουν ως προτεραιότητα μια εκ νέου εκπαίδευση του δημοσιογράφου στη διασταύρωση της είδησης και στην αναγνώριση της ψευδούς είδησης, καθώς έχει παρέλθει η περίοδος των δεδομένων ή ασφαλών πηγών. Είναι ενδεικτική η τοποθέτηση ενός δημοσιογράφου που υπογραμμίζει ότι:

«Προφανώς τώρα πια κάθε οργανισμός πρέπει να εξειδικεύσει δημοσιογράφους πάνω στη διασταύρωση της πληροφορίας, να μάθουμε να λειτουργούμε αλλιώς, να καταλαβαίνουμε την πλαστή φωτογραφία, την πλαστή είδηση. Να γίνει πιο δεδομένη πια η διασταύρωση της είδησης, γιατί κάποτε υπήρχε η λογική ότι υπάρχουν δέκα verified πηγές. Έχω μια είδηση από το πρακτορείο, τη θεωρώ δεδομένη, τη μεταδίδω. Τώρα πια ούτε αυτό ισχύει».

Οι συνεντευξιαζόμενοι θεωρούν ότι η δημοσιογραφία διαθέτει τρόπους για την αντιμετώπιση των προβλημάτων που διέρχεται αρκεί οι δημοσιογράφοι να παλέψουν για τη βελτίωση της κατάστασης συλλογικά. Για την ανάκτηση της χαμένης εμπιστοσύνης του κοινού ένας δημοσιογράφος προτείνει ότι χρειάζεται να σταματήσει η δημοσιογραφία να διατηρεί τον ασφυκτικό εναγκαλισμό της με την πολιτική καθώς και να περιοριστεί η υπερβολική συγκέντρωση της ιδιοκτησίας των Μέσων σε λίγους επιχειρηματίες. Σε ατομικό επίπεδο η λύση βρίσκεται στην τήρηση της δημοσιογραφικής δεοντολογίας και στην προστασία της ατομικής αξιοπρέπειας από μέρους των δημοσιογράφων (Δημοσιογράφος στο *news247*).

Η επιστροφή σε ορισμένες βασικές και αυτονόητες αρχές που έχουν εκπέσει κρίνεται επιβεβλημένη από τους περισσότερους συνεντευξιαζόμενους. Είναι χαρακτηριστική η τοποθέτηση ενός δημοσιογράφου, ο οποίος περιγράφει ως μία από τις σημαντικότερες διεξόδους της ελληνικής δημοσιογραφίας «την επιστροφή στην εποχή του αυτονόητου», δηλαδή την αναγκαιότητα του δημοσιογράφου «να αποδείξει ότι δεν είναι ούτε με τους μεν, ούτε με τους δε, αλλά είναι με το γεγονός, ότι είναι απέναντι» (Δημοσιογράφος στο *Έθνος*).

Γενικά, η ολική επιστροφή των δημοσιογράφων στον πραγματικό επαγγελματισμό σε συνδυασμό με την ολική επαναφορά της δημοσιογραφικής δεοντολογίας φαίνεται να λογίζεται από τους ίδιους ως η μοναδική ουσιαστική διέξοδος της δημοσιογραφίας από τα προβλήματά της. Για να επιτευχθεί όμως αυτή η μεταβολή χρειάζεται, σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους, η αμφίδρομη συμβολή της νέας γενιάς των δημοσιογράφων και της νέας γενιάς του κοινού μέσα από την κατάλληλη εκπαίδευση και των δύο πλευρών.

Η έλευση μιας ποιοτικότερης δημοσιογραφίας θεωρείται ότι θα εξαρτηθεί από το εάν το δημοσιογραφικό πεδίο υποστεί ένα ξεσκαρτάρισμα με βάση δίκαια κριτήρια ώστε να παραμείνουν στο επάγγελμα οι καλοί και αυτοί που αξίζουν. Άλλωστε, όπως επισημαίνει ένας δημοσιογράφος:

> «Πάντοτε έρχεται η ώρα μετά από μια μεγάλη κρίση να μείνει αυτό που αξίζει και να φύγει αυτό το οποίο δεν άξιζε ποτέ» (Δημοσιογράφος στη *Real News*).

Συμπεράσματα

Στόχος της παρούσας έρευνας ήταν να προσεγγίσει κριτικά και να κατανοήσει, μέσα από τον λόγο των ίδιων των δημοσιογράφων, μια κρίση νέας μορφής που διέρχεται η δημοσιογραφία στην Ελλάδα, η οποία απορρέει όχι μόνο από την ευρύτερη δημοσιονομική ύφεση που πλήττει την ελληνική κοινωνία από το 2009, αλλά και από την εμφάνιση νέων φαινομένων (δημοσιογραφία ύστερης-αλήθειας ή υποκειμενικής αλήθειας, άνοδο των κοινωνικών δικτύων), τα οποία έχουν αποδομήσει τις παλιές δημοσιογραφικές πρακτικές.

Οι εικοσιπέντε συνεντεύξεις που συγκεντρώθηκαν παρέχουν μια ενδεικτική εικόνα των σκέψεων, προβληματισμών και πρακτικών του σημερινού δημοσιογράφου, η οποία χρειάζεται, βεβαίως, να επαληθευτεί με ευρύτερο ερευνητικό υλικό. Ωστόσο, στις συνεντεύξεις που πλαισιώνουν την παρούσα έρευνα θίγονται μια σειρά θεμάτων που εμφανίζουν πληροφοριακό κορεσμό, αντιπροσωπεύοντας μια κοινή συνισταμένη αναφορικά με την οπτική των δημοσιογράφων πάνω στην πολυσυζητημένη κρίση που διέρχεται η δημοσιογραφία στην Ελλάδα.

Η έλλειψη πόρων, που οδηγεί στην ανυπαρξία της πραγματικής ερευνητικής δημοσιογραφίας, η συρρίκνωση της αγοράς σε συνδυασμό με το σύγχρονο κοινό των Μέσων ενημέρωσης, που γίνεται όλο και πιο δύσπιστο απέναντι στην επαγγελματική δημοσιογραφία, αλλά προσκολλάται σε μια οιονεί δυνατότητα έκφρασης γνώμης και ανταλλαγής ενημέρωσης στα κοινωνικά δίκτυα, είναι οι βασικές ανησυχίες που συνθέτουν το παζλ της σκέψης των σημερινών δημοσιογράφων. Αυτό συμπίπτει με τα ευρήματα πολλών ερευνών, που επισημαίνουν την αλλαγή της δημοσιογραφίας προς μια συμμετοχική διαδικασία διαμόρφωσης της ενημέρωσης με αμφίρροπη έκβαση ως προς το τελικό αποτέλεσμα (Deuze et al., 2007, Domingo et al., 2008).

Η καθημερινότητα των δημοσιογράφων εξακολουθεί να διέπεται, όπως στο παρελθόν, από καλούς και κακούς επαγγελματίες, ωστόσο στη σημερινή εποχή των κοινωνικών δικτύων όλα πρέπει να γίνονται τόσο γρήγορα με αποτέλεσμα να έχει χαθεί το αίσθημα του μέτρου, αλλά και η μέριμνα με στόχο την προσεγμένη ειδησεογραφία. Από την αφήγηση του πώς επιτελείται η σημερινή δημοσιογραφία σκιαγραφείται μια νέα συνθήκη που διέπεται από τρεις συνιστώσες:

- Η πολλαπλή αλλοτρίωση του επαγγέλματος, που συμπίπτει με την ολοένα και αυξανόμενη απομάκρυνση των δημοσιογράφων από τον ορθό τρόπο άσκησης της εργασίας τους με βάση μια σειρά αξιών και αρχών.

- Ένα νοσηρό μοντέλο άσκησης της δημοσιογραφίας, που καλλιεργήθηκε από παλιούς και νέους ειδησεογραφικούς οργανισμούς, με επίκεντρο την επιδίωξη εξυπηρέτησης συμφερόντων και συναλλαγών με τις εκάστοτε κυβερνήσεις και όχι τη μέριμνα για προσεγμένη ενημέρωση των πολιτών.

- Ένα αθωράκιστο - απέναντι στις νέες προκλήσεις και απειλές - πλαίσιο επιτέλεσης της δημοσιογραφίας (υποκειμενικές αλήθειες, ψευδείς ειδήσεις, ανούσιο και μη διασταυρωμένο συμμετοχικό σύμπαν πληροφοριών, διαμορφούμενο στα κοινωνικά δίκτυα), που οδηγεί το δημοσιογραφικό τομέα σε «εκπτώσεις» όσον αφορά τις προσφερόμενες υπηρεσίες. Ως αποτέλεσμα, η δημοσιογραφία διέπεται από μια μορφή καταστροφικής αυτοχειρίας, που δύσκολα μπορεί να αντιμετωπιστεί.

Είναι ενδιαφέρον εύρημα το γεγονός ότι οι δημοσιογράφοι στην προσπάθειά τους να ερμηνεύσουν το ποιος ευθύνεται για τη σημερινή κρίση της δημοσιογραφίας αναγνωρίζουν σύσσωμοι δίπλα στην αντικειμενική ευθύνη, που απορρέει από τις συνθήκες της αγοράς (οικονομικές-πολιτικές-επιχειρηματικές συγκυρίες), και τη δική τους υποκειμενική ευθύνη, θεωρώντας ότι άφησαν τη δημοσιογραφία να ολισθήσει σε ένα ολοένα πιο πρόχειρο και επιφανειακό έργο, παραμερίζοντας ακόμα και τις βασικές αρχές του επαγγέλματος.

Αυτή η παραδοχή περί χρόνιων σφαλμάτων των βασικών εμπλεκομένων στη δημόσια σφαίρα (πολιτικών αξιωματούχων, επιχειρηματιών των ΜΜΕ και δημοσιογράφων), που σε αυτή την έρευνα είναι έκδηλη, αξίζει να διερευνηθεί στο μέλλον περαιτέρω και από τις άλλες δύο πλευρές (πολιτικών και επιχειρηματιών), αφού οι σχέσεις των παραπάνω εμπλεκομένων αποτελεί τη βάση επί της οποίας θα κριθεί η μελλοντική ποιότητα της κοινωνίας της πληροφορίας. Μια σειρά κοινών παραδοχών αυτοκριτικής από τους τρεις αυτούς παράγοντες του επικοινωνιακού πεδίου μπορούν να λειτουργήσουν ως έναυσμα για έναν επανακαθορισμό της πραγματικής αξίας της ενημέρωσης σε μια εποχή όπου, όπως επισημαίνει ένας

συνεντευξιαζόμενος, λόγω της διόγκωσης των διακινούμενων πληροφοριών «οι κοινωνίες έχουν μεγαλύτερη ανάγκη για δημοσιογραφία, αλλά η δημοσιογραφία έχει λιγότερους πόρους από όσους χρειάζεται για να κάνει τη δουλειά της σωστά» (Δημοσιογράφος στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση του *ΣΚΑΪ*).

Οι ευνοϊκότερες τεχνολογικές συνθήκες επιτέλεσης της σύγχρονης δημοσιογραφίας είναι ένα στοιχείο που αναγνωρίζουν όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι. Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, τα τεχνολογικά Μέσα θεωρούνται υπεύθυνα για τη διαμόρφωση δημοσιογράφων επιρρεπών στο πρόχειρο περιεχόμενο. Για τους δημοσιογράφους μπορεί οι νέες τεχνολογίες να είναι πλέον τα αυτονόητα «εξαρτήματα» της δουλειάς τους, αλλά οι νέες δυνατότητες δεν φαίνεται να έχουν καταφέρει να αποτρέψουν τη συρρικνούμενη, από άποψη ποιότητας και εμβάθυνσης στα γεγονότα, δημοσιογραφία.

Σε γενικές γραμμές, οι δημοσιογράφοι θεωρούν ότι έστω και στη βάση επίπονης προσπάθειας υπάρχει διέξοδος της δημοσιογραφίας από την κρίση, αρκεί οι επαγγελματίες της ενημέρωσης, με τη βοήθεια και τη συναίνεση των εργοδοτών τους, να επιδιώκουν την δια βίου εκπαίδευσή τους πάνω στα νέα εργαλεία και τις τεχνικές της δημοσιογραφίας (π.χ. mobile journalism, data journalism) καθώς και το αυτονόητο δικαίωμα για μια όσο το δυνατόν πιο ανεξάρτητη από κατευθυντήριες γραμμές και ιδεολογίες παραγωγή δημοσιογραφικού περιεχομένου. Η ανάγκη των πολιτών για δημοσιογραφία δεν θα πάψει ποτέ, ωστόσο η αλλαγή του κρισιολογικού τοπίου προϋποθέτει από τη δημοσιογραφία να επανεφεύρει τον τρόπο που κάνει τη δουλειά της, αλλά χωρίς να πάψει να είναι δημοσιογραφία.

Βιβλιογραφία

Art Swift, "Americans' Trust in Mass Media Sinks to New Low", *Gallup*, 14 Σεπτεμβρίου, 2016. Διαθέσιμο στο http://www.gallup.com/poll/195542/americans-trust-mass-media-sinks-new-low.aspx [τελευταία πρόσβαση 20/12/2018].

Deuze Mark, Bruns Axel & Neuberger Christoph, "Preparing for an Age of Participatory News", *Journalism Practice*, 1:3, 2007: 322 338.

Domingo David, Quandt Thorsten, Heinonen Ari, Paulussen Steve, Singer B. Jane & Vujnovic Marina, "Participatory Journalism practices in the Media and beyond: An international comparative study of initiatives in online newspapers", *Journalism Practice*, 2:3, 2008: 326-342.

EBU, "Trust in Media 2016", *Media Intelligence Service*, March 2016. Διαθέσιμο στο https://www.ebu.ch/files/live/sites/ebu/files/Publications/EBU-MIS%20-%20Trust%20in%20Media%202016.pdf [τελευταία πρόσβαση 25/2/2017].

ΕΛΣΤΑΤ, «Έρευνα Ημερήσιου και Περιοδικού Τύπου, Έτους 2017», *Ελληνική Στατιστική Αρχή*, Δελτίο Τύπου, 27 Απριλίου, 2018. Διαθέσιμο στη διεύθυνση http://www.statistics.gr/documents/20181/9537135/%CE%88%CF%81%CE%B5%CF%85%CE%BD%CE%B1+%CE%97%CE%BC%CE%B5%CF%81%CE%AE%CF%83%CE%B9%CE%BF%CF%85+%CE%BA%CE%B1%CE%B9+%CE%A0%CE%B5%CF%81%CE%B9%CE%BF%CE%B4%CE%B9%CE%BA%CE%BF%CF%8D+%CE%A4%CF%8D%CF%80%CE%BF%CF%85+%28+2017+%29/f4dbe1d5-2e29-4bab-b4f4-ae58c0185ab4?version=1.0 [τελευταία πρόσβαση 20/12/2018].

Ιωσηφίδης Θεόδωρος, *Ποιοτικές Μέθοδοι Έρευνας στις Κοινωνικές Επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική, 2008.

Κυριαζή Νότα, *Η Κοινωνιολογική Έρευνα: Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και των Τεχνικών* [14η έκδοση], πρώτη έκδοση 1999. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2009.

Lifo, «Μάνια Τεγοπούλου: Τους απέλυσα από την Ελευθεροτυπία, γιατί που έσπαγαν τα αρχί@@α», 15 Σεπτεμβρίου, 2017. Διαθέσιμο στο https://www.lifo.gr/now/media/160254/mania-tegopoyloy-toys-

apelysa-apo-tin-eleytherotypia-giati-moy-espagan-ta-arxi-a [τελευταία πρόσβαση 20/12/2018].

Mason Jennifer, *Η Διεξαγωγή της Ποιοτικής Έρευνας*. (μτφ. Ελένη Δημητριάδου), Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, 2003.

Μπακουνάκης Νίκος & Παπαθανασόπουλος Στέλιος, «Οι Αθηναϊκές εφημερίδες μετά το 1989: Οι αλλοιώσεις, οι αλλαγές, οι κρίσιμες προσαρμογές», *Ζητήματα Επικοινωνίας*, *10*, 2010: 62-71.

Newman Nick, Fletcher Richard, Levy A. L. David & Nielsen, Kleis Rasmus, *Reuters Institute Digital News Report 2016*. *Oxford*: Reuters Institute for the Study of Journalism, 2016. Διαθέσιμο στο https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/Digital-News-Report-2016.pdf [τελευταία πρόσβαση 5/2/2017].

Newman Nick, *Journalism, Media, and Technology Trends and Predictions 2017: Digital News Project 2017*. Oxford: Reuters Institute for the Study of Journalism, 2017. Διαθέσιμο στο http://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/Journalism%2C%20Media%20and%20Technology%20Trends%20and%20Predictions%202017.pdf [τελευταία πρόσβαση 5/2/2017].

Oxford Living Dictionaries, "Word of the Year 2016 is…", *English Oxford Living Dictionaries*, 2016. Διαθέσιμο στο https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016 [τελευταία πρόσβαση 5/2/2017].

Παρασκευοπούλου-Κόλλια Ευφροσύνη – Άλκηστη, «Μεθοδολογία Ποιοτικής Έρευνας στις Κοινωνικές Επιστήμες και Συνεντεύξεις», *Open Education -The Journal for Open and Distance Education and Educational Technology*, 4(1), 2008.

Reuters Institute, *Press Release: Publishers eye new strategies for challenging year ahead*. Oxford University: Reuters Institute for the Study of Journalism, 2017. Διαθέσιμο στο https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/Press%20release%20-%20Journalism,%20Media%20and%20Technology%20Predictions%202017_0.pdf [τελευταία πρόσβαση 23/2/2017].

Παπαθανασόπουλος Στέλιος, «Το νέο στοίχημα των εφημερίδων», Εφημε-

ρίδα *Τα ΝΕΑ Σαββατοκύριακο*, 22-23 Νοεμβρίου, 2014.

Papathanassopoulos Stylianos, "The effects of media commercialization on journalism and politics in Greece", *The Communication Review*, *3*(4), 1999: 379-402.

Protagon Team, «Γιατί ο Μαρινάκης έκλεισε την κυριακάτικη «Ελευθερία του Τύπου», Protagon.gr, 21 Φεβρουαρίου, 2018. Διαθέσιμο στο https://www.protagon.gr/epikairotita/44341570095-44341570095 [τελευταία πρόσβαση 20/12/2018].

Siapera Eugenia, Papadopoulou Lambrini, & Archontakis Fragiskos, "Post-Crisis Journalism: Critique and Renewal in Greek Journalism", *Journalism Studies*, 16 (3), 2015: 449-465.

Το Βήμα, «Με €3.580.000 ο Σαββίδης πήρε Έθνος, Έθνος Κυριακής και Ημερησία», 26 Ιουλίου, 2017. Διαθέσιμο στο https://www.tovima.gr/2017/07/26/media/me-3-580-000-o-sabbidis-pire-ethnos-ethnos-kyriakis-kai-imerisia/ [τελευταία πρόσβαση 20/12/2018].

Ψαρράς Δημήτρης, «Η ελευθερία του Τύπου ως φάρσα», *Εφημερίδα των Συντακτών*, 27 Ιουνίου, 2018. Διαθέσιμο στο http://www.efsyn.gr/arthro/i-eleytheria-toy-typoy-os-farsa [τελευταία πρόσβαση 20/12/2018].

Ψαρρού Κ. Μάγδα & Ζαφειρόπουλος Κώστας, *Επιστημονική Έρευνα: Θεωρία και Εφαρμογές στις Κοινωνικές Επιστήμες*. Αθήνα: Τυπωθήτω, 2004.

Abstract

In Greece, since 2009, journalism has undergone a multi-crisis process due to a series of changes (economic, technological, institutional ones) in the country's communications field. This seems to have led to a change of paradigm in the way journalism is conducted, focusing on the common sense of journalists that their work has now lost the essential social role it had previously played in the information society. The present study investigates how journalists themselves perceive the state of crisis related to their profession, what changes of the information society they associate the crisis with, and in what ways they believe there may be a way out of

this crucial condition. For the purpose of the research, 25 interviews with journalists from all types of media (press, television, radio, internet) were conducted on the basis of a predetermined semi-structured questionnaire, consisting of 12 questions. The results, which emerged after a qualitative analysis of the interviewees' responses, showed that, according to journalists, in Greece the traditional formal principles and practices of journalism have been distorted, appreciably affecting the perception of the public about the role and value of journalism. Journalists themselves, through self-criticism, propose the redefinition of their profession's principles and practices - which will not necessarily follow the requirements of the media market logic - so that journalism regains its lost credibility, identity and position in the public sphere.

Λέξεις-κλειδιά: Ελληνική δημοσιογραφία, κρίση, ελληνικό επικοινωνιακό πεδίο, δημοσιογραφία της ύστερης-αλήθειας, ψευδείς ειδήσεις.

ΒΙΝΤΕΟ, ΝΤΟΚΙΜΑΝΤΕΡ ΚΑΙ ΨΗΦΙΑΚΗ ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΗΣ ΚΡΙΣΗΣ: ΠΛΑΙΣΙΟ, ΘΕΜΑΤΟΛΟΓΙΑ, ΦΟΡΜΑ

Αφροδίτη Νικολαΐδου*

Εισαγωγή

Η σχέση που συνδέει την κουλτούρα της δημοσιογραφίας με την κουλτούρα του ντοκιμαντέρ είναι ιστορικά βαθιά. Με αναφορές στις «εκλαϊκευμένες» διαλέξεις με μαγικούς φανούς και τα newsreels πάνω σε θέματα επικαιρότητας ή στο ρόλο του περιοδικού TIME LIFE στο ξεκίνημα του direct cinema, οι ιστορίες του ντοκιμαντέρ διαπραγματεύονται και συζητούν τόσο την καλλιτεχνική όσο και την ενημερωτική και πολυμεσική διάσταση αυτού του είδους. (Barnouw 1993, Beattie 2004, Ellis & McLane 2006, Στεφανή 2007) Ρητά όμως, το ντοκιμαντέρ ως μορφή της δημοσιογραφίας εξετάζεται κυρίως στο πλαίσιο της «χρυσής εποχής» του τηλεοπτικού ντοκιμαντέρ, ως μέρος δηλαδή των προγραμμάτων δημόσιας πληροφόρησης που άνθισαν στις ΗΠΑ και την Βρετανία από τη δεκαετία του πενήντα και μετά. Εμβληματικές ενημερωτικές εκπομπές όπως τα *See it Now* και *World in Action* συγκροτούν τις συμβάσεις αυτού του τηλεοπτικού είδους που άλλοτε συγγενεύει με τις ειδήσεις και τα μαγκαζίνο και άλλοτε γίνεται μονοθεματικό και αποκτά τη φόρμα του μεγάλου ειδησεογραφικού ντοκιμαντέρ. (Ellis και McLane 2011[2005]:179-195, Beattie 2004: 161-181)

Με την μετάβαση στην κοινωνία της πληροφορίας και την ψηφιακή εποχή, το ντοκιμαντέρ έχοντας περάσει μια κρίση δημοφιλίας τη δεκαετία του ογδόντα, ανανεώνεται και μετασχηματίζεται. Σε τρία πεδία μπορούμε να συνοψίσουμε τις αλλαγές αυτές. Κατ' αρχάς, νέα επιτυχημένα τηλεοπτικά υβριδικά είδη όπως τα «ριάλιτι» συνεχίζουν –διαφοροποιημένα – μια μακρά παράδοση παρατηρητικών πρακτικών και διαμορφώνουν την

---

* Αφροδίτη Νικολαΐδου, Μεταδιδακτορική Ερευνήτρια, Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού, Πάντειο Πανεπιστήμιο, afroniko@gmail.com. Η παρούσα δημοσίευση αποτελεί μέρος μεταδιδακτορικής έρευνας η οποία υλοποιείται με υποτροφία του ΙΚΥ η οποία χρηματοδοτήθηκε από την Πράξη «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων Ερευνητών/Ερευνητριών» από τους πόρους του ΕΠ «Ανάπτυξη Ανθρώπινου Δυναμικού, Εκπαίδευση και Διά Βίου Μάθηση» με άξονες προτεραιότητας 6,8,9 και συγχρηματοδοτείται από το Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο-ΕΚΤ και το ελληνικό δημόσιο.

«μεταντοκιμενταρίστικη» κουλτούρα των μέσων όπως την έχει ονομάσει ο John Corner (2002). Ένας δεύτερος μετασχηματισμός είναι η επιστροφή του κοινού στην αίθουσα για το «νέο ντοκιμαντέρ» ή «νέο κύμα του ντοκιμαντέρ» που πλέον προτάσσει την «επιτελεστική» διάστασή του, χρησιμοποιεί κώδικες της μυθοπλαστικής αφήγησης και εντείνει την πολιτική και κοινωνική κριτική του με την ευρεία χρήση του ψηφιακού βίντεο (Bruzzi 2006[2000], Chanan 2007: 3-20, Chapman 2009: 97-98). Τέλος, μια τρίτη μετάβαση συντελείται με τα σύγχρονα ψηφιακά εργαλεία εικονοληψίας και μοντάζ σε συνδυασμό με τις διαδικτυακές πλέον πλατφόρμες διανομής και προβολής που οδηγούν σε νέες «οικολογίες» του ντοκιμαντέρ, δηλαδή στη δημιουργία δυναμικών συστημάτων που χαρακτηρίζονται από διαδραστικότητα, πολυμεσικότητα και συμμετοχικότητα (Nash, Hight and Summerhayes 2014). Οι αλλαγές αυτές αντανακλούν ευρύτερους μετασχηματισμούς του πεδίου των μέσων στην ψηφιακή εποχή και κυρίως την περίφημη «σύγκλιση» ως διαδικασία που «μεταβάλει τις σχέσεις ανάμεσα στις υπάρχουσες τεχνολογίες, βιομηχανίες, αγορές, είδη και κοινό» (Jenkins 2004: 34).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο μπορεί κανείς να κατανοήσει και την συνάντηση του είδους αυτού με τις διάφορες μορφές της διαδικτυακής ή ψηφιακής δημοσιογραφίας, και μάλιστα σε μια εποχή όπου η δημοσιογραφία μπορεί να είναι οτιδήποτε από ποίηση μέχρι κινούμενο σχέδιο[1]. Τα *OpDocs* των New York Times, τα ντοκιμαντέρ της εφημερίδας The Guardian ή το ειδικό τμήμα του Al Jazeera (στο οποίο προβάλλονται ντοκιμαντέρ και στη γραμμική τους μορφή από την τηλεόραση αλλά και σε διαμεσική εκδοχή στο διαδίκτυο) αποτελούν λίγα μόνο από τα πιο γνωστά παραδείγματα αυτής της σύγκλισης. Αντίστοιχη είναι και η συζήτηση που γίνεται σε ερευνητικά κέντρα όπως το MIT Open Documentary Lab (Uricchio κ.ά. 2015) και το Center for Media and Social Impact του πανεπιστημίου της Ουάσινγκτον. Στο διαδίκτυο πλέον, το ντοκιμαντέρ συναντάται με ένα νέο κοινό και η δημοσιογραφία εμπλουτίζεται από τον φορμαλιστικό πειραματισμό και τη θεσμική του ευλυγισία, κάτι που η ιστορία της έχει δείξει ότι ήταν συστατικό στοιχείο της κυρίως όσον αφορά την υιοθέτηση νέων

1 Όπως συγκεκριμένα αναφέρει ο Cole Goins (Center for Investigative Reporting): «Η δημοσιογραφία μπορεί πλέον να είναι ένα θεατρικό έργο, ένα ποίημα, μια ιστορία 5000 λέξεων. Μπορεί να είναι κινούμενα σχέδια ή ένα data app. Μπορεί να είναι ό,τι θες να είναι» (Uricchio κ.ά. 2015: 14).

τεχνολογιών. Έτσι δεδομένου ότι οι διαδικασίες παγκοσμιοποίησης έχουν αμβλύνει αιχμηρούς διπολισμούς ανάμεσα σε εθνικό και διεθνές και σε συνδυασμό με το ότι η κρίση έφερε στην επιφάνεια προβλήματα που οδήγησαν σε ανακατατάξεις στο εγχώριο μηντιακό τοπίο καθίσταται ερευνητικά αναγκαίο να δει κανείς πως εντάσσονται και διαμορφώνονται οι νέες αυτές τάσεις στην Ελλάδα.

Στο πλαίσιο αυτών των διαπιστώσεων και συζητήσεων και υπό το πρίσμα των τηλεοπτικών και κινηματογραφικών σπουδών, στο κείμενο αυτό που αποτελεί μέρος μιας ευρύτερης μεταδιδακτορικής έρευνας[2] που αφορά την γενεαλογία του δημοσιογραφικού ντοκιμαντέρ από την τηλεόραση της δεκαετίας του ενενήντα στο διαδίκτυο, θα αναφερθώ σε κάποιες τάσεις σύγκλισης ντοκιμαντέρ και ψηφιακής δημοσιογραφίας στο επίπεδο των παραγόμενων μορφών κατά την περίοδο της οικονομικής κρίσης.

Η γενεαλογία αυτής της συνάντησης μπορεί να αναζητηθεί στην ιστορία του ελληνικού κινηματογραφικού ντοκιμαντέρ, συμβάσεις του οποίου περνούν στην τηλεόραση. Ωστόσο μόλις το 1996 η εκπομπή Ρεπορτάζ χωρίς σύνορα μια δημοσιογραφική εκπομπή με μεγάλα θέματα έρευνας, παρουσιάζεται ως «σειρά ντοκιμαντέρ» και προωθείται μαζί με άλλες σειρές ντοκιμαντέρ ως η προμετωπίδα της κρατικής τηλεόρασης και της στροφής που κάνει το 1997 προκειμένου να ανταγωνιστεί την ιδιωτική τηλεόραση. Η ιδιωτική τηλεόραση έχει και αυτή παρόμοια φορμά εκπομπών -χωρίς να τα ονομάζει ντοκιμαντέρ καθώς ο όρος ντοκιμαντέρ είναι ταυτισμένος με κάτι ανιαρό. Η επίδραση των τάσεων από το εξωτερικό καθώς και η μεγάλη συμβολή του Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης αλλάζει τις πολιτισμικές προσλαμβάνουσες αυτού του είδους και έτσι το 2006 και 2008 γίνονται τα δύο αφιερώματα στη σειρά εκπομπών Εξάντας και Εμπόλεμη ζώνη. (Nikolaidou 2019) Η ίδια περίοδος χαρακτηρίζεται μεταξύ άλλων από τη μετάβαση της ελληνικής δημοσιογραφίας στο διαδίκτυο, από τη δημιουργία νέων μέσων όπως το TVXS του Στέλιου Κούλογλου το Νοέμβριο του 2008. Κατά την περίοδο αυτή – η οποία χαρακτηρίζεται από μειώσεις διαφημιστικών εσόδων και μισθών, απολύσεις και συρρίκνωση παραδοσιακά εδραιωμένων μηντιακών οργανισμών,

2 Προκειμένου να καταγραφούν κάποιες τάσεις, εκτός από την απαιτούμενη βιβλιογραφική έρευνα και έρευνα αρχείου όσον αφορά την εξέλιξη της σχέσης ντοκιμαντέρ και δημοσιογραφίας στην Ελλάδα (βλ. Nikolaidou 2019), τα παρόν κείμενο βασίστηκε σε συνεντεύξεις που έγιναν σε δημοσιογράφους-πληροφορητές

το διαδίκτυο αποδεικνύεται αρχικά ένα φτηνό μέσο για την άσκηση μιας δημοσιογραφίας που δεν υποστηρίζεται από τις πολιτικές και οικονομικές ελίτ. Οι μελετητές οδηγούνται στην συγκρότηση δύο ερευνητικών πόλων που διαχειρίζονται τους λόγους για την κρίση· ο ένας αφορά τα κυρίαρχα (mainstream) μέσα και ο άλλος τα λεγόμενα «εναλλακτικά» ή «ανεξάρτητα». (Iosifidis & Boucas, 2015, Nikolaidis, 2015, Κουντούρη & Νικολαΐδου, 2015, Touri κ.ά., 2016) Στη συνέχεια εξετάζουμε τους δύο πόλους ξεχωριστά και προσθέτουμε ακόμα δύο προτείνοντας έτσι μια τυπολογία πυλώνων παραγωγής δημοσιογραφικών βίντεο και ντοκιμαντέρ.

Βίντεο και ντοκιμαντέρ στα mainstream και «εναλλακτικά» μέσα

Σε αυτή τη μετάβαση, η διαδικτυακή έκδοση των mainstream εντύπων δεν υιοθέτησε μια άμεση και ριζική ανανέωση. Σύμφωνα με τις Doudaki και Spyridou (2014) οι «παραδοσιακές αφηγηματικές νόρμες» κυριαρχούν με μικρές εξελικτικές τάσεις προς μια δημοσιογραφία που διέπεται από υπερκειμενικές, πολυμεσικές και διαδραστικές πρακτικές. Σημειώνουν δε, ότι μόλις το ¼ των άρθρων συνοδεύεται από υλικό βίντεο και μάλιστα αυτό δεν παράγεται in-house αλλά από άλλους συνεργάτες ή προέρχεται από ελεύθερες πηγές και η χρήση τους είναι διακοσμητική (Doukaki & Spyridou 2014: 8). Η επικοινωνία επομένως παραμένει περισσότερο μονόδρομη ωστόσο είναι εμφανές ότι υπάρχει μια τάση υιοθέτησης του βίντεο στις ψηφιακές εκδόσεις κατά τα άλλα παραδοσιακών εντύπων. Η διαδικτυακή έκδοση της *Καθημερινής* και οι in-house παραγωγές της αποτελούν παράδειγμα ανταπόκρισης ενός μέσου στις πιέσεις της σύγκλισης, της παγκοσμιοποιήσης και των ειδικών συνθηκών της κρίσης.

Ήδη από το 2008, Τα Νέα ενσωματώνουν στην διαδικτυακή τους έκδοσή βίντεο τα οποία έστελνε ως ανταποκρίσεις από την Αμερική ο δημοσιογράφος Γιάννης Παπαδόπουλος[3]. Τα βίντεο[4] είχαν διάρκεια 3 με 5 λεπτά και ήταν συνοδευτικά των θεμάτων τα οποία δημοσιεύονταν

3 Οι πληροφορίες αυτού του μέρους έχουν προέλθει ύστερα από συνέντευξη με τον Γιάννη Παπαδόπουλο, υπεύθυνο των Video στην *Καθημερινή*. Η συνέντευξη έλαβε χώρα στον χώρο της εφημερίδας στις 7/9/2018.

4 Ένα τέτοιο βίντεο με τον τίτλο «Το 'μπαλέτο' των γκέτο» μπορεί κανείς να δει στο https://www.youtube.com/watch?v=RzA12g_ZP3o&index=17&t=0s&list=FLhYk_SVufGQ_K8t9iplLXew (τελευταία πρόσβαση 23/1/2019)

και στην έντυπη έκδοση. Τα βίντεο αυτά (συνεντεύξεις, ρεπορτάζ) παρόλο που γίνονται με ιδία μέσα του δημοσιογράφου είναι καινοτόμα στο βαθμό που αποτελούν εσωτερικές παραγωγές.[5] Από το 2010 ως το 2014 τα βίντεο αισθητικά και τεχνικά βελτιώνονται καθώς αφενός ο εξοπλισμός αλλάζει και αφετέρου δημιουργείται ομάδα συνεργατών (π.χ. φωτορεπόρτερ που περνάν στο χώρο του βίντεο). Ο Enri Canaz αποτελεί μόνιμο συνεργάτη του Γιάννη Παπαδόπουλου από το 2010 φτιάχνοντας ένα δημιουργικό δίδυμο. Από άποψη τεχνικών δεξιοτήτων ο δημοσιογράφος καλείται να μπορεί να χειριστεί τόσο δεξιότητες που αφορούν την εικονοληψία και το μοντάζ όσο και την αφήγηση (σενάριο, storytelling).

Κάποια από τα βίντεο αυτής της πρώτης περιόδου μπορεί κανείς να παρακολουθήσει στο κανάλι του youtube TANEAonline (συνολικά 16 βίντεο στα playlists). Τα βίντεο παραγωγής 2008-2010, η περίοδος πειραματισμού όπως την ονομάζει ο Γιάννης Παπαδόπουλος (συνέντευξη 7/9/2018), έχουν δικό τους τίτλο που τα διαφοροποιεί από τα ρεπορτάζ, μουσική, πλάνα παρατήρησης και σπηκάζ που 'πέφτει' πάνω σε φωτογραφίες/ freeze frames. Βασικό χαρακτηριστικό είναι ότι ο δημοσιογράφος δεν παρουσιάζεται on camera και on location, ξεφεύγοντας έτσι από παραδοσιακές τηλεοπτικές νόρμες. Τα θέματα είναι κυρίως κοινωνικά και εστιάζονται σε κοινωνικά ευπαθείς ομάδες ή προσωπικότητες διεθνούς ενδιαφέροντος[6].

Από το 2014 οι δύο αυτοί δημοσιογράφοι αρχίζουν και εργάζονται στην *Καθημερινή* και εκεί σύμφωνα με τον Γιάννη Παπαδόπουλο η εξέλιξη έχει ως εξής:

> «τα βίντεο βελτιώθηκαν και από άποψη ήχου και εικόνας και γιατί πλέον είχαμε συγκεντρώσει περισσότερη εμπειρία εγώ και ο Enri και γιατί συνεργαστήκαμε στην αρχή με τον Άγγελο Πετρόπουλο[7] ο οποίος ήταν για χρόνια αρχισυντάκτης στους Φακέλους και είχε έρθει στην *Καθημερινή* ως επικεφαλής ειδικών πρότζεκτ, μεγαλύτερων long-form κομματιών, στο ελεύθερο ρεπορ-

5 Η Ελευθεροτυπία σποραδικά επίσης είχε βγάλει ένα δύο βίντεο όπως επισημαίνει ο Γιάννης Παπαδόπουλος, κυρίως με ανθρώπους που μιλούσαν στην κάμερα.

6 Βλ. https://www.youtube.com/channel/UChYk_SVufGQ_K8t9iplLXew, (τελευταία πρόσβαση 28/1/2019)

7 Ο Άγγελος Πετρόπουλος είχε στήσει και το κομμάτι των βίντεο στο VICE το 2013 και από το 2015 είναι παραγωγός στο NBC.

τάζ αλλά και για να στήσει ουσιαστικά και το κομμάτι των βίντεο που ήταν ανύπαρκτο τότε στην εφημερίδα» (7/9/2019)

Από την περιγραφή του Γιάννη Παπαδόπουλου γίνεται εμφανές ότι αφενός το κομμάτι της τεχνολογίας και της τεχνικής βελτίωσης αποτελεί μια συνειδητή εξερεύνηση του επαγγέλματος και αφετέρου αποδεικνύει την γενεαλογική σχέση της τηλεοπτικής δημοσιογραφίας και μάλιστα των εκπομπών της δεκαετίας του ενενήντα και αρχές 2000 που ήταν μονοθεματικές, εκπομπές έρευνας με τις ντοκιμενταρίστικες τάσεις της ψηφιακής δημοσιογραφίας. Επίσης έχει ενδιαφέρον να προσέξει κανείς την επιχειρηματολογία και την εννοιολογική διαφοροποίηση που προτείνει ο ίδιος ο δημοσιογράφος διαχωρίζοντας τη δουλειά του από τη δουλειά του ντοκιμενταρίστα αλλά και σχολιάζοντας την τάση να ονομάζονται πολλές τέτοιες δουλειές ως ντοκιμαντέρ: «Η διαφορά στο ντοκιμαντέρ είναι ότι συνήθως ο δημιουργός ή σκηνοθέτης έχει μια δεδομένη άποψη που θέλει να υποστηρίξει […] Αυτή είναι η κομβική διαφορά, τα βίντεο δεν είναι άποψη, βασίζονται στην έρευνα και μάξιμουμ θα φτάσουν τα 12 λεπτά. […] ενδεχομένως να θεωρεί κάποιος ότι αν ονομάσει κάτι ντοκιμαντέρ αποκτά μεγαλύτερη αίγλη». (Παπαδόπουλος 7/9/2018)

Παρόλο που εντάσσουν τη δουλειά τους στην δημοσιογραφία είναι εμφανές ότι στόχος είναι η εξερεύνηση διαφορετικών αφηγηματικών πρακτικών. Πιο συγκεκριμένα, στο σάιτ της *Καθημερινής* μπορεί κανείς να βρει 191 βίντεο εσωτερικής παραγωγής από το 2014 ως το 2018. Δεν υπάρχει τακτικότητα στην εμφάνιση των βίντεο, εξαρτάται κάθε φορά από το θέμα και τις δυνατότητες του. Τα βίντεο όπως και τα κείμενα 'λειτουργούν΄ για τον αναγνώστη-θεατή συμπληρωματικά αλλά και αυτόνομα καθώς κανείς μπορεί να διαβάσει ή να παρακολουθήσει ένα από τα δύο υλικά (εξ' ου και βρίσκονται και αυτόνομα στο site της *Καθημερινής*). Σε αυτά τα βίντεο κανείς μπορεί να διαπιστώσει την επαφή με τις νέες τάσεις. Όλα τα βίντεο όπως αναφέρει ο ίδιος δημοσιογράφος έχουν μια προσέγγιση τέτοια δεδομένου ότι ξεφεύγουν από τη φόρμα του Δελτίου Ειδήσεων, έχουν επιλέξει να μην υπάρχει παρουσιαστής ή δημοσιογράφος on camera, και να μπαίνει σπηκάζ μόνο όταν είναι απαραίτητο.

Η μία κατηγορία οπτικο-ακουστικού υλικού εσωτερικής παραγωγής αφορά μικρές σε διάρκεια (συνήθως 3-5 λεπτών) βίντεο-έρευνες που συνδέονται χαλαρά με την επικαιρότητα αλλά όχι απαραίτητα με

τις ειδήσεις όπως είναι ο Θάνατος ενός καϊκιού (Μαργαρίτα Πουρνάρα, 15/7/2018). Τα βίντεο αυτά δεν έχουν παρουσιαστή, χρησιμοποιούν ποικιλία πλάνων και γωνιών λήψης, συνδυάζουν πλάνα συνεντεύξεων σε φυσικό χώρο με πλάνα παρατήρησης και επενδύονται με μουσική και voice over από τις συνεντεύξεις και όχι από τον δημοσιογράφο όπως συνηθίζεται στις τηλεοπτικές δημοσιογραφικές εκπομπές. Στη διάκριση δηλαδή που κάνει η Mary Bock (2012: 611) μιλώντας για την αφήγηση σε δημοσιογραφικά βίντεο ανάμεσα σε τεχνικές «διήγησης» (όπου υπάρχει σπηκάζ) και «μίμησης», τα βίντεο αυτά υιοθετούν κυρίως μια μιμητική αφήγηση αφήνοντας τα ίδια τα υποκείμενα να πουν την ιστορία τους και να τη δείξουν.

Η άλλη κατηγορία εσωτερικών παραγωγών είναι τα βίντεο 360 μοιρών. Τα 360 βίντεο δεν συνοδεύονται από κείμενο αλλά έχουν γίνει παράλληλα με την ανάπτυξη θεμάτων multimedia[8] . Τα βίντεο αυτά εισάγουν και προωθούν μια δημοσιογραφία της εμβύθισης (immersive journalism) και προτρέπουν τον καταναλωτή ειδήσεων να «σκύψει μπροστά» και να γίνει εμπρόθετα ενεργός επιλέγοντας που και τι θα κοιτάξει από τα 360 μοιρών πλάνα που του προσφέρονται. Η τεχνολογική αυτή καινοτομία που αμέσως υιοθετήθηκε από τους δημοσιογράφους στο εξωτερικό τη χρονιά 2015 χρησιμοποιήθηκε αρχικά για ρεπορτάζ που μεταφέρουν τη ζωή στις εμπόλεμες ζώνες της Συρίας[9]. Συμβαδίζοντας με αυτή την τάση, η τεχνολογία εισάγεται στην δημοσιογραφία στην Ελλάδα τον Ιούνιο του 2016 και από τότε έχουν δέκα τέτοιου είδους βίντεο. Επιβεβαιώνοντας την τάση παρουσίασης και εμβύθισης σε περιβάλλοντα απρόσιτα στο ευρύ κοινό, η *Καθημερινή* ξεκινά με ένα 360˚ βίντεο για τον Καταυλισμό του Ελληνικού (Γιάννης Παπαδόπουλος, Enri Canaz, 5/06/2016)[10].

Τέλος δύο μεμονωμένα αλλά ενδεικτικά των νέων τάσεων παραδείγματα είναι το γυρισμένο εξολοκλήρου σε i-phone (άμεσα και χωρίς να

8 Για παράδειγμα, το θέμα για τους Φούρνους Ικαρίας αποτελείται από κανονικό βίντεο, κείμενο και 360βίντεο. Ο αναγνώστης καλείται να επιλέξει πώς θα πλοηγηθεί σε αυτά τα υλικά, κάνοντας το όλο εγχείρημα διαδραστικό. Βλ. http://www.kathimerini.gr/866612/interactive/epikairothta/ereynes/marthries-gia-8hsayroys-ston-vy8o#thirdPage (τελευταία πρόσβαση 31/1/2019)

9 Π.χ. βλ. https://www.youtube.com/watch?v=aTTzKwLPqFw

10 http://www.kathimerini.gr/862305/gallery/multimedia/vinteo-k/o-kataylismos-toy-ellhnikoy--360-vr-video-

σταλεί συνεργείο) θέμα της ανταποκρίτριας Ελένης Βαρβιτσιώτη για το τρομοκρατικό χτύπημα στις Βρυξέλλες και το video animation. Το βίντεο κινούμενων σχέδιων «Ο Χαμένος γιος»[11] (2016) δείχνει την σύμπλευση με μια διεθνή τάση που εισάγει το animation στην δημοσιογραφία και το ντοκιμαντέρ. Το βίντεο σε εικονογράφηση «Lou» σκιαγραφεί το ταξίδι μιας οικογένειας μεταναστών από τη Συρία στη Γερμανία και στον 'χαμό' του 6χρονου γιου τους Ραέντ που πνίγηκε στην τραγωδία του Norman Atlantic. Το animation όπως και σε αντίστοιχα παραδείγματα διεθνώς όπως είναι το βίντεο *Guantanamo Bay: The Hunger Strikes*, (Jonathan Hodgson, 2013 για την *The Guardian*)[12] αποδεικνύεται η κατάλληλη φόρμα όταν υπάρχουν σημαντικές μαρτυρίες και δεν υπάρχει ή δεν μπορεί να υπάρχει για πρακτικούς ή ηθικούς λόγους (π.χ. μαρτυρίες παιδιών) βιντεοσκοπημένο υλικό.

Ο δεύτερος πόλος αυτός της «εναλλακτικής» δημοσιογραφίας που αυτό-χαρακτηρίζεται ως «ανεξάρτητη» και συγκροτείται από δημοσιογράφους με ένα υπάρχον κοινωνικό και συμβολικό κεφάλαιο διαμορφωμένο στα κυρίαρχα και παραδοσιακά διέπεται από τα χαρακτηριστικά της συνεργατικότητας, από την προώθηση μιας «δημοσιογραφίας των πολιτών» και από πρακτικές χρηματοδότησης όπως ο πληθοπορισμός και δημιουργούν την εντύπωση όπως λέει η Rodriguez για τα εναλλακτικά μέσα, ότι ο πολίτης «γίνεται ο αφηγητής της δικής του ιστορίας, ξανακερδίζει τη δική του φωνή» (Rodriguez 2001 στο Harcup, 2003: 370). Τα ντοκιμαντέρ λοιπόν αποδεικνύονται ένα εργαλείο «ακτιβιστικής» (Papadimitriou 2016) και εναλλακτικής δημοσιογραφίας που διαμορφώνουν τους λόγους περί κρίσης. Για παράδειγμα στο TVXS και στο Infowar, η κατηγορία ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει:

- την αναδημοσίευση και προβολή έργων ξένων παραγωγών-δημοσιογράφων (όπως το *The Corporation* 2003) τα οποία τελικά μέσα στο πλαίσιο της ελληνικής κρίσης, ερμηνεύουν το ελληνικό πρόβλημα ως μέρος ενός ευρύτερου συστημικού προβλήματος,
- την επανατοποθέτηση και επανάχρηση (repurposing) παλαιότερων ελληνικών τηλεοπτικών εκπομπών (π.χ. παλαιά επεισόδια της σειράς Ρεπορτάζ

11 http://www.kathimerini.gr/892893/gallery/multimedia/vinteo-k/o-xamenos-gios (τελευταία πρόσβαση 23/1/2019)

12 Βλ. https://www.theguardian.com/world/video/2013/oct/11/guantanamo-bay-hunger-strikes-video-animation (τελευταία πρόσβαση 28/1/2019)

χωρίς σύνορα),
- και την παραγωγή και προβολή πρωτότυπων ντοκιμαντέρ.

Το ντοκιμαντέρ επομένως γίνεται μια κομβική φόρμα όπου παλαιά (π.χ. τηλεόραση) και νέα μέσα (διαδίκτυο) συναντιούνται.

Τα ντοκιμαντέρ Χρεοκρατία/ *Debtocracy* (2011) και *Catastroika* (2012) των Κατερίνα Κιτίδη και Άρη Χατζηστεφάνου είναι δύο διαδικτυακά ντοκιμαντέρ καθώς ο τρόπος παραγωγής τους ήταν ο πληθοπορισμός, η πρεμιέρα τους και η διανομή του ήταν διαδικτυακή και ανοικτή στο κοινό, και δημιούργησαν εν τέλει μια πληθώρα διαδικτυακών κειμένων και τοποθετήσεων για την οικονομική κρίση που συμπλήρωναν την θέαση. Ωστόσο μορφολογικά υπακούν σε τηλεοπτικές δημοσιογραφικές συμβάσεις όπως είναι το σπηκάζ, η φωνή αυθεντίας του δημοσιογράφου που δίνει την πληροφορία, αναπτύσσει ένα επιχείρημα, μια κατάσταση, ανήκει δηλαδή στον «επεξηγηματικό τρόπο» σύμφωνα με την τυπολογία του Nichols (2001: 105-109). Τα επεξηγηματικά ντοκιμαντέρ απευθύνονται κατευθείαν στον θεατή, διευκολύνουν τις γενικεύσεις και τα επιχειρήματα μεγάλης εμβέλειας, μεταφέρουν πληροφορία και συχνά έχουν στόχο να κινητοποιήσουν την υποστήριξη του κοινού μέσα σε ένα πλαίσιο που προϋπάρχει της ταινίας. Αντίστοιχα η χρήση αυτού του τρόπου από τα εν λόγω ντοκιμαντέρ οδηγεί στην συγκρότηση ενός ενιαίου μεγάλου αφηγήματος που παρουσιάζει την κρίση ως συστημική, ως πρόβλημα του παγκόσμιου καπιταλιστικού συστήματος, την λιτότητα ως πάγια τακτική όλων των κυβερνήσεων από τη Χούντα και έπειτα και την κρίση τελικά ως πρόβλημα δημοκρατίας. Η συνεκτική αυτή αιτιολόγηση οδηγεί λογικά στην τελική πρόταση του ντοκιμαντέρ που είναι η άμεση δημοκρατία και η ακτιβιστική δράση ενάντια στην εξουσία. (Κουντούρη & Νικολαΐδου 2015: 212-224)

Προς μια «αισθητική δημοσιογραφία»

Στους παραπάνω δύο πόλους, θα πρέπει κανείς να προσθέσει και δύο ακόμα τάσεις που κάνουν αισθητή την παρουσία τους την πρόσφατη αυτή περίοδο. Η μία αφορά τις πρόσφατες συνέργειες με διεθνή και τοπική διάσταση όπως το VICE.gr που επενδύουν στην παραγωγή και διανομή βίντεο και ντοκιμαντέρ από δημοσιογράφους μέσα από τη σύγκλιση παλαιών και νέων μέσων και η άλλη αφορά τους ανεξάρτητους δημοσιογράφους και φωτορεπόρτερ που δρώντας ως ελεύθεροι επαγγελματίες δραστηριοποι-

ούνται στο χώρο των ανεξάρτητων παραγωγών, κάνουν συμπαραγωγές με μεγάλα κανάλια του εξωτερικού ή δραστηριοποιούνται ακόμα και σε ένα πιο ειδικευμένο κύκλωμα αυτό των εικαστικών και των εκθέσεων.

Το παράδειγμα του VICE.gr αποτελεί ένα παράδειγμα οργανισμού που απευθύνεται κυρίως σε ένα νεανικό κοινό και η ειδησεογραφία και ενημέρωση γίνονται υπό αυτό το πρίσμα. Όπως έχει υποστηρίξει ο Henrik Bødker (2017), το VICE διέπεται από υβριδικότητα καθώς η «αισθητική του ερασιτεχνισμού» συνδυάζεται με συνεργασίες με μεγάλους και παραδοσιακούς οργανισμούς. Στην ελληνική περίπτωση, το VICE συνεργάζεται με τον όμιλο του ANT1. Η εκπομπή VICE Specials αποτελεί μια δημοσιογραφική εβδομαδιαία εκπομπή ντοκιμαντέρ που προβάλλεται στο ελληνικό κανάλι ως παραγωγή του VICE και ανεβαίνει διαδικτυακά σε ειδικό σάιτ. Από τα 59 ντοκιμαντέρ, τα 12 αναφέρονται σε θέματα που αφορούν το περιβάλλον και την οικολογία και 11 σε διάφορες υποκουλτούρες της Αθήνας όπως οι σκεϊτάδες. Το θέμα της οικονομικής κρίσης αφορά 9 ντοκιμαντέρ τα οποία όμως εστιάζουν στις επιπτώσεις σε συγκεκριμένες ομάδες πληθυσμού ή φαινόμενα. Παρόλο που η θεματολογία του απευθύνεται σε ένα νεανικό κοινό, η φόρμα του στηρίζεται σε παγιωμένες τηλεοπτικές συμβάσεις: δηλαδή υπάρχει voice over, ένας δημοσιογράφος παρουσιάζει και εισάγει το θέμα, παίρνει συνεντεύξεις από τους εμπλεκόμενους και συχνά είναι ο 'ξεναγός' μας στο θέμα. Εδώ στην πραγματικότητα η τηλεοπτική ταυτότητα και το authorship καθορίζεται και ταυτίζεται από τον οργανισμό VICE. Ο τρόπος παραγωγής, η φόρμα και ο τρόπος αφήγησης παραμένει σταθερός σε γενικές γραμμές από επεισόδιο σε επεισόδιο με αποτέλεσμα όλα τα ντοκιμαντέρ να διέπονται από μια ενοποιητική οπτική της οποίας δημιουργός είναι το ίδιο το κανάλι.

Μια τέταρτη κατηγορία πρόσφατης σύγκλισης ντοκιμαντέρ και δημοσιογραφίας με βασικό χαρακτηριστικό τον πειραματισμό με τα μέσα, τις διαδικασίες παραγωγής και διανομής είναι η δουλειά δημοσιογράφων/φωτορεπόρτερ που λειτουργούν ανεξάρτητα και διαμορφώνουν μια ταυτότητα «auteur» δημοσιεύοντας οπτικό υλικό στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ή σε δικές τους προσωπικές σελίδες και συμμετέχοντας σε φεστιβάλ ταινιών, εκθέσεις και δίκτυα καλλιτεχνών.

Μια τέτοια περίπτωση είναι το διαδραστικό ντοκιμαντέρ *The Prism GR 2011*. Το *The Prism GR 2011* αποτελεί το συλλογικό έργο μιας ομάδας

δημοσιογράφων, φωτορεπόρτερ και οπερατέρ όπου καταγράφει τη ζωή στην Ελλάδα το χειμώνα του 2010-2011. Υπό την επιμέλεια της δημοσιογράφου και ντοκιμενταρίστριας Νίνας-Μαρία Πασχαλίδου και του Νίκου Κατσαούνη, η ομάδα αυτή ειδικεύεται στην τεχνολογία της ψηφιακής κάμερας και δημιουργεί ένα διαδραστικό ντοκιμαντέρ που δίνει τη δυνατότητα στο χρήστη να περιηγηθεί σε διαφορετικές κατηγορίες υλικών. Η μία κατηγορία αφορά θα λέγαμε το κυρίως «κείμενο» δηλαδή: α) 27 πολυμεσικές ιστορίες που περιλαμβάνουν βίντεο και είναι κατηγοριοποιημένες με βάση κάποιες θεματικές, β) ένα συμβατικό ντοκιμαντέρ ευθύγραμμης αφήγησης με τον τίτλο *Krisis*, γ) φωτογραφίες και βίντεο-συνεντεύξεις επωνύμων ή ειδικών, και δ) τέλος τον σύνδεσμο «αρχείο» όπου μπορεί κανείς να περιηγηθεί σε υλικό το οποίο δεν συμπεριλήφθηκε στις πολυμεσικές αφηγήσεις. Η άλλη κατηγορία αφορά «παρακειμενικά» στοιχεία που πληροφορούν για τα βιογραφικά των συντελεστών, τη διαδικασία εργασίας, τις πωλήσεις του υλικού.

Παρόλο που το *The Prism GR 2011* ξεκινά από μια συνεργατική συνθήκη παραγωγής περιεχομένου, το τελικό έργο είναι μια κλειστή βάση δεδομένων από την οποία κανείς μπορεί –μέσα από λίστες και υπερσυνδέσμους – να πηγαίνει από το ένα υλικό στο άλλο. Η εξιστόρηση της κρίσης γίνεται μέσα από μικρο-αφήγησεις χωρίς να προάγεται κάποια σειριακότητα, είτε χρονολογική είτε που να στηρίζεται σε αίτιο-αιτιατό. Τα παραπάνω σε συνδυασμό με μια προσπάθεια αντιπροσώπευσης διαφορετικών πολιτικών παρατάξεων δείχνουν ότι το *The Prism GR 2011* δεν εστιάζει σε μια συστηματική διερεύνηση και πρόταση ενός συγκεκριμένου αφηγήματος σχετικά με τα αίτια της κρίσης. Σημαίνει όμως αυτό και μια νοηματική πολυφωνία που συμπληρώνεται από τις επιλογές του χρήστη; Παρόλο που όλα τα βίντεο είναι από διαφορετικούς σκηνοθέτες υπάρχουν κάποιες κοινές πρακτικές που συνθέτουν ένα ενιαίο οπτικο-ακουστικό ύφος. Για παράδειγμα, το voice over που έχουν τα βίντεο προέρχεται αμιγώς από τις προσωπικές αφηγήσεις των ατόμων που εμπλέκονται στην κάθε ιστορία, συχνή είναι παρουσία «παγωμένων» φωτογραφιών πάνω σε πρόσωπα και σεκάνς με time-lapse βίντεο. Επίσης και θεματικά, οι μικρο-αφηγήσεις του *The Prism GR 2011* δεν έχουν ως προεξέχον θέμα την κρίση ως συστημικό πρόβλημα ή ως ανθρωπιστική κρίση αλλά το προσωπικό βίωμα με έμφαση αφενός σε τάσεις που έγιναν πιο ορατές την περίοδο αυτή όπως η ζωή των

ατόμων με αναπηρία και αφετέρου σε ένα άλλο ιδεολογικό πλαίσιο, αυτό της «κρίσης ως ευκαιρίας» για δράση και ακτιβισμό (π.χ. στα βίντεο για τους «Ατενίστας» και «Δεν πληρώνω»). Έτσι, όποια επιλογή και να κάνει ο χρήστης, η έμφαση στις δράσεις και όχι στα αίτια ή στο πλαίσιο σε συνδυασμό με το σχετικά ενιαίο ύφος, τείνει να απαλείφει ταξικές, κοινωνικές και πολιτικές διαφορές στις δράσεις των ανθρώπων σε μια έντονα πολιτικοποιημένη περίοδο.

Σε αυτή την κατηγορία, ανήκει και η δουλειά του φωτορεπόρτερ/videographer Νίκου Πηλού, με θέμα το προσφυγικό. Στην προσωπική του σελίδα, στην κατηγορία video, κανείς θα βρει αναρτημένα τέσσερα βίντεο εκ των οποίων τα δύο είναι παραγωγής του Ινστιτούτου Γκαίτε της Αθήνας (*Dying for Europe*, *Trapped*), μέρος ενός τρίπτυχου που παρουσιάστηκε σε φεστιβάλ, το τρίτο έχει τον τίτλο *Stateless* και το τέταρτο είναι ένα βίντεο 23 λεπτών που αποτελεί 'επεισόδιο' του VICE στη σειρά *Underreported Greece.* Το βίντεο που παίχτηκε στο πλαίσιο της εκπομπής του VICE έχει voice over, αποδεικνύοντας ότι το επεξηγηματικό αυτό εργαλείο είναι απαραίτητο για ευρύ κοινό στο πλαίσιο της δημοσιογραφικής πρακτικής. Το *Dying for Europe* (2017, Δεύτερο Βραβείο στην Κατηγορία Μικρού Μήκους – World Press Photo 2017, Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ Θεσσαλονίκης, International Festival Of Mediterranean Documentary and Reportage) αποτελεί μια τριλογία προσωπικών ιστοριών προσφύγων με όνειρο τον ερχομό στην Ευρώπη. Ο συνδυασμός μιας εξαιρετικής ασπρόμαυρης κινηματογράφησης με ατμοσφαιρικό sound design (όπου μουσική και ήχοι μπλέκονται για να δημιουργήσουν τα εσωτερικά τοπία των χαρακτήρων) αλλά και η έλλειψη επεξηγηματικού σπηκάζ (το voice over ανήκει στους ίδιους τους μάρτυρες των γεγονότων) καθιστούν το ντοκιμαντέρ αυτό ένα καλό παράδειγμα του πώς η τέχνη συνδυάζεται με τη δημοσιογραφία υπηρετώντας ταυτόχρονα τον πειραματισμό με τα εκφραστικά μέσα του κινηματογράφου και την ανάγκη για μια εναλλακτική δημόσια πληροφόρηση.

Τέλος ένα ακόμα παράδειγμα σε αυτή την χαρτογράφηση του πεδίου δημοσιογραφίας και ντοκιμαντέρ είναι και η Δάφνη Τόλη που ξεκινά να δουλεύει ως fixer και ερευνήτρια την περίοδο που ξένοι ανταποκριτές έχουν έρθει στην Αθήνα για να «καλύψουν» την ελληνική κρίση και στη συνέχεια μέσα από τους προσωπικούς λογαριασμούς της στο Twitter,

Facebook και Instagram κάνει τις δικές της ανταποκρίσεις. Το ντοκιμαντέρ της Η προσφυγική κρίση μέσα από τα κινητά τηλέφωνα των προσφύγων παρουσιάζεται στο πλαίσιο των VICE specials αλλά παίχτηκε και στο Φεστιβάλ Ντοκιμαντέρ της Θεσσαλονίκης αλλά και σε άλλα φεστιβάλ. Το ντοκιμαντέρ αυτό ακολουθεί την παράδοση που μας έρχεται από μεθοδολογία της «ανθρωπολογίας από κοινού» του Ζαν Ρους αφού χρησιμοποιεί τις εικόνες που οι ίδιοι οι πρόσφυγες έχουν τραβήξει για να πει την ιστορία της διαδρομής τους. Ωστόσο, προκειμένου να 'παιχτεί' ως μέρος των VICE specials έπρεπε να προσαρμοστεί στην δημοσιογραφική και δημιουργική ταυτότητα της εκπομπής που προβάλλεται από τον ΑΝΤ1. Έτσι το βίντεο απόκτησε voice over με επεξήγηση δική της, και την on camera παρουσία της. Παράλληλα, η ίδια δημιούργησε και το *Uprooted*, ένα έργο που παρουσιάστηκε στον εκθεσιακό χώρο ΡΟΜΑΝΤΖΟ (30 Σεπτεμβρίου- 18 Οκτωβρίου 2018) ως μέρος της έκθεσης που διοργάνωσαν οι Athens Photo Festival, MedPhoto Festival και Thessaloniki Photobiennale 2018. Σε αυτή την έκθεση σε μια οθόνη τοποθετημένη στο πάτωμα παιζόταν επαναλαμβανόμενα το 12 λεπτών βίντεο υλικό που η Δάφνη Τόλη είχε συλλέξει από τους πρόσφυγες. Σε αυτό το υλικό πλέον έχουν αφαιρεί όλα τα επιπλέον δημοσιογραφικά στοιχεία, δεν υπάρχει καμία πληροφορία, καμία ένδειξη δημοσιογραφικής κάλυψης ή αφήγησης που είχαν προστεθεί στην τηλεοπτική εκδοχή για το VICE. Ο θεατής πρέπει να αφεθεί στην αισθητηριακή αντίληψη που προκαλεί αυτή η προβολή, που δεν γίνεται άμεσα κατανοητή παρά μόνο ως ωμή εμπειρία η οποία επιβάλει να κάτσεις και να την δεις για δεύτερη και τρίτη φορά στην οθόνη της τηλεόρασης που γίνεται ένα prop μιας εγκατάστασης. Το βίντεο αυτό επικοινωνεί με τα άλλα έργα της έκθεσης και κυρίως με το μεγάλο έργο φωτογραφιών του Richard Moss, *Grid (Moria),* ένα έργο γυρισμένο με στρατιωτικές θερμικές κάμερες στο στρατόπεδο συγκέντρωσης προσφύγων το οποίο αποτελείται από οθόνες παρατεταγμένες στον τοίχο ώστε να δημιουργούν ένα πλέγμα από εικόνες που αντικειμενοποιούν τους πρόσφυγες και τους κάνουν να φαίνονται σαν τους επόμενους στόχους μιας στρατιωτικής μηχανής.

Αναφέρω αυτά τα παραδείγματα κυρίως για να τονίσω την τάση προς μια «αισθητική δημοσιογραφία» («aesthetic journalism») (Cramerotti

2009) όπου η παραγωγή λόγων για τα γεγονότα έχει μετατοπιστεί από τους οργανισμούς των μέσων σε αυτούς της αισθητικής και της τέχνης και ο διαχωρισμός οπτικών τεχνών και δημοσιογραφίας έχει πάψει να είναι απολύτως εφικτός ή και χρήσιμος. Χωρίς να σημαίνει ότι η συνάντηση αισθητικής και δημοσιογραφίας είναι κάτι καινοφανές, σε ένα παραδοσιακό καθεστώς δημοσιογραφικής πρακτικής τα παγιωμένα αισθητικά εργαλεία συνδέθηκαν με την «αντικειμενικότητα». Ο εμπλουτισμός της δημοσιογραφίας με πλειάδα αισθητικών επιλογών από άλλα πεδία είναι ένας τρόπος αμφισβήτησης της ηγεμονίας του παλαιότερου αυτού στάτους κβο και βοηθά στην ενίσχυση της αμφισβήτησης και της κριτικής αντίληψης των θεμάτων (21-22).

Επίλογος

Συνοψίζοντας, το παρόν κείμενο παρουσίασε τις αναδυόμενες τάσεις συνάντησης του ντοκιμαντέρ με τη δημοσιογραφία στο διαδίκτυο όπως διαμορφώνονται την περίοδο της κρίσης στην Ελλάδα τα τελευταία δέκα χρόνια. Οι τάσεις αυτές υποστηρίχθηκαν κυρίως από τα λεγόμενα «εναλλακτικά» μέσα, και από ανεξάρτητους δημοσιογράφους. Το δεύτερο μισό της δεκαετίας ωστόσο βλέπουμε ότι διαχέεται πλέον και στα mainstream μέσα και στα μέσα τύπου VICE η παραγωγή βίντεο και ντοκιμαντέρ επιβεβαιώνοντας και στην Ελλάδα μια διεθνή τάση όπου το βίντεο και το ντοκιμαντέρ ταυτίζονται με την ποιότητα. Σε αυτές τις τάσεις οι συμβάσεις της τηλεόρασης παραμένουν ισχυρές και στο διαδίκτυο. Ωστόσο η συνάντηση της δημοσιογραφίας με τον χώρο της αισθητικής και του φορμαλιστικού πειραματισμού είναι ήδη ορατή και συμπλέει με μια τάση αμφισβήτησης παραδοσιακών κωδικών επικοινωνίας του γεγονότος και της αλήθειας.

Βιβλιογραφία

Barnouw Eric, *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. Οξφόρδη, Νέα Υόρκη: New York University Press, 1993.

Beattie Keith, *Documentary Screens: Non-fiction Film and Television*. Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan, 2004.

Bock A Mary, "Newspaper journalism and video: Motion, sound, and new narratives", *New Media Society* 14 (4) 2012: 600-616.

Bødker Henrik, "VICE Media Inc.: Youth, lifestyle – and news", *Journalism,* Vol. 18(1), 2017: 27– 43.

Bruzzi Stella, *New Documentary: A critical introduction.* Νέα Υόρκη: Routledge, 2006[2000].

Chanan Michael, *The Politics of Documentary.* Λονδίνο: BFI, 2007.

Chapman Jane, *Issues in Contemporary Documentary*. Καίμπριτζ: Polity Press, 2009

Corner John, "Performing The Real. Documentary Diversions", *Television and New Media*, τόμος 3, No. 3, 2002: 255–269.

Cramerotti Alfredo, *Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing*. Μπρίστολ και Σικάγο: Intellect Ltd, 2009.

Doukaki Vaia & Spyridou Paschalia, "News content online: Patterns and norms under convergence dynamics", *Journalism*, τομ. 16, τ. 2, 2014 https://doi.org/10.1177/1464884913517657

Ellis C. Jack & McLane A. Betsy, *A New History of Documentary Film.* Λονδίνο: The Continuum International Publishings Group, Inc, 2006.

Grierson John, "First Principles of Documentary". Στο Ian Aitken (επιμ.) The Documentary Film Movement: An anthology*,* Εδιμβούργο: Edinburg University Press, 1998 [1932]: 81-92.

Harcup Tony, "The 'unspoken –said': The journalism of alternative media", *Journalism*, 4(3), 2003: 356-376.

Iosifidis Petros & Boucas Dimitris, *Media Policy and Independent Journalism in Greece*. Barcelona: Open Society Foundations, http://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/media-policy-independentjournalism-greece-20150511.pdf, 2015.

Κουντούρη Φανή & Νικολαΐδου Αφροδίτη, «Η κρίση του δημοσιονομικού χρέους ως δημόσιο πρόβλημα. Αντιπαραθετικοί, πολιτικοί, δημοσιογραφικοί και κοινωνικοί λόγοι». Στο Φανή Κουντούρη, *Τα δημόσια προβλήματα στην πολιτική αντζέντα.* [ΗΛΕΚΤΡ. ΒΙΒΛ.], Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών βιβλιοθηκών, 2015: 203-234. http://hdl.handle.net/11419/4435.

Nash Kate, Hight Craig and Summerhayes Catherine, "Introduction: New Documentary Ecologies: Emerging Platforms, Practices and Discourse". Στων ιδίων (επιμ.) *New Documentary Ecologies. Emerging Platforms, Practices and Discourses*, Νέα Υόρκη: Palgrave McMillan, 2014:1-7.

Nichols Bill, *Introduction to Documentary*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press, 2001.

Nikolaidis Aris, *The Impact of Austerity on the Greek News Media and Public Sphere*, PERC Papers Series: Paper No. 12, Political Economy Research Center, Λονδίνο: Goldsmith University of London. http://www.perc.org.uk/perc/wp-content/uploads/2015/10/PERC-Paper-12-Austerity-and-the-Greek-Public-Sphere-A-Nikolaidis.pdf, 2015.

Nikolaidou Afroditi, "Greek TV Documentary Journalism: Discourses, Forms and Authorship", *Filmicon: Journal of Greek Film Studies,* τ. 5, (υπό έκδοση).

Papadimitriou Lydia, "Politics and Independence: Documentary in Greece during the Crisis". Στο Yannis Tzioumakis & Claire Molloy (επιμ.) *The Routledge Companion to Cinema and Politics,* Νέα Υόρκη: Routledge, 2016: 469-480.

Στεφανή Εύα, *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*, Αθήνα: Πατάκης, 2007.

Touri Maria, Theodosiadou Sofia & Kostarella Ioanna, "The Internet's Transformative Power on Journalism Culture in Greece", *Digital Journalism*, τομ. 5, τ. 2, 2016: 233-251.

Uricchio William κ.ά *Mapping the Intersection of Two Cultures: Interactive Documentary and Digital Journalism*, Report του MIT Open Documentary Lab, http://opendoclab.mit.edu/interactivejournalism/, 2015.

Abstract

The last 15 years, with the transition of journalism in a digital environment, video-journalism and documentary filmmaking –feature length, short, interactive – become respected and indispensable forms in the news industry. Moreover, the discussion about the merging of two cultures, of documentary filmmaking and journalism, is vivid in the media industry, in film festivals that engulf these new hybrids forms. In Greece this encounter of journalism and documentary filmmaking starts in the late 1990s on TV and establishes in the mid 2000s in public and private television. However, the financial and media crisis made the transition to digital journalism sine qua non for many professionals and it seems it has nourished the cultural conditions for the emergence of new types of journalism. Thus, after 2009, documentary and video journalism becomes an acknowledged and influential form of journalism with themes related to the crisis. Based on information collected through interviews, the aim of this research is to track down the emerging forms of documentary and video journalism in Greece in mainstream media and in the so called 'independent journalism", the merging of art and journalism and the forms and themes that are produced as an alternative and critical pole against mainstream media.

Λέξεις κλειδιά: Βίντεο δημοσιογραφία, ντοκιμαντέρ, «αισθητική δημοσιογραφία», ψηφιακή δημοσιογραφία

INTELLECTUALS IN CRISIS: AN IMAGE AND ITS TRANSFORMATIONS THROUGH MASS MEDIA AND SOCIAL NETWORKS IN 21ST CENTURY GREECE

Aikaterini-Maria Lakka*, Angelos Papadopoulos**

Introduction: the critical event

On 2 November 2011 French newspaper *Libération* read a single word in Greek capital letters on its front page: ΧΑΟΣ.[1] An asterisk explained the word in Latin letters below: chaos. Being merely a transliteration, this translation seems pointless; except for the first and last letters, the word is the same. Therefore, we suspect that the use of the Greek alphabet and its explanation acted as a metaphor, suggesting that "crisis" in Greek – i.e. the Greek crisis itself – could only mean one thing: chaos, the abolition of all order. On the one hand, this metaphor echoes a superficial narrative which links the financial crisis in Greece to stereotypical images of modern and ancient Greeks (for instance, the infamous *Focus* cover showing the Aphrodite of Milos giving the finger); on the other hand, the emphatic use of the word *chaos* seems to reveal an underlying conception of the crisis as an event that surpasses economic and political dimensions and presents a major intellectual significance.[2]

The intellectual significance of *chaos* consists in the fact that it does not refer to a situation itself (what one perceives as chaotic might in fact be deterministic), but instead to our understanding of its operation – or rather

* Aikaterini-Maria Lakka, PhD Candidate in Comparative Literature, Sorbonne University.

** Angelos Papadopoulos, PhD Candidate in Philosophy, Sorbonne University.

1 *Libération*, November 2 2011.

2 Contrary to *Libération*'s use of the word *chaos*, we observe that many international newspapers used it to describe the situation in Greece back in November 2011, in a less suggestive way. For instance, an article on the *Guardian* reads "Chaos in Greece amid battle to form a 'government of national salvation'" on its title (Helena Smith and Tom Kingston, Saturday, November 5, 2011, published online: https://www.theguardian.com/world/2011/nov/05/greece-eurozone-crisis-papandreou, retrieved 17 January 2019) while the English version of an article on *Monde Diplomatique* a month later translated a medical metaphor which was part of the French title simply as "chaos", (Noëlle Burgi, "Greece in chaos", December 2011, published online: https://mondediplo.com/2011/12/03greece, retrieved 17 January 2019).

to the total lack of it. Indeed, during a crisis, major shifts occur that put the totality of our depiction of the *becoming* (*γίγνεσθαι*) to question. *Crisis* can thus be defined as a unique event that is unpredicted and does not make sense in a given situation, as something that defies our perception of the course of causality.[3] The Greek crisis represents a rupture in a continuity, a singular point on a hypothetical linear timeline after which everything is prone to redefinition.[4] Since every aspect of our everyday lives is constantly being reevaluated and challenged, this redefinition process applies to words, concepts, figures, historical events, political parties, ideologies etc. One particular aspect that underwent this process during the crisis and caught our attention is the shift that occurred in the image of the intellectual.

The intellectual is a public figure that is usually expected to carry on their shoulders the duty of self-reflection; the importance of such a duty is magnified during the crisis, since it now consists in giving chaos meaning, in explaining what was, and probably still is, for quite a large portion of the population, unexplainable. In that sense, the shift in intellectuals' image can be understood as part (and result) of the very process they are expected to explain and rationalize. In other words, this shift corresponds to the increasing demand of sense provoked by the crisis (that only intellectuals are able to fulfill), and exemplifies the crisis as an intellectual challenge.

However, the question of whether the shift of the intellectual's role is truly a significant one is a problem *per se*. To understand this, we might consider the paradoxical nature of the event: an event seems irrational and sudden – hence, the Greek crisis was perceived as the incarnation of complete chaos. Nevertheless, an event must also be rational, exactly because it has taken place: in fact, since the abnormal at some point necessarily becomes normalized, i.e. accepted by the society as the new order of things, we could argue that the shift's significance is reduced. Indeed, even though

3 Badiou (2005).

4 French philosopher Michel Foucault observed a pattern of discontinuities in human history (specifically in the history of ideas), attaching it to changes in concepts and discourses. He suggested that these ruptures involved a redefinition and reevaluation process for societies: "Discontinuity – the fact that within the space of a few years a culture sometimes ceases to think as it had been thinking up till then and begins to think other things in a new way – probably begins with an erosion from outside, from that space which is, for thought, on the other side, but in which it has never ceased to think from the very beginning", Foucault (2002: 56).

many aspects of the Greek society, including meanings of words and concepts, have drastically changed, structural continuity is still to be detected in social, cultural and political life. Therefore, we might speak of a shift that wasn't one.

The primary aim of this paper is to describe the shift in the image of the intellectual during the financial crisis in Greece, in regard to the emergence of social media. Our hypothesis accepts as a fact that this shift has taken place; however, we consider that its significance needs to be evaluated in a critical way. In order to investigate and determine the nature and extent of this shift, we shall tackle theoretical issues concerning the nature and reception of the financial crisis in Greece as an intellectual issue, showing in what way and for what reason its very character has been interpreted as primarily moral and only secondarily financial. This analysis aims to help us create a complete image of modern-day Greek intellectuals, reflect upon their typology, and study their discourse about the crisis from 2009 to nowadays, in order to formulate our conclusions about their image in connection to social media.

The years of the "artificial prosperity"

Trying to trace the origins of the financial crisis in Greece, one naturally looks back to the most recent period of modern Greek history, *Metapolitefsi*.[5] Following the solid establishment of democracy for the first time, Greece experienced an unprecedented financial, political, social and cultural growth that reached its peak during the 1990s and 2000s. These two decades have been referred to in retrospect as "the years of the artificial boom", a period marked by government policies and social behaviors later held responsible for the outburst of the crisis.[6]

5 Clogg (2015).

6 "All these unsustainable and conjectural factors led to an 'artificial boom' period with better than the rest of the EU growth rates. This 'artificial boom' period had another hidden handicap: there was a steep increase of unproductive activities (particularly around finance and trade) which eroded internally profitability's foundations […]", Mavroudeas and Paitaridis (2015: 157-8). Apart from scientific analyses such as the one cited and others, the "artificial boom" as a cause of the crisis has been popular among intellectuals' discourses. For instance, on 16 October 2015, Greek singer Charis Alexiou, interviewed for *News247.gr*, said that "the artificial prosperity gave birth to monsters" and that the Greek society "had to pay the debt for its indifference".

During these calm decades of prosperity, the Greek society, subconsciously aware of its consumerist affluence, was fantasizing a figure of the intellectual more as a moral authority than as an actual critic of current social, political and economic issues. As two essentially moderate political parties alternated in office, financial security and political stability brought about a softness in intellectual debates: apparently, political cleavage and ideological dispute had no longer a place in a post-Cold War society. While the dominant perception of the intellectual (i.e. in mass media, popular culture and even school textbooks) still asked for their social and political engagement, this demand did not seem to correspond to real-life problems anymore.[7]

Intellectual production had become a product of luxury for the pleasure of an abundant, materialistic society. Therefore, the figure of the intellectual was portrayed as being estranged from society and criticized for not fulfilling the stereotypical role of the man of letters.[8] In what constituted an important aspect of this criticism, intellectuals were accused of speaking "gibberish", a language incomprehensible to anyone but themselves, as if their work was merely a form without content.[9] Such a criticism did not necessarily correspond to an actual absence of intellectual production or issues, but rather represented Greek society's awareness of its peaceful idleness, mirrored in the assumption that all intellectual production was truly insignificant.

Society and even intellectuals themselves kept asking "what do intellectuals do?" in a time when they apparently had nothing to do. And then came the crisis.

---

7 "Η κριτική στάση του διανοούμενου τον συνδέει με την διαμαρτυρία. Επειδή ασκώντας κριτική δεν συμβιβάζεται με τα καθιερωμένα, ο διανοούμενος επαναστατεί και διαμαρτύρεται", extract from Kostas P.Michailidis' book *Οικείωση και Αλλοτρίωση* (1984) that was adapted for the 2001 Panhellenic Exams on Modern Greek. Students were asked to write an essay on what they expected from intellectuals (retrieved 17 January 2019 from *Othisis'* list of past papers of Panhellenic Exams: https://www.othisi.gr/sxoleio/wp-content/uploads/2014/07/ΕΚΘΕΣΗ-2001.pdf).

8 "Αλλά και παλαιότερα, θυμάμαι, όταν λέγαμε «οι διανοούμενοι» ή «οι άνθρωποι των γραμμάτων», νιώθαμε κάτι σα δυσφορία και ενόχληση, γιατί καταλαβαίναμε ότι αυτοί οι άνθρωποι είχαν ξεφύγει πολύ από τη ζωή εν ονόματι δήθεν της τέχνης", Χριστιανόπουλος (2003: 11).

9 "Αυτό που σήμερα λέμε γλώσσα των κουλτουριάρηδων είναι ένα κουρκούτι από νεόκοπες λέξεις, από ξένες αμετάφραστες λέξεις και από λέξεις παρμένες από τις διάφορες επιστήμες […]. Μ' ένα τέτοιο κουρκούτι, στο τέλος δε βγάζουν νόημα ούτε αυτοί ούτε φυσικά κι εμείς", Χριστιανόπουλος (2003: 12).

The crisis and the shift

Despite the news of the international banking crisis that broke out in September 2008 with the collapse of Lehman Brothers, Greek society was deeply shaken by the sovereign debt crisis, which was perceived as an unexpected event. "What led us here?", "What should we do now?": these two questions, inextricably tied to one another, were asked by journalists, politicians and the general public alike. Even though the acceleration of events called for immediate action, the action itself required an understanding of the crisis' causes.[10]

Defining the causes of the financial crisis in Greece became a question of such a crucial importance and general interest that everyone, from politicians and specialists (economists, technocrats etc.) to the general public, was eager to provide an answer. In this context, the crisis' nature underwent a transformation and, instead of being considered only financial and political, people started to describe it as also "cultural" and "moral". On 9 January 2011 the newspaper *Kathimerini* published an article by intellectual Nikos Themelis which seemingly expressed a belief that was gradually gaining ground among Greek society: that the crisis was " not only financial" but also "institutional" and "moral".[11] While research linked the crisis to Greece's debt to the IFM and to the country's continuous negative trade balance, the public started to ask "Who's to blame?", recalling Charilaos Trikoupis' famous question "*τις πταίει;*".[12]

While we might consider that specialists' analyses were sufficient for determining further action, justifying harsh measures or even alternatives did require a moral rhetoric. Therefore, it should come as no surprise that, upon the outbreak of the crisis and on to its unfolding, the demand for intellectuals'

10 In the 2014 volume *Η έρευνα για την κρίση 2010-2014*, 180 personalities of the letters and the arts were asked to reply to the questions "What brought us here" and "What should we do", Πατούλη (2014).

11 "Όλοι συμφωνούμε ότι η κρίση δεν είναι μόνο οικονομική. Είναι και κρίση λειτουργίας των θεσμών. Είναι κρίση ηθική. Είναι κρίση αντιλήψεων και τρόπου σκέψης, ίσως και ταυτότητας της σύγχρονης κοινωνίας. Γι' αυτό και υποστηρίζω ότι βιώνουμε μια κρίση του πολιτισμού μας, μια ολική κρίση", Nikos Themelis, *Kathimerini*, 1/9/2011, published online (retrieved 18 January 2019 from: http://www.kathimerini.gr/415240/article/epikairothta/politikh/politismos-kai-krish-yparxei-die3odos).

12 Data taken from *The Observatory of Economic Complexity* (retrieved 18 January 2019 from: https://atlas.media.mit.edu/en/profile/country/grc/).

presence in the public sphere is renewed as a crucial urgency. The response to this demand is reflected in the growing number of writers, journalists, philosophers, scholars, scientists and artists who chose to participate in public dialogue and provide answers to the public's persistent questions. Some of these answers considered that politicians and political parties (mainly Andreas Papandreou's PASOK) that were backed by a system of political patronage formed a client state that supposedly shaped contemporary Greeks' outlook on life and politics.[13] For instance, on 2012, intellectual and writer Stelios Ramfos published an essay titled *Ο "άλλος" του καθρέφτη* where he argued that Greek society behaved childishly and, thus, could not form a "mature" collective consciousness that would permit it to overcome chaos.[14]

Meanwhile, the crisis got increasingly thematized in public interventions and intellectual representations, such as literary texts, films, artworks etc. We shall only mention some of them as examples. *Agora*, the 4th Athens Biennale that opened in 2013, drew inspiration from the crisis and actually used the empty building of the former Athens Stock Exchange as its main exhibition venue,[15] while works of contemporary Greek poets were translated in English and published in poetry anthologies that reflected upon crisis poetics; two such books that actually caught the public's attention were *Futures: poetry of the Greek crisis* and *Austerity Measures: the new Greek poetry.*[16] These anthologies were well-received in the English-speaking world and international newspapers featured this new generation of Greek poets, who "revolutionized poetry in the age of austerity".[17] Literary review *Διαβάζω* dedicated its February 2012 issue to "views of the

13 Clogg (2005).

14 Ράμφος (2012a). In his short essay *Time out*, Ράμφος (2012b) presented modern Greeks' "peculiar" perception of time.

15 "Given that 2011 was the year of protesting and dreaming dangerously, 2013 prompts us to think responsively and come up with useful ideas and suggestions. At a time when the financial crisis in Greece and elsewhere is reaching a highpoint, the 4th Athens Biennale (AB4) cannot but respond to this bleak situation through a pertinent question: Now what?", from the 'About' section of Athens Biennale's website (retrieved on 18 January 2019 from: http://athensbiennale.org/en/agora_en/about-en/).

16 Van Dyck (2016). Chiotis (2015).

17 Marta Bausells and Eleni Stefanou, "Meet the Greek writers revolutionizing poetry in the age of austerity", published on 11 May 2016 on the *Guardian*'s website (retrieved on 18 January 2019 from: https://www.theguardian.com/books/2016/may/11/meet-the-greek-writers-revolutionising-poetry-austerity).

crisis, Greek literature and philosophical reflection".[18] At the same time, aspects of the crisis were shown in short films that were screened in Drama's Short Film Festival and have been largely distributed online.[19] There was also a large academic production of works that revolved around the crisis: from Yanis Varoufakis' *The Global Minotaur: America, the True Origins of the Financial Crisis and the Future of the World Economy* (2011) to the more recent collection of essays *Greece in crisis: Culture and the Politics of Austerity* edited by Dimitris Tziovas, scholars were eager to approach the situation in different ways and, thus, to provide answers and, maybe, solutions.[20]

The shift and the typology of intellectuals

It was precisely during this period, when Greek intellectuals finally seemed to abandon their ivory towers for good, that their image underwent a major shift in order to meet the expectation of public action and engagement. In order to analyze this shift, we should work on a typology of modern-day intellectuals in Greece as well as reflect upon the question this typology poses *a priori*: what makes someone an intellectual? Difficult as it may be to provide a short and simple answer to that question, we can observe that the engagement of such individuals in public dialogue often takes the form of an intervention rather than that of actual participation. Of course this distinction is not absolute.

An intellectual appears to be more than a citizen, yet less than a high-profile politician, and this borderline state is exactly what makes such people so influential. Societies tend to expect a lot from intellectuals; as Edward W.Saïd frames it, "the intellectual is an individual endowed with a faculty for representing, embodying, articulating a message, a view, an

18 *Διαβάζω*, February 2012, Athens.

19 "Τα τελευταία χρόνια το Φεστιβάλ Ταινιών Μικρού Μήκους Δράμας, γίνεται ολοένα και συχνότερα αποδέκτης ταινιών με αυτήν την θεματολογία. Η αμηχανία της Ευρώπης, το φαινόμενο της (νέο)μετανάστευσης στη Γερμανία, και το δράμα των προσφύγων στο Αιγαίο, αποτελούν θεματικές που καταδεικνύουν τα άμεσα «αντανακλαστικά» της μικρού μήκους ταινίας", extract from an article on a two-day seminar on the crisis through short-films, published on 22 April 2017 (retrieved on 18 January 2019 from: https://camerastyloonline.wordpress.com/2017/04/22/h-krish-sthn-ellhnikh-koinwnia-mesa-apo-thn-tainia-mikroy-mhkous-dihmerida/).

20 Varoufakis (2011). Tziovas (2017).

attitude, philosophy or opinion to, as well as for, a public".[21] Intellectuals often tend to adopt theoretical or unconventional viewpoints as opposed to the more pragmatist or scientific approaches of specialists and professional politicians.

As demonstrated above, intellectuals are nowadays more present than ever in Greek society: they intervene in public dialogue, publish essays and books, and discuss current affairs, government policies, and party politics. However, in order to understand how the crisis provoked the aforementioned shift in their image, we should bear in mind that they do not form a homogenous group. In fact, we observe a vast multiplicity of theoretical viewpoints and practices resulting from the constant interaction between intellectuals and society. Still, it would be quite difficult to clearly place these viewpoints on the political spectrum.

Indeed, while up until the first years of *Metapolitefsi* we could describe intellectuals with political terms, as the traditional cleavage between left- and right-wing or, substantially, between progressive and conservative intellectuals seems to have faded, this kind of typology appears inadequate when applied to post-crisis intellectuals. The positive characteristics traditionally attributed to them, such as intellectual independence, social criticism, and engagement in support of the rights of the less privileged, go through drastic and continuous changes. Therefore, we should not be surprised that the standard image of modern-day Greek intellectuals embodies a series of characteristics which separate it from the one of early- and mid-20th century thinkers, who were publicly engaged and usually active in party politics.

If we were to formulate a typology of contemporary Greek intellectuals, we would include the anticipated type of openly politically affiliated thinkers or artists; this "traditional" type of intellectuals still exists, although to a lesser extent, due to the rise of another type of intellectual, one that supposedly rejects affiliation to current political parties. Certainly not all intellectuals were always attached to political parties; nevertheless, this new type of Greek intellectuals stands out because of their claim of complete objectivity.

21 Saïd (1994: 11).

The latter, combining the thinker's traditional moral obligation of being independent with the post-Cold War narrative of the "end of all ideologies",[22] tend to substitute the need of a public dispute with the "obviousness" of what is referred to as "common sense". As intellectual Aristos Doxiadis put it in an article on *Kathimerini* in 2014, the logical "common sense" had to now become the country's new political ideal and take the place of former central-left- and central-right-wing narratives that supposedly still "divided Greek citizens".[23] Interestingly enough, this new condemnation of the political cleavage seems to come in a superficial contradiction with the intellectual idleness that reigned during the period of the "artificial prosperity". It is in this very substitution of the cleavage with the concept of "common sense" that we observe the aforementioned shift of the intellectuals' characteristics and of their discourse: "independence" became "objectivity", whereas "social criticism" became "stating the obvious". Nikolas Sevastakis' use of this phrasing on the title of his book *Η τυραννία του αυτονόητου, σχόλια για τον ψυχισμό της εποχής* [The tyranny of the obvious, thoughts on the time's psyche] that was published in 2012 demonstrates how widespread had become the use of this concept.[24]

In a society simultaneously facing a dramatic rise in poverty and unemployment as well as a sudden refugee crisis, intellectuals in general struggled to identify the values or groups that needed to be defended,

22 This narrative was particularly supported by Francis Fukuyama. As Edward W.Saïd notes: "What could be less attractive and less true a couple of years after it was all the rage than Fukuyama's 'end of history' thesis or Lyotard's account of the 'disappearance' of the 'grand narratives'?", Said (1994: xvii-xviii). Certainly, criticism on "postmodernism" should be more subtle to its nuances: while it might be justified to condemn the announcement of the "end of history", it is hard to deny that the end of the Cold War was, to a certain extent, characterized, if not by the "disappearance" of the "grand narratives", at least by the predominance of the western one.

23 "Καθώς καταλαγιάζει το σοκ από την κρίση, και υποχωρεί η αίσθηση της έκτακτης ανάγκης, πολλοί είναι αυτοί που προτείνουν να γυρίσουμε στις παλιές διαχωριστικές γραμμές της πολιτικής. Να επιλέξουν οι πολίτες δεξιά/αριστερά, ή έστω κεντροδεξιά / κεντροαριστερά, και ειδικότερα για την οικονομία, φιλελεύθερες ή σοσιαλδημοκρατικές συνταγές. Και να αφήσουν κατά μέρος τις εκκλήσεις για την πολιτική του «αυτονόητου» ή της «κοινής λογικής». Όσο κι αν φαίνονται εύλογα τα επιχειρήματα, η εμμονή σε αυτές τις σταθερές διαχωριστικές κρύβει μια μεγάλη παγίδα", extract from an article published on *Kathimerini*'s website on 15 June 2014 (retrieved on 20 January 2019 from: http://www.kathimerini.gr/771721/opinion/epikairothta/politikh/h-logikh-ws-politiko-protagma).

24 Σεβαστάκης (2012).

since the crisis reversed traditional perceptions of "right" and "wrong" causes. In fact, the very concept of cause had become suspicious: while traditional intellectuals did not consider their support of causes contradictory to their independence, contemporary intellectuals' demand of absolute independence and objectivity undermined the other traditional characteristic attributed to intellectuals, that of the duty to engage to rightful causes. Unsurprisingly, the rupture of continuity provoked by the crisis, presented society with a horizon of open – and mostly threatening – possibilities. This same openness also defied intellectuals' usual interpretative methods, forcing them to elaborate a new discourse that would reflect the radical changes in parties' agendas and policies. The crisis, being an unpredictable event, instead of reviving the left-right cleavage in its traditional form, actually led to the emergence of new types of intellectuals, able to interpret it in apparently new terms. Yet, we do ask: how did this shift happen? If we are to provide an answer to this question, we should ask what type of means allowed for this new type of intellectual to evolve and to present their discourse.

The new media

In order to move to the final phase of our argument, we first need to describe and explain another shift that occurred during the Greek crisis, this time in the field of mass communication. We shall argue that the shift in the figure of the intellectual and the multiplicity of their new typology, are strongly linked to a change in the media.

Along with the crisis came the harsh realization that "traditional" or "systemic" media were no longer to be trusted. The majority of Greek society criticized them for justifying the political establishment, broadcasting fake news and supporting the strict austerity measures. This criticism also attacked media openly affiliated to the political opposition, since it seemed that people did not ask for a different opinion but for another platform. If we read the crisis as an event that provokes shifts in general, we can understand the connection between the change in intellectuals' figure and the emergence of a new type of media, only this time the shift seemed to also satisfy an expressed demand of the society.

The empty space left by the decline of systemic media was consequently occupied by alternative news platforms and social media.[25] The audience of TV channels, newspapers and political and cultural reviews connected to the established political world, gradually moved towards informational websites, free-press journals and, of course, social media like Twitter and Facebook. Obviously, the emergence of these new media was not produced by the Greek crisis; it was a worldwide phenomenon that coincided with it. However, their rise is not entirely independent from the crisis, since they appeared to permit the embodiment of a much requested change. In these politically neutral platforms of communication that supposedly give anyone access to a broad audience, Greek society and intellectuals found a new space of open possibilities.

More specifically, some intellectuals saw in social media the opportunity they sought to express their constant demand for independence and, thus, advocate for a description of the political situation based on "common sense''. The concept of "common sense" has been used both as a descriptive tool of the political situation and as an argument by these intellectuals in order to reinforce their need for political objectivity which, in turn, would lead to a more precise analysis of the crisis. This need was reflected in the increasing unpopularity of traditional media that were thought to not only justify the political agenda by any means but to also being closed, i.e. inaccessible to the general public.[26] At the same time, the

25 "The media market in Greece is characterised by very low levels of trust in journalism, high use of social media for news and extreme fragmentation of the online news market. […] Total Sunday newspaper sales have fallen by around 25% to 300,000 in the year to April 201730 compared to an average of approximately 1.2m papers sold in 2008. […] Facebook remains the most widely used platform for news (62% use it), while 32% of Greeks use YouTube for news content. Participation via commenting and sharing news is also at high levels in Greece, an indication of the polarised political environment and mistrust in journalistic content", Antonis Kalogeropoulos, in *Reuters Institute Digital News Report 2017*, by Nic Newman with Richard Fletcher, Antonis Kalogeropoulos, David A. L. Levy and Rasmus Kleis Nielsen, p. 72 (retrieved on 20 January 2019 from: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/Digital%20News%20Report%202017%20web_0.pdf).

26 "Only in Greece do more people trust social media (19%/28%) but this has more to do with the low opinion of the news media in general than the quality of information in their news feeds. […] In Greece and South Korea less than a quarter of respondents (23%) agreed that you could trust the news most of the time", *Reuters Institute Digital News Report 2017*, by Nic Newman with Richard Fletcher, Antonis Kalogeropoulos,

open space of social media was rather used to voice various interpretations of political events than to help spread the news. The decision to shut down national broadcaster ERT was met with anger from social media; however, according to some intellectuals, even ERT was subject to corruption since it was state-driven and not the product of an open and "objective" space like the one of social media. Nevertheless, "systemic" media still provide much coverage to present-day intellectuals, in order to underline their own ongoing transformation towards the more participative model of the social networks which nevertheless is not necessarily politically innovative.

The openness of social media that allows users to interact with one another, participate in dialogues, make their profiles public etc. not only brought Greek intellectuals closer to their audience but also created the sense of an enlargement of the very group that identifies as intellectual. To quote Gramsci: "All men are intellectuals, one could therefore say: but not all men have in society the function of intellectuals".[27] Social media do seem to offer the chance to anyone to act as an intellectual, as a figure that has the ability to be influential in public dialogue. Their open character is what really differentiates them from traditional media and makes them an ideal space to express such a notion as the one of "common sense".

However, the function of intellectuals within social media could correspond to Gramsci's conceptualization of organic intellectuals, a vast group who, under an apparent openness, universality and objectivity, may still represent the interests of the political establishment. Such is the example of the Greek intellectuals who, during the financial crisis, tried to become the "voice of reason". Nevertheless, what seemed to be both critical and defiant of political authorities' decisions and harsh austerity measures, still justified them, and that became clear in many cases, e.g. before the 2015 referendum, when many figures of the Greek intelligentsia largely campaigned for either the "Yes" or the "No" option, thus personifying Gramsci's description of the organic intellectual. Social media acted as the ideal means for this and for other justifications.

David A. L. Levy and Rasmus Kleis Nielsen, p. 22 (retrieved on 20 January 2019 from: https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/Digital%20News%20Report%202017%20web_0.pdf).

27 Gramsci (1971: 9).

Conclusion: symptoma *and phenomena*

During the financial crisis, Greek intellectuals' activity on social media became the voice of a large group of people who demanded change. They asked for the Greek political system to be cured from its inadequacies and adapt itself to progressive models that would supposedly free Greek society from its "*παθογένειες*", that is from the inherent corruption that characterizes post-*Metapolitefsi* Greece.[28] The request for a cure urges us to reflect upon the medical metaphors that are often used by intellectuals when criticizing politics, in general, and, in that case, the inefficiency of the Greek system.[29] In politics, the medical metaphor highlights the intellectual superiority of science over its objects, i.e. that of the doctor over their patients, in order to transpose this authority to the politician who justifies harsh measures because of their supposed knowledge of the necessary cure. A specific medical term, the word *symptoma*, was used in various writings that revolved around the crisis, such as the publication of the proceedings of an international conference on the Greek crisis entitled *Le symptôma grec*.[30]

We shall stay at this notion of *symptoma*. The financial crisis has often been represented as a symptom of a more essential moral crisis that

28 Christos Giannaras devoted an article to the notion of "*παθογένεια*" and its connection to the crisis: "Η λέξη «παθογένεια» χρησιμοποιείται όλο και συχνότερα όταν πρόκειται για το πολιτικό μας σύστημα.Τι σημαίνει η λέξη «παθογένεια» στη γλώσσα μας; Σημαίνει ότι κάτι πάσχει από γεννησιμιού του, είναι αρρωστημένο, δυσλειτουργικό καταγωγικά, από το ξεκίνημα της ύπαρξής του. Ότι μια πάθηση (παθολογική κατάσταση) αρρώστια δυσλειτουργία δεν είναι «επίκτητη», δεν οφείλεται σε αιτίες και συγκυρίες μεταγενέστερες της σύστασης-συγκρότησης του φυσικού ατόμου ή του συλλογικού (θεσμικού) μορφώματος που σήμερα νοσεί. Οι παράγοντες που προξενούν το νόσημα υπήρχαν καταγωγικά, εξ υπαρχής", extract from an article published on *Kathimerini*'s website on 8 December 2013 (retrieved on 20 January 2019 from: http://www.kathimerini.gr/62026/opinion/epikairothta/politikh/h-pa8ogeneia-toy-politikoy-mas-systhmatos).

29 Medical metaphors in politics have been used since the Antiquity, see for instance Plato's analogy between medicine and justice (Plato, *Gorgias*, 463a-466a). We shall also mention a 2010 comment by Dominique Strauss-Kahn, at the time head of the IMF: "It would be an illusion to believe that one can be cured by firing the doctor who prescribes unpleasant medicine" (retrieved on 20 January 2019 from: https://www.reuters.com/article/idINIndia-48042820100427).

30 The international conference "*Le symptôma grec*" took place from 18 to 20 January 2013 in the University Paris 8 Saint-Denis. Part of the papers presented was published in a collective volume. See Badiou, Balibar, Caygill e.a. (2013).

intellectuals suggest Greek society is facing. Hence, the cure is to be moral-centered, one that would be backed by both education and intellectual-favorite "common sense". However, in medical terminology, a symptom does not always indicate the true cause of a situation; in many cases, it is merely a phenomenon which does not directly reveal the actual illness. Likewise, we can not depict the financial crisis as an illness that has certain symptoms and calls for specific treatment; the *symptoma* is nothing more than the phenomenon we perceive, what we as individuals and as a society conceive from the crisis. It stands as proof that the financial crisis, as an event, is a phenomenon that intellectuals treat in a specific way in order to put what they think of as chaos back in order.

In most medical cases a symptom implies a change in the patient's natural defense mechanisms; however, we have already remarked that symptoms do not directly point out the cause of this change. Therefore, we couldn't help but wonder whether we could apply this medical metaphor to the shift in the image of the intellectual: if this shift is merely symptomatic, was it actually a follow-up to the deep change that the financial crisis brought to Greek society? Our analysis tried to demonstrate that, in order to fully understand this shift, we should perceive and analyze its every aspect in a critical way and place it in its true dimensions. The transition from a period of "artificial prosperity" to one of financial crisis caused an increase in intellectuals' public interventions and a subsequent change in their private and public image, as well as in their discourse.

Nevertheless, we should ask whether this new type of intellectual managed to provide new answers to the same, old, persistent questions. In this paper we tried to show that the evolution in their image, as presented in their contemporary typology that we proposed, represented only a superficial shift and not an actual one. Indeed, concepts and theoretical tools such as "common sense" and "objectivity" did not manage to overcome the very divisions they condemned and, thus, to succeed in presenting a new perception of reality. Faced with the uncertainty of a chaotic event, old concepts and traditional political cleavages were declared inadequate and society kept asking for change. However, the new concepts and arguments that were thenceforth introduced seemed to maintain the same core they were trying to deconstruct, dissimulated under seemingly different

formulations. We might as well wonder whether the fact that this apparent shift dissimulated a significant continuity in both narratives and socio-political structures is intentional or not.

Social media were used as tools to promote this new type of discourse, in open platforms that seemed to embody the requested change. However, likewise to symptoms, they represent an ephemeral state of intellectual descriptions, phenomena that hardly help us get to the core of a problem or understand the true causes of a given situation. Their criticism of the political establishment could, therefore, be perceived as superficial and, in fact, useful only to the reproduction of the same old narratives and to the justification of political agendas. Hidden behind their apparent openness and easy access, they appear to constitute a radical change in the way news are distributed; and to also being supported by a new, radical type of intellectual that fights for "objectivity".

However, as we have already shown, the shift which led to this new type of intellectual was, in fact, deceptive, since it recycled old narratives that justified the political authorities behind a facade of complete "objectivity". Hence, we could conclude that the change of the medium did not bring any real change to the content nor did the critical event of the crisis provoke a much-expected shift in the role of the intellectual. The shift that we did observe can only be found on the level of the image of the intellectual, of a phenomenon. We therefore speak of a change that remained superficial, of a shift that wasn't really one.

Bibliography

Badiou Alain, *Being and Event*. Translated by Oliver Feltham. London-New York: Continuum, 2005.

Badiou Alain, Balibar Étienne, Caygill Howard e.a., *Le Symptôma Grec*. Paris: Éditions Lignes, 2013.

Chiotis Theodoros (ed.), *Futures, Poetry of the Greek crisis*. London: Penned in the margins, 2015.

Clogg Richard, *Συνοπτική Ιστορία της Ελλάδας, 1770-2013*. Μετάφραση Λυδία Παπαδάκη, Μαρία Μαυρομάτη, Παναγιώτης Δρεπανιώτης.

Επιμέλεια Αλέξανδρος Μάμαλης. Αθήνα: Κάτοπτρο, 2015.

Foucault Michel, *The Order of Things, an Archaeology of the Human Sciences*. London-New York: Routledge Classics, 2002.

Gramsci Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*. Edited and translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.

Mavroudeas Stavros and Paitaridis Dimitris, "The Greek crisis, a dual crisis of overaccumulation and imperialist exploitation", in Stavros Mavroudeas (ed.), *Greek Capitalism in Crisis, Marxist Analyses*. London-New York: Routledge, 2015.

Saïd W. Edward, *Representations of the Intellectual. The 1993 Reith Lectures*. New York: Vintage Books, 1994.

Tziovas Dimitris (ed.), *Greece in Crisis: Culture and the Politics of Austerity.* London-New York: I.B.Tauris, 2017.

Van Dyck Karen (ed.), *Austerity Measures. The New Greek Poetry*. London: Penguin, 2016.

Varoufakis Yanis, *The Global Minotaur: America, the True Origins of the Financial Crisis and the Future of the World Economy*. London-New York: Zed Books, 2011.

Πατούλη Κρυσταλία (επιμ.), *Η έρευνα για την κρίση 2010-2014. Ποιες αιτίες μας έφεραν ως εδώ και τι πρέπει να κάνουμε; Απαντούν 180 πρόσωπα των γραμμάτων, των επιστημών και των τεχνών*. Αθήνα: Κέδρος, 2014.

Ράμφος Στέλιος, *Ο "άλλος" του καθρέφτη, ψυχογραφία της αγωνίας μας*. Αθήνα: Αρμός, 2012.

————, *Time out, η ελληνική αίσθησι του χρόνου*. Αθήνα: Αρμός, 2012.

Σεβαστάκης Νικόλας, *Η τυραννία του αυτονόητου, σχόλια για τον ψυχισμό της εποχής*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Ενθεμάτων της Αυγής, 2012.

Χριστιανόπουλος Ντίνος, *Τα αλαμπουρνέζικα ή η γλώσσα των σημερινών κουλτουριάρηδων. Μια συζήτηση με τον Περικλή Σφυρίδη*. 3η έκδοση. Παιανία: Μπιλιέτο, 2003.

Περίληψη

Η οικονομική κρίση επέφερε, συν τοις άλλοις, μία αλλαγή στην εικόνα του σύγχρονου Έλληνα διανοούμενου, ο οποίος, τα χρόνια της λεγόμενης «επίπλαστης ευημερίας» (1990-2008), είχε πολλάκις κατηγορηθεί για απομόνωση από την κοινωνία και τα τρέχοντα κοινωνικά, πολιτικά και οικονομικά ζητήματα. Μετά το ξέσπασμα της κρίσης, παρατηρούμε την ολοένα και πιο έντονη παρουσία διανοούμενων στο δημόσιο διάλογο, συνοδευόμενη από την αμφισβήτηση της καθαρά οικονομικής φύσης της κρίσης, η οποία σταδιακά αρχίζει να αντιμετωπίζεται ως «κατά βάση ηθική». Σε αυτή την ανακοίνωση, επιχειρούμε να περιγράψουμε την προαναφερθείσα αλλαγή στην εικόνα των Ελλήνων διανοούμενων, καθώς και να διατυπώσουμε μία τυπολογία τους, η οποία περιλαμβάνει ασφαλώς τους ανοιχτά πολιτικοποιημένους στοχαστές και καλλιτέχνες, αλλά κι έναν νέο τύπο διανοούμενων, οι οποίοι δηλώνουν ανεξάρτητοι και χρησιμοποιούν έννοιες όπως «αυτονόητο» και «κοινή λογική» προκειμένου να υποστηρίξουν το λόγο τους. Η εικόνα αυτού του «ανεξάρτητου» διανοούμενου συνδέεται ισχυρά με την εδραίωση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, τα οποία, ως πολιτικά ουδέτερες και «ανοιχτές» πλατφόρμες, προσφέρουν, θεωρητικά, σε κάθε άτομο πρόσβαση σε ένα μεγάλο κοινό και συμβάλλουν στην δημιουργία ενός λόγου που διστάζει να εκφραστεί μέσω των «παραδοσιακών», «συστημικών» μέσων. Μέσα από την ανάλυση της παρουσίας των διανοούμενων στο δημόσιο λόγο και της σχέσης τους με τα κοινωνικά μέσα δικτύωσης, θα επιχειρήσουμε να προβούμε σε συμπεράσματα πάνω στη σχέση μεταξύ διανοούμενων και πολιτικής, να μελετήσουμε βαθύτερα την αλλαγή στην τυπολογία τους εξαιτίας της κρίσης αλλά και να αναρωτηθούμε κατά πόσο αυτή η αλλαγή ήταν ουσιαστική.

Key words: financial crisis, 21st century, intellectuals, social media, media.

Η ΠΡΟΣΛΗΨΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ ΑΠΟ ΤΑ ΜΜΕ ΤΗΣ ΤΣΕΧΙΑΣ

Κωνσταντίνος Τσίβος*

Το παρόν κεφάλαιο επιχειρεί να αναλύσει την πρόσληψη της ελληνικής κρίσης την περίοδο από το 2010 έως το 2015 μέσα από τις σελίδες τριών σημαντικών εφημερίδων γνώμης της Τσεχίας. Πρόκειται για τις καθημερινές εφημερίδες Lidové noviny, Hospodářské noviny και Právo. Δευτερευόντως, η ανάλυση εστιάζει επίσης στην εξέταση των λημμάτων «Ελλάδα», «Έλληνες» και «ελληνική κρίση» μέσα από το Τσεχικό Εθνικό Κόρπους (Český národní korpus), το οποίο κάθε χρόνο συγκεντρώνει όλες τις σχετικές ειδησεογραφικές αναφορές από το σύνολο των εφημερίδων και των περιοδικών της χώρας, γεγονός που μας επιτρέπει να προβούμε σε ορισμένες στατιστικές διαπιστώσεις και συγκρίσεις. Το τρίτο σκέλος της ανάλυσης ασχολείται με την επιλεκτική αξιολόγηση των δηλώσεων των σημαντικότερων πολιτικών εκπροσώπων της Τσεχίας σε σχέση με την ελληνική κρίση κατά την εξεταζόμενη περίοδο. Στόχος της ανάλυσης είναι να διαπιστωθεί η πιθανή αλλαγή του πλαισίου αντιμετώπισης της Ελλάδας και των Ελλήνων από τα τσεχικά ΜΜΕ, τους διαμορφωτές της κοινής γνώμης και τους κορυφαίους πολιτικούς εκπροσώπους της Τσεχίας. Όπως γίνεται αντιληπτό, η όποια αλλαγή στο ειδησεογραφικό πλαίσιο αντανακλάται σε μεγάλο βαθμό και στην αντίληψη που διαμορφώνουν για την Ελλάδα και τους Έλληνες οι Τσέχοι πολίτες.

Η ανάλυση στηρίζεται μεθοδολογικά στη θεωρία της πλαισίωσης και επικουρικά στη θεωρία των στερεοτύπων. Ως πλαισίωση αντιλαμβανόμαστε τον τρόπο με τον οποίο τα ΜΜΕ επιλέγουν, παρουσιάζουν και αναλύουν τα γεγονότα. Με άλλα λόγια είναι η αντίληψη για το πώς μπορεί να διαμορφωθεί, να χειροτεχνηθεί ή και να φιλοτεχνηθεί η δημόσια σφαίρα από τα ΜΜΕ και τους διαμορφωτές της κοινής γνώμης. Ο όρος «πλαισίωση» είναι σχετικά νέος στον τομέα της Επικοινωνίας, έχει όμως πια καθιερωθεί και χρησιμοποιείται δημοσίως, κυρίως από ειδήμονες

* Ο Κωνσταντίνος Τσίβος, PhD. είναι προϊστάμενος του Τμήματος Νεοελληνικής Φιλολογίας στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου του Καρόλου στην Πράγα.

των Μέσων Επικοινωνίας όπως π.χ. ο Νόαμ Τσόμσκι και άλλοι.[1] Σε ό, τι αφορά τον όρο «στερεότυπο», εισήχθη στον δημόσιο λόγο από τον αμερικανό δημοσιολόγο και συγγραφέα Ουόλτερ Λίπμαν στο γνωστό βιβλίο του *Public Opinion*.[2] Ως στερεότυπα ορίζουμε τον γενικευμένο χαρακτηρισμό, την αξιολόγηση και τη συναισθηματική κατάταξη συγκεκριμένων εθνικών, περιφερειακών, κοινωνικών και θρησκευτικών ομάδων καθώς και των μελών αυτών των ομάδων. Η οποιαδήποτε γενίκευση δεν αποτελεί στερεότυπο. Για την δημιουργία στερεοτύπου όμως είναι αναγκαία η συναισθηματική αξιολόγηση ή η σχετική καταχώρηση κάποιας ομάδας.[3]

Η Ελλάδα πριν την κρίση

Η εικόνα της Ελλάδας στην Τσεχία από τις αρχές τις δεκαετίας του ΄80 και μέχρι το 2009 θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μάλλον θετική, σε ορισμένα θέματα ουδέτερη χωρίς να λείπουν και ορισμένες αρνητικές αναφορές. Όσον αφορά τη συχνότητα των δημοσιευμάτων που ασχολούνταν με την Ελλάδα και τους Έλληνες, αυτά ήταν πολύ περισσότερα σε σύγκριση με τρίτες χώρες,ισοδύναμες γεωγραφικά και πληθυσμιακά με την Ελλάδα, οι οποίες βρίσκονταν σε αντίστοιχη απόσταση από την Κεντρική Ευρώπη. Παράδειγμα, το 2009 τα λήμματα «Ελλάδα», «ελληνικός» και «Έλληνας» απαντώνται στο Τσεχικό Εθνικό Κόρπους 50.000 φορές.[4] Υψηλότερο αριθμό αναφορών καταγράφουν το ίδιο έτος οι γειτονικές με την Τσεχία χώρες όπως η Σλοβακία (96.549), η Αυστρία (64.422) και η Ουγγαρία (32.110), αντίστοιχες με την Ελλάδα η Ολλανδία, το Βέλγιο, η Σουηδία, ενώ αρκετά λιγότερες η Πορτογαλία, η Ιρλανδία, η Δανία, η Νορβηγία καθώς και όλες οι υπόλοιπες βαλκανικές ή βαλτικές χώρες.[5]

1 Αναλυτικότερα για τον ορισμό και τη θεωρία της πλαισίωσης βλ. J. Curron – M. Gurevitch (eds.) *Mass Media and Society,* United States, 2005. Erving Goffman, Frame Analysis, Cambridge: Harvard University Press, 1974. G. Fairhurst -R. Sarr, *The art of Framing*. San Francisco: Jossey-Bass, 1996. J. Dearing – E. Rogers, *Ορίζοντας τα θέματα:* τα ΜΜΕ*, οι πολιτικοί και το κοινό.* Αθήνα: Παπαζήσης, 2005.

2 Walter Lippmann, *Public Opinion,* New York: Routledge, 1992.

3 Για τον ορισμό και τη θεωρία των στερεοτύπων και προκαταλήψεων βλ. Eva Hahnová, *Dlouhé stíny předsudků*, Praha: Academia, 2015 σελ. 30 –33 ή το Α. Αζίζι-Καλατζή– Α.Ζώνιου-Σιδέρη Α. – Α.Βλάχου, *Προκαταλήψεις και στερεότυπα:* Δ*ημιουργία και αντιμετώπιση,* Αθήνα: ΓενικήΓραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης, 1996.

4 Για την ακρίβεια 50.627 λήμματα. Český národní korpus – SYN2009. Ústav Českého národního korpusu, FF UK, Praha 2015. www.korpus.cz Ανάκτηση στις 16. 9. 2018.

5 Στο ίδιο. Βλ. επίσης σχετικό άρθρο-ανάλυση του Jan Huleja: Přeramcování Řecka

Από τις πολιτικές εξελίξεις της πρωθύστερης περιόδου, δηλαδή της δεκαετίας του ΄80 και του ΄90, περισσότερες αναφορές προκάλεσε η ανάληψη της εξουσίας στη χώρα από το ΠΑΣΟΚ, οι διαφοροποιήσεις του Ανδρέα Παπανδρέου από τους υπόλοιπους δυτικοευρωπαίους ηγέτες στα πλαίσια της ΕΕ και του ΝΑΤΟ και προπαντώς το σκανδαλοθηρικό ειδύλλιο Ανδρέα – Μιμής στα μέσα της δεκαετίας του ΄80. Στη συνέχεια τα ειδησεογραφικά θέματα ασχολήθηκαν με τη θέση της Ελλάδας κατά την περίοδο της αλλαγής καθεστώτων στις βόρειες γειτονικές, πρώην κομμουνιστικές, χώρες, με έμφαση στα προβλήματα που προέκυψαν στις ελληνο-αλβανικές σχέσεις και στη συνέχεια το γνωστό ζήτημα του ονόματος της γειτονικής Βόρειας Μακεδονίας. Σχετική προβολή γνώρισαν επίσης οι εξελίξεις στο Κυπριακό σε συνδυασμό με την πορεία των ελληνο-τουρκικών σχέσεων.[6]

Μια άλλη κατηγορία δημοσιευμάτων, κυρίως στις οικονομικές σελίδες των εντύπων, πρόβαλλε τη θέση της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση, σε συνδυασμό με την ενταξιακή πορεία της Τσεχίας, η οποία ολοκληρώθηκε τον Μάϊο του 2004. Τα δημοσιεύματα αυτά χαρακτήριζαν την Ελλάδα ως «αδύναμο κρίκο» της ΕΕ, η οποία μαζί με την Ισπανία και την Πορτογαλία, συγκαταλέγονταν στις πιο φτωχές χώρες της Ένωσης. Στα δημοσιεύματα σημειώνονταν τα οικονομικά προβλήματα με έμφαση το υψηλό χρέος, τον πληθωρισμό και την ανεργία, ενώ συχνά διατυπώνονταν αμφιβολίες για την ικανότητα της Ελλάδας να καλύψει τους στόχους της ευρωπαϊκής ενοποίησης. Στις συγκρίσεις που γίνονταν μεταξύ των οικονομικών δεικτών Ελλάδας και Τσεχίας, η τελευταία έβγαινε κατά κανόνα «κερδισμένη», γεγονός που υπόρρητα καλλιεργούσε ένα αίσθημα αδικίας και ζηλοφθονίας για το γεγονός ότι οι Τσέχοι, οι οποίοι πληρούσαν όλα τα προαπαιτούμενα, παρέμεναν εκτός ΕΕ, την ίδια στιγμή που οι *ανυπόληπτοι Έλληνες* βρίσκονταν εντός. Ένα άλλο θέμα που προσέλκυε τακτικά την προσοχή των τσεχικών ΜΜΕ ήταν οι *καταστροφικές πυρκαγιές* σε συνδυασμό με την αδυναμία του ελληνικού κράτους να τις αντιμετωπίσει συντονισμένα και αποτεσματικά.

---

v českých mainstreamových psaných mediích, In: *Urban People* 15, 2013, σελ. 69.

6 Οι αναφορές στην περίοδο πριν από την κρίση βασίζονται σε μια επιλεκτική ανάγνωση του Τσεχικού Εθνικού Κόρπους, όσο και στη χρήση αντίστοιχων ειδησεογραφικών υλικών του Γραφείου Τύπου της Ελληνικής Πρεσβείας στην Πράγα, στο οποίο ο συγγραφέας θήτευσε την περίοδο 1997-2009.

Στο προ κρίσης διάστημα καταγράφεται σημαντικός αριθμός τουριστικών ρεπορτάζ για διάφορους ελληνικούς προορισμούς. Πρόκειται για δυσανάλογα υψηλό αριθμό δημοσιευμάτων σε σχέση με τους υπόλοιπους τουριστικούς προορισμούς των Τσέχων. Στα ρεπορτάζ, τα οποία συνήθως υπογράφουν κατά κανόνα όχι επαγγελματίες συντάκτες αλλά εξωτερικοί συνεργάτες των εφημερίδων και περιοδικών, σκιαγραφείται μια στερεοτυπική εικόνα της Ελλάδας και των Ελλήνων, όπως τη γνωρίζουμε από τις περιγραφές των ξένων που επισκέπτονται τη χώρα. Οι φράσεις οι οποίες χρησιμοποιούνται κατά κόρον σχετικά με τη χώρα αναφέρονται κυρίως στον *λαμπερό ή καυτό ήλιο, στην αβάσταχτη ζέστη και στις ατέλειωτες παραλίες με την πεντακάθαρη θάλασσα*. (Οι αναφορές στη ζέστη και την ξηρασία επανέρχονται στα κείμενα που ειδησεογραφικά καλύπτουν τις συνέπειες των καταστροφικών πυρκαγιών). Στα ίδια κείμενα κατά κανόνα γίνονται αναφορές στη μυθολογία και στην ιστορία, κυρίως της αρχαίας Ελλάδας. Και εδώ επαναλαμβάνονται στερεοτυπικά τα περί *λίκνου του ευρωπαϊκού πολιτισμού, γενέτειρα της δημοκρατίας, μητέρα της φιλοσοφίας* κ.λπ. Σε άλλα δημοσιεύματα ή στα ρεπορτάζ τουριστικού περιεχομένου ξεχωρίζουν οι θετικές αναφορές για την ελληνική γαστρονομία, κυρίως για το *κρητικό ελαιόλαδο, τις ελληνικές ελιές, την ελληνική σαλάτα, τους «καρπούς της θάλασσας», τη φέτα, τον μουσακά, το ούζο και το ΜΕΤΑΧΑ*.

Ο αθλητισμός αποτελεί έναν άλλο τομέα όπου απαντώνται αρκετά δημοσιεύματα, ιδιαίτερα σχετικά με το ποδόσφαιρο και το μπάσκετ, κυρίως λόγω της παρουσίας Τσέχων προπονητών ή παικτών σε ελληνικές ομάδες. Ιδιαίτερη έξαρση γνώρισαν τα δημοσιεύματα στις αθλητικές σελίδες το καλοκαίρι του 2004 σε συνδυασμό κυρίως με τον αγώνα των εθνικών συγκροτημάτων Ελλάδας – Τσεχίας στα προημιτελικά του ευρωπαϊκού πρωταθλήματος ποδοσφαίρου στην Πορτογαλία. Η επικράτηση της Ελλάδας με γκολ στο τελευταίο λεπτό, μολονότι οι Τσέχοι ήταν καλύτεροι σε όλη τη διάρκεια του αγώνα, προκάλεσε ένα αίσθημα πικρίας και αδικίας, όχι μόνο στους Τσέχους αθλητικογράφους. Το γεγονός αυτό δημιούργησε πρόσφορο έδαφος για κακόβουλες αναφορές σχετικά με την Ολυμπιάδα του 2004 και όχι μόνο. Η κάλυψη της Ολυμπιάδας αποτέλεσε επίσης έναν ακόμη σημαντικό ειδησεογραφικό σταθμό για τα τσεχικά ΜΜΕ. Ειδική σημασία έχουν τα δημοσιεύματα κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας των Ολυμπιακών Αγώνων όπου ξεχωρίζουν μάλλον οι

αρνητικές αναφορές σε σχέση με την *χαλαρή προσέγγιση* ή παραμέληση των μέτρων ασφαλείας των Αγώνων.

Σε σχέση με τους επιθετικούς προσδιορισμούς που συνοδεύουν τη χρήση του ουσιαστικού Έλληνας, αυτοί σχετίζονται κυρίως με το *ταμπεραμέντο, τον συναισθηματισμό, το πάθος και την εκρηκτικότητα*. Αυτά τα χαρακτηριστικά έχουν, ως επί το πλείστον, θετικό πρόσημο, σε ορισμένες όμως περιπτώσεις (διαμαρτυρία, διαφωνία) αποκτούν αρνητικό και μετατρέπονται σε *οργή, απεργία, ακραία διαμαρτυρία* που δεν λαμβάνει τίποτα υπόψη της. Οι Έλληνες περιγράφονται ως *συμπαθητικοί, πρόσχαροι και φιλόξενοι*, αλλά ταυτόχρονα και ως *εθνικιστές, ξεροκέφαλοι, θρησκόληπτοι, συντηρητικοί και γενικά χαλαροί στην εργασία τους με ροπή προς τους φραπέδες και την καθιστική ζωή*.

Ανακεφαλαιώνοντας, το γενικό πλαίσιο αναφορών των τσεχικών ΜΜΕ για την Ελλάδα και τους πολίτες της για την περίοδο μέχρι το 2009, θα λέγαμε ότι χαρακτηρίζεται από ένα ευρύ φάσμα ενδιαφερόντων και σχολιασμών που, χωρίς να λείπουν βέβαια οι επικριτικές αναφορές, στην πλειονότητά του κυμαίνεται σε μια ουδέτερη και μάλλον θετική κλίμακα.

Αρχή της κρίσης

Το ξέσπασμα της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης το 2007 με την κατάρρευση της αμερικανικής τράπεζας Lehman και την ακόλουθη διάθλαση της κρίσης στην Ευρώπη, προκάλεσε νέα δημοσιεύματα για την Ελλάδα. Εξαιτίας των υψηλών δημοσιονομικών της ελλειμμάτων, σε συνδυασμό και με διάφορα σκάνδαλα διαφθοράς, η Ελλάδα σύντομα κατηγοριοποιείται ως ο *αδύναμος κρίκος* ή *το μαύρο πρόβατο* της ΕΕ, ενώ αναδρομικά χαρακτηρίζεται ως *προβληματική* η ένταξη της χώρας στην Ευρωζώνη. Πληθαίνουν επίσης τα δημοσιεύματα στα οποία η Τσεχία, μια νέα χώρα μέλος της ΕΕ, παρουσιάζει βελτίωση όχι μόνο των μακροοικονομικών της δεικτών σε σχέση με την Ελλάδα, αλλά και σε άλλους τομείς που δείχνουν το επίπεδο της τεχνολογικής και κοινωνικής της ανάπτυξης, όπως π.χ. το σύστημα παιδείας, η προστασία του περιβάλλοντος ή ο αριθμός συνδέσεων με το διαδίκτυο. Με αυτό τον τρόπο τα τσεχικά ΜΜΕ στην πλειονότητά τους δομούν ένα πλαίσιο ανταγωνιστικό για τις δύο χώρες. Ένα πλαίσιο, που ως ένα βαθμό με μία δόση χαιρεκακίας εις βάρος των Ελλήνων, αποσκοπεί στην ενίσχυση της αυτοεκτίμησης των Τσέχων, οι οποίοι αν και

«νεοσσοί» στην ΕΕ πλησιάζουν ή σε αρκετές περιπτώσεις ξεπερνούν τους αντίστοιχους ελληνικούς δείκτες.

Ας σημειωθεί, πως τη συγκεκριμένη περίοδο στην κυβέρνηση της Τσεχίας βρισκόταν, για δεύτερη τετραετία, το Τσεχικό Σοσιαλδημοκρατικό Κόμμα - ČSSD με πρωθυπουργό τον όχι ιδιαίτερα δημοφιλή Jiří Paroubek, ο οποίος είχε παντρευτεί την κατά πολύ νεότερή του Petra. Αυτή με τη σειρά της ως ελληνομαθής πρόβαλλε δημόσια τις καλές της σχέσεις με την Ελλάδα και ειδικότερα με στελέχη του ΠΑΣΟΚ. Το ζευγάρι με χρήματα αμφίβολης προέλευσης αγόρασε μία κατοικία στην Ιθάκη και συχνά ταξίδευε στην Ελλάδα. Λίγο αργότερα όλα αυτά διαδραμάτισαν έναν ιδιαίτερο ρόλο στην προεκλογική εκστρατεία που ξεκίνησε πρόωρα στην Τσεχία, σε συνδυασμό πάντα με τις εξελίξεις στην Ελλάδα.

Επισημαίνεται ότι από τον Οκτώβριο του 2009 η Ελλάδα συγκαταλεγόταν μεταξύ των σημαντικότερων θεμάτων της διεθνούς ειδησεογραφίας με έμφαση στο δημοσιονομικό έλλειμμα και τη σταδιακή χειροτέρευση των δεικτών αξιολόγησης από τους διεθνείς χρηματιστηριακούς οίκους. Μετά τις εκλογές της 4ης Οκτωβρίου 2009 τα διεθνή ΜΜΕ άρχισαν να επισημαίνουν την αδυναμία του πρωθυπουργού Γιωργίου Παπανδρέου να συμμορφωθεί με τις συστάσεις των Βρυξελλών και του Διεθνούς Νομισματικού Ταμείου - ΔΝΤ, οι οποίοι συνιστούσαν την άμεση λήψη αυστηρών μέτρων λιτότητας. Από τις αρχές του 2010 τα βασικά στερεότυπα για τους Έλληνες και την Ελλάδα αλλάζουν δραματικά προς το χειρότερο, καθώς αρχίζουν να κυριαρχούν επικρίσεις οι οποίες δεν περιορίζονταν μόνο στις επιλογές της ελληνικής κυβέρνησης. Απέκτησαν ανθρωπομορφικά χαρακτηριστικά και με ιδιαίτερα αρνητικούς επιθετικούς προσδιορισμούς στρέφονταν εναντίον όλων των Ελλήνων, οι οποίοι αντιμετωπίζονταν ως ενιαίο σύνολο.

Τη σταδιακή αλλαγή του ειδησεογραφικού πλαισίου για την Ελλάδα θα επιχειρήσουμε να την παρακολουθήσουμε μέσα από τις σελίδες της εφημερίδας Lidové noviny, μιας ιστορικής, συντηρητικής εφημερίδας γνώμης, η οποία εκείνη την εποχή ανήκε ακόμα στον γερμανικό εκδοτικό οίκο Rheinisch-Bergische Druckerei. Από το 2013 η εφημερίδα πέρασε, μαζί με άλλα μεγάλα ΜΜΕ, υπό τον έλεγχο του γιγαντιαίου συγκροτήματος Agrofert, το οποίο ανήκει στον ηγέτη του κόμματος ANO και σημερινό πρωθυπουργό Andrej Babiš.[7]

7 Για μια σύντομη παρουσίαση των τσεχικών ΜΜΕ την παρούσα περίοδο βλ. ανάλυ-

Η εφημερίδα κατά το πεντάμηνο Ιανουαρίου – Μαΐου 2010 κυκλοφόρησε 124 φορές. Σε αυτό το διάστημα καταγράψαμε 120 συνολικά δημοσιεύματα σχετικά με την Ελλάδα, εκ των οποίων το ένα τρίτο απαρτίζεται από σχόλια ενώ τα υπόλοιπα αφορούν ειδήσεις, ρεπορτάζ αλλά και συνεντεύξεις με θέμα τις εξελίξεις στην Ελλάδα. Επίσης, αποτέλεσε το κύριο θέμα των οικονομικών σελίδων.[8] Στη διάρκεια αυτού του πεντάμηνου η Ελλάδα «έπαιξε» 8 φορές ως πρωτοσέλιδο, σε μία εφημερίδα η οποία μόνο κατ΄ εξαίρεση ανεβάζει διεθνή θέματα στο πρωτοσέλιδο. Η Ελλάδα ξεπέρασε σε διάρκεια δημοσιότητας αλλά και ένταση κάλυψης όλα τα υπόλοιπα διεθνή γεγονότα, όπως ο καταστροφικός σεισμός στην Αϊτή, η πτώση του πολωνικού αεροσκάφους, οι τρομοκρατικές επιθέσεις που σημειώθηκαν στη Ρωσία κ.α. Τα περισσότερα δημοσιεύματα καταγράφονται τον Φεβρουάριο και στο μεταίχμιο Απριλίου – Μαΐου 2010.

Σε ό, τι αφορά τον σχολιασμό των εξελίξεων στη χώρα, καθοριστικό ρόλο έπαιξαν οι απόψεις και οι χαρακτηρισμοί που υιοθέτησε για την Ελλάδα και τους Έλληνες η σχολιογράφος Lenka Zlámalová, αλλά και άλλοι σχολιαστές, όπως και εξωτερικοί συνεργάτες της εφημερίδας, στην πλειονότητά τους στελέχη τραπεζών και οίκων αξιολόγησης. Θα επιχειρήσουμε μια χρονολογική παράθεση των πλέον ενδεικτικών σχολίων με σκοπό να διαπιστώσουμε την αλλαγή του σχετικού για την Ελλάδα και τους Έλληνες πλαισίου, δίνοντας έμφαση στους επιθετικούς προσδιορισμούς που χρησιμοποιήθηκαν:

Στις 7 Ιανουαρίου 2010 η Lenka Zlámalová σε σχόλιό της υπό τον τίτλο «Τέλος στο ευρω-άσυλο» χαρακτηρίζει τους Έλληνες ως «βραδείς». Άλλο δημοσίευμα στο ίδιο φύλλο δημοσιεύεται με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Μήνυμα προς Ελλάδα: Βγάλτε τα πέρα μόνοι σας».[9] Ο συνεργάτης της, Petr Šourek, στις 9 Ιανουαρίου χαρακτηρίζει την Ελλάδα ως «Δούρειο ίππο της Ευρωζώνης»[10], ενώ η Lenka Zlámalová σε νέο σχόλιό της στις 15 Ιανουαρίου προδιαγράφει ως σίγουρη τη χρεοκοπία της Ελλάδας

ση του Václav Štětka (Loughborough University) *Czech Media Landscape* για λογαριασμό του Reuters Institute. http://www.digitalnewsreport.org/survey/2017/czech-republic-2017/, Ανάκτηση στις 9.1.2019.

8 Στο παραπάνω σύνολο δεν συγκαταλέγονται οι ολοσέλιδες προεκλογικές διαφημιστικές καταχωρήσεις του συντηρητικού Δημοκρατικού Κόμματος, οι οποίες επίσης είχαν ως κύριο θέμα τους την κρίση στην Ελλάδα.

9 Lidové noviny, 7. 1. 2009.

10 Lidové noviny, 9. 1. 2009.

κάνοντας λόγο για «ψεύτικα στατιστικά στοιχεία» και για τους «φημισμένους για τη διαφθορά τους, Έλληνες».[11] Η ίδια αντιπαραβάλλει ως θετικό παράδειγμα την Ιρλανδία (η οποία, σημειωτέον, λίγους μήνες αργότερα βρέθηκε σε αντίστοιχα δύσκολη θέση). Ο τίτλος δισέλιδου αφιερώματος του σαββατιάτικου ενθέτου «Orientace“ (30 Ιανουαρίου) της ίδιας εφημερίδας αναφέρει: «Η ζωή με δανεικά και η μη τήρηση των κανόνων αποτελούν μέρος της εθνικής συμπεριφοράς των Ελλήνων».

Στις 11 Φεβρουαρίου η Lenka Zlámalová σε ένα μικρό σχόλιο με τον τίτλο «Ακρίδες» σημειώνει τα εξής: «Οι κυβερνώντες έλληνες σοσιαλιστές, παραμονές της χρεωκοπίας τους αδυνατούν να εξηγήσουν στους πολίτες ότι εδώ και καιρό ζούσαν πάνω από τις δυνατότητές τους και για αυτό τώρα τους περιμένει πάγωμα μισθών και συντάξεων. Δε φταίνε για όλα μόνο τα κακά funds...».[12] Η ίδια στις ένα δεκαήμερο αργότερα, σε σχόλιο με τον τίτλο «Ευρωπαϊκά ζώα έλξης και ζώα πάχυνσης» παραλληλίζει τους Έλληνες και τους υπόλοιπους νοτιο-ευρωπαίους με τα ζώα πάχυνσης, κατηγορώντας τους ότι ζουν εις βάρος των εργατικών Γερμανών και των Βορείων. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει «οι επιδοτούμενοι Νότιοι καλοπερνούν εις βάρος των Βορείων». Σε άλλο σημείο υπό τους χαρακτηριστικούς υπότιτλους «Βαλκανική καλοπέραση με ξένες πλάτες» και «Καμία αλληλεγγύη», παραθέτει τις υπερβολικές απολαβές των Ελλήνων σε σύγκριση με τους Τσέχους και τους Γερμανούς. Όπως αναφέρει (χωρίς παραπομπή σε σχετική πηγή) «οι Γερμανοί όταν συνταξιοδοτούνται παίρνουν το 61% του μέσου μισθού, οι Τσέχοι το 64%, ενώ οι Έλληνες το 111%». Στο ίδιο σχόλιο υπάρχουν αναφορές για «παρασιτισμό των τεμπέληδων εις βάρος των εργατικών», όπου τεμπέληδες και παράσιτα σαφώς υποννοείται ότι είναι οι Έλληνες και γενικότερα οι Νότιοι, ενώ εργατικοί και αυτοί που «τα σκάνε» είναι οι Γερμανοί και οι Βόρειοι.[13]

Στο παραπάνω παράδειγμα μιας σχολιογράφου παρατηρούμε μια ριζική διαφοροποίηση του πλαισίου αντιμετώπισης των Ελλήνων, σε ένα διάστημα μόλις σαράντα ημερών, με τη χρήση αρνητικών προσδιορισμών όπως «ακρίδες», «παράσιτα», «τεμπέληδες», «καλοπερασάκηδες». Αυτοί

11 Lidové noviny, 15. 1. 2009. Αναφορικά με το βαθμό διαφθοράς, ας σημειωθεί πως το 2009 σύμφωνα με τον σχετικό δείκτη της Transparency International, η Ελλάδα κατατασσόταν στην 71η θέση, ενώ η Τσεχία στην 52η θέση μεταξύ συνολικά 180 κρατών.

12 Lidové noviny, 11. 2. 2009.

13 Lidové noviny, 22. 2. 2009.

οι επιθετικοί προσδιορισμοί σύντομα θα διανθιστούν περισσότερο στα λαϊκά έντυπα, στα σχόλια και στις συζητήσεις των ηλεκτρονικών τους εκδόσεων. Θα προσλάβουν χαρακτήρα γενικότερης απειλής για την Ευρώπη αλλά και συγκεκριμένα για την οικονομία των Τσέχων, τη σταθερότητα του τσεχικού τραπεζικού συστήματος καθώς και της ίδιας της Τσεχίας, μολονότι η χώρα δε συμμετείχε στην Ευρωζώνη και ο αριθμός των ελληνικών ομολόγων που κατείχαν τράπεζες τσεχικών συμφερόντων ήταν απειροελάχιστος αν και πάντα απροσδιόριστος.

Τροφή στα κανόνια των τσεχικών ΜΜΕ εν πολλοίς έδωσε μια συνέντευξη του κυρίου Στέφανου Μάνου, πρώην υπουργού Οικονομικών σε διάφορες συντηρητικές κυβερνήσεις και στη συνέχεια ηγέτη μιας φιλελεύθερης πολιτικής παράταξης. Πολλά σημεία της συνέντευξης αναπαράγονταν μέχρι πρόσφατα από τα τσεχικά ΜΜΕ. Η συνέντευξη του κ. Μάνου είχε τον τίτλο «Η ελληνική ασθένεια θα μπορούσε γρήγορα να γιατρευτεί!». Από την κριτική του κ. Μάνου για τις στρεβλώσεις του ελληνικού δημόσιου τομέα απομονώθηκαν τα πιο κραυγαλέα περιστατικά, τα οποία στη συνέχεια γενικεύτηκαν και χρησιμοποιήθηκαν ως κανόνας για όλους τους Έλληνες, με κορυφαίο παράδειγμα εκείνο για τους 16 μισθούς που απολάμβαναν οι υπάλληλοι της Ελληνικής Βουλής ή τα διάφορα επιδόματα έγκαιρης προσέλευσης στην εργασία, τους υπεράριθμους υπαλλήλους διαφόρων οργανισμών κ.λπ.[14]

Ο «ελληνικός δρόμος» ή η «ελληνική πορεία» αποτέλεσαν παραδείγματα προς αποφυγή. Μεταξύ των μεγαλύτερων επικριτών της Ελλάδας συγκαταλέγεται ο Petr Mach, στενός συνεργάτης του τότε θατσερικού προέδρου Václav Klaus και αργότερα ηγέτης του Κόμματος των Ελευθέρων, ο οποίος σε άρθρο του σημείωνε: «Στους Έλληνες δανείσαμε κι εμείς» χαρακτηρίζοντας την πορεία της Ελλάδας ως «παράδειγμα προς αποφυγή».[15] Σε συνδυασμό με την «καλοπερασιά» των Ελλήνων εμφανίζεται όλο και πιο τακτικά στους τίτλους ο όρος – προτροπή για «σφίξιμο των λουριών».[16] Ο οικονομολόγος Karel Kříž στον τίτλο ενός σχολίου του χαρακτηρίζει την Ελλάδα ως το «Άρρωστο κράτος της Ευρώπης» σημειώνοντας ότι «οι Έλληνες πολιτικοί συνήθισαν να τα δίνουν όλα, συνήθισαν

14 Lidové noviny, 23. 1. 2009.
15 Lidové noviny, 15. 2. 2009.
16 Lidové noviny, 8. 3. 2009.

τους πολίτες να ζουν με υπερπολυτελείς κοινωνικές παροχές τις οποίες χρέωναν σε ξένους λογαριασμούς».[17] Στο ίδιο πνεύμα η Lenka Zlámalová αναφέρει ότι η κρίση «αποκάλυψε ξεκάθαρα την απόσταση που χωρίζει τους εργατικούς και σώφρονες Γερμανούς από τους Έλληνες που συνήθισαν να θεωρούν κανόνα και βασικό ανθρώπινο δικαίωμα τους 16 μισθούς το χρόνο, τις σιέστες και την κατανάλωση σε γερμανικό επίπεδο, έτοιμοι πάντα να διαμαρτυρηθούν για τυχόν περιορισμό τους».[18]

Την τελευταία εβδομάδα του Απριλίου οι εξελίξεις στην Ελλάδα καθίστανται πρώτο θέμα της διεθνούς επικαιρότητας, με αφορμή το αίτημα του τότε πρωθυπουργού Γεωργίου Παπανδρέου για υπαγωγή στα μνημόνια. Αμέσως μετά τα ΜΜΕ επικεντρώνονται στο ενδεχόμενο να κληθεί και η Τσεχία να πληρώσει για την Ελλάδα. Αυτό το εκφοβιστικό ενδεχόμενο όπως και τα ιδιαίτερα βίαια επεισόδια (Marfin) που ξέσπασαν στην Αθήνα και σε άλλες ελληνικές πόλεις, αποτελούν πρώτο θέμα των τσεχικών ΜΜΕ για τον μήνα Μάιο. Οι βίαιες ταραχές και οι σκοτεινές προοπτικές της Ελλάδας σύντομα αναδεικνύονται σε πρώτο θέμα της προεκλογικής περιόδου, ιδιαίτερα μεταξύ των συντηρητικών κομμάτων.Παραθέτουμε ενδεικτικούς τίτλους της εφημερίδας Lidové noviny:

Η Ευρώπη θα πληρώσει, η Τσεχία όχι
Το ελληνικό φόβητρο
Αυστηρή δίαιτα επιβάλεται στην Ελλάδα
Η ελληνική κρίση δε ρίχνει τις τιμές των διακοπών των Τσέχων
45 δισεκατομμύρια Ευρώ για την Ελλάδα και δε φτάνουν!
Η ελληνική κρίση σκιάζει όλο τον κόσμο
Ελληνική τραγωδία στις παγκόσμιες αγορές

Σε πρωτοσέλιδη είδηση της ίδιας εφημερίδας στις 5 Μαΐου με τον τίτλο «Η Ευρώπη θα πληρώσει για τους Έλληνες» ο σχολιογράφος Martin Weiss σε σύντομο σχόλιό του αναφέρει δηκτικά ότι οι Έλληνες θεωρούν την περικοπή των 16 μισθών εξαθλίωση. Σε άλλο πρωτοσέλιδο ρεπορτάζ στις 6 Μαΐου ο τίτλος αναφέρει: «Η Ευρώπη φοβάται την ελληνική επιδημία», ενώ ο ανταποκριτής της εφημερίδας στη Μπρατισλάβα της Σλοβακίας Luboš Palata σχολιάζει: «Η Ελλάδα είναι Βαλκάνια και λίγο από Δύση.

17 Lidové noviny, 29. 3. 2009.
18 Lidové noviny, 20. 3. 2009.

Οι Σλοβάκοι, το φτωχότερο έθνος της Ευρωζώνης, τα έχουν πάρει με τους Έλληνες... Είναι σαν να ζητάς από κάποιον που μένει σε γκαρσιονιέρα να επιδοτήσει το δικό σου ρετιρέ».[19]

Ένα μήνα πριν τη διεξαγωγή των τσεχικών εκλογών το φόβητρο της ελληνικής κρίσης έγινε το κύριο θέμα της προεκλογικής εκστρατείας των δύο μεγαλύτερων συντηρητικών κομμάτων της Τσεχίας. Στην καμπάνια εκφοβισμού πρωταγωνίστησαν ο Petr Nečas, ηγέτης του Αστικού Δημοκρατικού Κόμματος - ODS και ο Miroslav Kalousek, ηγέτης του συντηρητικού TOP 09. Τα δύο αυτά κόμματα, μολονότι κατέλαβαν στις εκλογές της 30ής Μαΐου τη 2η και 3η θέση αντίστοιχα, σχημάτισαν κυβέρνηση συνεργασίας με τον Nečas πρωθυπουργό και τον Kalousek αντιπρόεδρο της κυβέρνησης και υπουργό Οικονομικών.[20]

Στην προεκλογική εκστρατεία, εκτός από τις πληρωμένες διαφημιστικές καταχωρήσεις στις εφημερίδες, το «φόβητρο Ελλάδα» κυριάρχησε στις αφίσες και στα μπίλμπορντ. Πέραν τούτου, ηγετικά στελέχη των συντηρητικών κομμάτων προέβησαν πολλές φορές σε μειωτικές για την Ελλάδα δηλώσεις, ειδικά όταν αναφέρονταν στο ενδεχόμενο συμμετοχής της Τσεχίας στον λεγόμενο «μηχανισμό σωτηρίας» της Ελλάδας. Οι συντηρητικοί ηγέτες απέδιδαν τα αίτια της ελληνικής κρίσης στις «αριστερές πολιτικές», ενώ κατηγορούσαν τον ηγέτη των Τσέχων σοσιαλδημοκρατών Jiří Paroubek ότι στην περίπτωση που κέρδιζε τις εκλογές «θα έκανε την Τσεχία, Ελλάδα».

Σε δηλώσεις για την ελληνική κρίση προέβη και ο Πρόεδρος Václav Klaus, ο οποίος απέδωσε σταθερά τα αίτια της ελληνικής κρίσης στην ένταξη της χώρας στην Ευρωζώνη επιμερίζοντας, ωστόσο, ευθύνες και στους ίδιους τους Έλληνες «οι οποίοι συνήθισαν να ζουν σε ένα επίπεδο πέραν των δυνατοτήτων τους και τώρα δε θέλουν να το εγκαταλείψουν». Η επωδός ότι οι Έλληνες είναι υπεύθυνοι όχι μόνο για την κρίση στη χώρα τους αλλά και για την κρίση στην Ευρώπη επαναλαμβάνεται τακτικά και κατά τη διάρκεια των επόμενων ετών. Η μόνιμη κατηγορία των Τσέχων σχολιογράφων και πολιτικών (συμπεριλαμβανομένου του Vojtěch Filip, ηγέτη του ΚΚ Τσεχίας) ήταν ότι οι Έλληνες το παράκαναν και ότι ζούσαν

19 Lidové noviny, 6. 5. 2009.

20 Είναι εντυπωσιακό πως η κυβέρνηση που σχηματίστηκε ονομάστηκε «κυβέρνηση δημοσιο-οικονομικής ευθύνης και αγώνα εναντίον της διαφθοράς»!!

πάνω από τις δυνατότητές τους ή παρασιτούσαν εις βάρος των Γερμανών. Το φόβητρο της ελληνικής κρίσης λειτούργησε ως άλλοθι προκειμένου στην Τσεχία να παγώσουν οι μισθοί, να περικοπούν κοινωνικές παροχές και να επιβληθούν νέα μέτρα λιτότητας, με επίκληση πάντα τη μείωση του δημοσιονομικού ελλείμματος και την αποφυγή των συνεπειών μιας κρίσης παρόμοιας με αυτή που μαστίζει την Ελλάδα.

Το στερεότυπο για τους τεμπέληδες Έλληνες και τους εργατικούς Γερμανούς το συνόψισε συμβολικά τον Αύγουστο του 2011 ο Πρόεδρος Václav Klaus, ο οποίος σε συνέντευξή του στην εφημερίδα Právo ανέφερε ότι «είναι δικαίωμα των Ελλήνων να κάθονται στη σκιά των κυπαρισσιών πίνοντας ούζο, αυτό όμως δεν τους επιτρέπει να συνυπάρχουν στην ίδια νομισματική ένωση με τους εργατικούς Γερμανούς».[21]

Η ένταση των αναφορών στην ελληνική κρίση μειώθηκε μεν κατά τα επόμενα τέσσερα χρόνια. Υπήρξαν, ωστόσο, διαστήματα που η Ελλάδα και η κρίση της επανέρχονταν στα πρωτοσέλιδα, όπως π.χ. την περίοδο των διπλών εκλογών του 2012. Η Ελλάδα και οι συνέπειες της κρίσης παρέμειναν σταθερά, ακόμα και σε περιόδους νηνεμίας ένα από τα πρώτα διεθνή θέματα των τσεχικών ΜΜΕ.

2015: Κορύφωση της κρίσης με την κυβέρνηση του Α. Τσίπρα

Το ενδιαφέρον για την Ελλάδα αναζωπυρώθηκε από τις αρχές του 2015, όταν διαφάνηκε το ενδεχόμενο εκλογικής νίκης του ΣΥΡΙΖΑ υπό την ηγεσία του Αλέξη Τσίπρα στις πρόωρες εκλογές της 25ης Ιανουαρίου 2015. Οι σχετικές με τις εξελίξεις στην Ελλάδα ειδήσεις ξεπέρασαν κάθε προηγούμενο, ιδιαίτερα τον Φεβρουάριο και ακόμα περισσότερο στο μεταίχμιο Ιουνίου-Ιουλίου. Την περίοδο από τις 20 Ιανουαρίου μέχρι τις 20 Ιουλίου 2015 παρακολουθήσαμε τις εξελίξεις στην Ελλάδα μέσα από τα δημοσιεύματα δύο εφημερίδων, της Právo και της Hospodářské noviny.

Η εφημερίδα Právo εκδιδόταν πριν το 1990 ως Rudé Právo (Ερυθρό Δίκαιο) και ήταν το κεντρικό όργανο του ΚΚ Τσεχίας. Μετά το 1990 μετακινήθηκε σε μια κεντρο-αριστερή γραμμή, θεωρείται εφημερίδα γνώμης, είναι τρίτη σε κυκλοφορία από άποψη πωλήσεων και μέχρι το 2010 ήταν

21 Právo, 27. 8. 2011. Εδώ η δήλωση του V. Klaus: «Δικαίωμα των Ελλήνων να κάθονται στη σκιά των κυπαρισσιών πίνοντας ούζο, αυτό όμως δεν τους επιτρέπει να συνυπάρχουν στην ίδια νομισματική ένωση με τους εργατικούς Γερμανούς.».

η μοναδική (μαζί με την εφημερίδα του ΚΚ Τσεχίας) εφημερίδα τσεχικών συμφερόντων. Η Právo στο εξεταζόμενο διάστημα εκδόθηκε 149 φορές. Τα δημοσιεύματα σχετικά με την Ελλάδα ανέρχονται σε 150. Επτά φορές η Ελλάδα αναδείχτηκε σε πρώτο θέμα του πρωτοσέλιδου. Περίπου το 40% των δημοσιευμάτων είναι σχόλια.

Η Hospodářské noviny ανήκε μέχρι το 2010 σε γερμανικό εκδοτικό οίκο. Στη συνέχεια πέρασε υπό τον έλεγχο του «ανθρακοβαρόνου» Zdeněk Bakala. Είναι μία συντηρητική, οικονομική εφημερίδα γνώμης που τη διαβάζουν κυρίως στελέχη επιχειρήσεων και τραπεζών και πολίτες που ανήκουν στη μεσαία τάξη. Στο εξεταζόμενο διάστημα η εφημερίδα εκδόθηκε συνολικά 124 φορές (εκδίδεται πέντε φορές την εβδομάδα). Καταμετρήσαμε 166 δημοσιεύματα σχετικά με την Ελλάδα, εκ των οποίων το 1/3 είχε σχολιογραφικό περιεχόμενο. Δεκαεννέα φορές η Ελλάδα αναδείχθηκε ως πρωτοσέλιδο θέμα (δηλαδή σε κάθε 6η έκδοση της εφημερίδας!). Στις αρχές Ιουλίου τα θέματα που αφορούσαν στην Ελλάδα καταλάμβαναν περίπου το ένα τέταρτο της ύλης της εφημερίδας!

Σχετικά με το περιεχόμενο της ειδησεογραφίας περιοριστήκαμε σε ορισμένες παρατηρήσεις για τον τρόπο πλαισίωσης και τους νέους επιθετικούς προσδιορισμούς που προστέθηκαν στα παλιά στερεότυπα. Περισσότερο επικεντρωθήκαμε στον τρόπο που οι Τσέχοι πολιτικοί σχολίαζαν τις εξελίξεις στην Ελλάδα την περίοδο της έξαρσης της σχετικής ειδησεογραφίας για την ελληνική κρίση, δηλαδή στα διαστήματα από τον Ιανουάριο – Φεβρουάριο 2015 και κυρίως από τον Ιούνιο – Ιούλιο 2015. Όπως επιβεβαιώνουν και οι προηγούμενοι αριθμοί, οι αναφορές σε αυτά τα διαστήματα πολλαπλασιάστηκαν, ξεπέρασαν τις αναφορές για το μεταναστευτικό, (το οποίο επανήλθε με μεγαλύτερη σφοδρότητα μετά τον Ιούλιο του 2015), τον πόλεμο στην Ουκρανία, τις τρομοκρατικές επιθέσεις στο Παρίσι ή τον πόλεμο με το Ισλαμικό κράτος. Δύσκολα θα συναντήσουμε περίπτωση άλλου ευρωπαϊκού έθνους το οποίο σε ειρηνική περίοδο κατέστη αντικείμενο τόσο εντατικής και μαζικής ανάλυσης, όπως επίσης δύσκολα θα συναντήσουμε παγκοσμίως άλλο κράτος το οποίο σε ειρηνική περίοδο απώλεσε τόσο γρήγορα το ¼ του ΑΕΠ του.

Τα περισσότερα σχόλια στην Právo φέρουν την υπογραφή του Michal Mocek, ανταποκριτή για πολλά χρόνια στις Βρυξέλλες, το περιεχόμενο των οποίων συμβαδίζει με το ιδιαίτερα επιθετικό στυλ των υπόλοιπων

τσεχικών ΜΜΕ σχετικά με τις επιλογές της νέας ελληνικής κυβέρνησης. Ας σημειωθεί, ωστόσο, ότι πρόκειται για το μοναδικό ΜΜΕ το οποίο συστηματικά προβάλλει κατά καιρούς και διαφορετικές ή αιρετικές απόψεις σχετικά με τις εξελίξεις στην Ελλάδα, κυρίως υπό τη γραφίδα του Jan Keller, γνωστού καθηγητή κοινωνιολογίας και ευρωβουλευτή του Σοσιαλδημοκρατικού Κόμματος, σποραδικά της οικονομολόγου Ilona Švihlíková και του ακτιβιστή Petr Uhl. Αντίστοιχα, η Hospodářské noviny φιλοξένησε σχόλια και γνώμες δεκάδων αναλυτών (ευκαιριακά για μικρά διαστήματα χρησιμοποίησε και ειδικούς απεσταλμένους στην Αθήνα για την κάλυψη των εξελίξεων), οι οποίοι στο σύνολό τους τάσσονταν υπέρ της «σκληρής τιμωρίας» των «απείθαρχων Ελλήνων» και της «ακρο-αριστερής κυβέρνησης Τσίπρα».

Στην Právo η σκληρή γραμμή εκφράστηκε αμέσως μετά τις εκλογές της 25ης Ιανουαρίου δια χειρός Michal Mocek, ο οποίος αποδίδει την εκλογική νίκη του ΣΥΡΙΖΑ στο κύμα λαϊκισμού, ενώ λοιδορεί την έκκληση της νέας κυβέρνησης για επίδειξη αλληλεγγύης προς τους Έλληνες, σημειώνοντας τα εξής: «Δύσκολα να δείξεις αισθήματα συμπάθειας σε ένα κράτος, που όχι μόνο επέτρεψε αλλά και προκάλεσε την κρίση δημιουργώντας έναν κολοσσό διαφθοράς...».[22] Ο ίδιος σχολιογράφος αργότερα εξέφρασε την ικανοποίησή του για την «αταλάντευτη στάση των Βρυξελλών έναντι των εκβιασμών της Αθήνας» όπως και για την επιβολή των σκληρών μέτρων (3ο μνημόνιο) στους Έλληνες.[23] Σε άλλο σχόλιό του καλούσε τις Βρυξέλλες να δείξουν πυγμή έναντι των «ανεύθυνων και παραχαϊδεμένων Ελλήνων» που έμαθαν να ζουν με συντάξεις πολύ υψηλότερες από αυτές που απολαμβάνουν οι συνταξιούχοι των βαλτικών και των βαλκανικών χωρών με μια υπεράριθμη στρατιά υπερβολικά αμειβόμενων υπαλλήλων.[24] Αντίστοιχα αιχμηρές προτροπές βρίσκουμε και στα δημοσιεύματα των σχολιαστών της Hospodářské noviny, τα οποία, ειδικά μετά το γνωστό αποτέλεσμα του δημοψηφίσματος, εμπλουτίζονται με μια διάθεση παραδειγματικής τιμωρίας για τους «απείθαρχους και καλοπερασάκηδες Έλληνες», οι οποίοι στιγματίζονται συλλήβδην με τη χρήση επιθετικών προσδιορισμών όπως *διεφθαρμένοι, ανεύθυνοι, εκβιαστές και παραχαϊδεμένοι*.

22 Právo, 27. 1. 2015.
23 Právo, 30. 6. 2015.
24 Právo, 7. 7. 2015.

Μεταφερόμαστε τώρα στα σχόλια των Τσέχων πολιτικών για την ελληνική κρίση: Πρώτος σχολίασε την εκλογική νίκη του ΣΥΡΙΖΑ ο Andrej Babiš, τότε ακόμα υπουργός Οικονομικών, ο οποίος στην πρώτη δήλωσή του για τις εξελίξεις στην Ελλάδα εξέφρασε τα συλλυπητήριά του (sic) στην Ευρωζώνη και στους δανειστές της, σημειώνοντας ότι «η νίκη του ΣΥΡΙΖΑ δεν αποτελεί καλή εξέλιξη ούτε για την ΕΕ ούτε για την Ευρωζώνη.[25]

Η Hospodářské noviny τον Φεβρουάριο του 2015 με τον κεντρικό τίτλο «Θα εξαπλωθεί η ελληνική επιδημία;» και τον χαρακτηριστικό πρόλογο – προειδοποίηση «Ευρώπη ξύπνα. Οι λαϊκιστές που νίκησαν στη χρεοκοπημένη Ελλάδα μπορούν να αποτελέσουν παράδειγμα προς μίμηση και σε άλλα κράτη. Η Ευρώπη αντιμέτωπη με μια καθοριστική χρονιά», δημοσίευσε άρθρα και ρεπορτάζ έξι σελίδων. Σε ορισμένα από αυτά, προσωπικότητες της Τσεχίας σχολίαζαν τις εξελίξεις στην Ελλάδα. Μεταξύ αυτών και ο πρώην Πρόεδρος Václav Klaus ο οποίος ανέφερε τα εξής: «Η ΕΕ σίγουρα θα συνδράμει στο τέλος την Ελλάδα με χρήματα των φορολογούμενων Ευρωπαίων, μολονότι τώρα ισχυρίζεται το αντίθετο. Καθόλου τυχαία, ορισμένοι σχολιαστές υπενθυμίζουν τη Σύνοδο του Λονδίνου το 1952, η οποία κατέληξε στη μείωση του γερμανικού χρέους κατά το ήμισυ ενώ διένειμε την καταβολή των εξοφλητικών δόσεων στο φιλικό διάστημα μιας τριακονταετίας. Ας υπογραμμιστεί ότι αυτή η ρύθμιση έγινε για μια χώρα που προκάλεσε έναν απίστευτο παγκόσμιο πόλεμο και μαζικές εξοντώσεις. Η Ελλάδα τίποτα τέτοιο δεν προκάλεσε. Η Ελλάδα «απλώς» διέπραξε το τραγικό λάθος να ενταχθεί στην Ευρωζώνη. Σήμερα κινδυνεύει να διαπράξει και δεύτερο λάθος παραμένοντας στην Ευρωζώνη. Κάτι τέτοιο θα επιφέρει μία παράταση του ελληνικού δράματος για τα επόμενα χρόνια ίσως και δεκαετίες».[26] Δε γνωρίζουμε εάν αυτή η λίγο πολύ προφητική θέση του πρώην προέδρου της Τσεχίας αποτελούσε προσπάθεια επανόρθωσης της προηγούμενης δήλωσης περί ούζου και κυπαρισσιών, ή απλά άλλη μία δήλωση καταδίκης της Ευρωζώνης. Εξάλλου ο ίδιος λίγο μετά το δημοψήφισμα σημείωνε: «Το ερώτημα για το οποίο θα έπρεπε να ψηφίσουν οι Έλληνες θα έπρεπε να τεθεί εντελώς διαφορετικά: Μένουμε ή φεύγουμε από την Ευρωζώνη; Χωρίς αποχώρηση από την Ευρωζώνη δε βλέπω λύση στο ελληνικό πρόβλημα».[27]

25 Právo, 28. 1. 2015.
26 Hospodářské noviny, 8. 2. 2015.
27 Hospodářské noviny, 7. 7. 2015.

Από το 2015 και μετά, ωστόσο, τη σκυτάλη των επιθετικών δηλώσεων εναντίον της Ελλάδας και των ανεύθυνων πολιτών της ανέλαβε ο νέος Πρόεδρος Miloš Zeman και ο τότε υπουργός Οικονομικών (σήμερα πρωθυπουργός) Andrej Babiš. Οι δηλώσεις και τα σχόλια των Τσέχων πολιτικών εκπροσώπων πλήθαιναν προς τα τέλη Ιουνίου – αρχές Ιουλίου σε σχέση με τις διαπραγματεύσεις της ελληνικής κυβέρνησης με τους δανειστές της και τις εξελίξεις που προκάλεσε το δημοψήφισμα της 5ης Ιουλίου.

Ο Babiš για παράδειγμα σε ομιλία του προς τους Τσέχους οικονομικούς διπλωμάτες στην Πράγα ανέφερε τα εξής: «Η Ελλάδα τα τελευταία 200 χρόνια χρεοκόπησε τέσσερις φορές. Ας χρεοκοπήσει επιτέλους και πέμπτη για να ξεβρομίσει ο τόπος».[28]

Πολύ πιο μετριοπαθής στο θέμα της ελληνικής κρίσης εμφανίστηκε την ίδια μέρα ο τότε σοσιαλδημοκράτης πρωθυπουργός Bohuslav Sobotka, ο οποίος ανέφερε: «Οι χώρες της ΕΕ θα πρέπει να αλληλοβοηθούνται και όχι να στριμώχνονται στη γωνία με απειλητικές χειρονομίες. Χρειαζόμαστε ένα λειτουργικό ελληνικό κράτος, μεταξύ άλλων και για την αντιμετώπιση του μεταναστευτικού προβλήματος».[29]

Λίγο μετά το δημοψήφισμα της 5ης Ιουλίου ο Babiš ανέφερε δηκτικά στο Twitter σχετικά με το ελληνικό αίτημα για μείωση του χρέους: «Ο Τσίπρας ζητάει να του χαρίσουν το 30% του χρέους, δηλαδή 94 δισ. ευρώ. Αυτό θα βόλευε και εμάς, καθώς όλο το χρέος μας δεν ξεπερνάει τα 60 δισ. ευρώ».[30] Μία εβδομάδα αργότερα ο ίδιος με νέο Twitter απέκλειε κατηγορηματικά και την παραμικρή εκδοχή συμμετοχής της Τσεχίας «στο πρόγραμμα εξυγίανσης των ελληνικών χρεών».[31]

Στο ίδιο πνεύμα κινήθηκε και ο Πρόεδρος της Τσεχίας Miloš Zeman. Σε δηλώσεις του εκπροσώπου τουσημειωνόταν ότι «ο Πρόεδρος εξακολουθεί να τάσσεται υπέρ της ένταξης στην Ευρωζώνη. Από την άλλη αναγνωρίζει ως βάσιμο το επιχείρημα ότι η οικονομική κατάσταση της Ελλάδας δεν επιτρέπει μια τέτοια πρωτοβουλία, διότι ως μέλος της Ευρωζώνης η Τσεχία θα έπρεπε να πληρώνει τα χρέη της Ελλάδας. Για αυτό ο Πρόεδρος θεωρεί λογική λύση την αποπομπή της Ελλάδας από την Ευρωζώνη».[32]

28 Právo, 26. 6. 2015.
29 Στο ίδιο.
30 Hospodářské noviny, 7. 7. 2015.
31 Hospodářské noviny, 14. 7. 2015.
32 Právo, 15.7. 2015

Ο Πρόεδρος Zeman συχνά σχολίαζε τις εξελίξεις στην Ελλάδα κάνοντας χρήση ιδιαίτερα δηκτικών χαρακτηρισμών όπως και αυθαίρετων στοιχείων. Για παράδειγμα, σε δηλώσεις του τον Δεκέμβριο του 2011 κάλεσε την Ελλάδα να πουλήσει τα νησιά της για να αντιμετωπίσει τα οικονομικά της προβλήματα, σημειώνοντας ότι οι Έλληνες συνταξιούχοι ελάμβαναν κατά μέσο όρο συντάξεις της τάξης των 50.000 κορωνών (δηλαδή κάπου 2.000 ευρώ μηνιαίως), ενώ η Τσέχοι μόνο 10.000 κορώνες.

Κατά τη διάρκεια επίσκεψής του στη Σλοβακία (15 Δεκεμβρίου 2015) ο Πρόεδρος Zeman απαντώντας σε ερώτηση δημοσιογράφου του πρακτορείου TASR αναφορικά με τον χρόνο ένταξης της Τσεχίας στην Ευρωζώνη απάντησε: «Θα ενταχθούμε την επομένη ημέρα της αποπομπής της Ελλάδας από αυτή… Απογοητεύτηκα ιδιαίτερα από την κατάληξη των διαπραγματεύσεων που, ενώ προδιέγραφαν το GREXIT, τελικά έληξαν με την Ελλάδα να παραμένει στην Ευρωζώνη».[33]

Η δήλωση προκάλεσε την άμεση αντίδραση του Έλληνα υπουργού Εξωτερικών Νίκου Κοτζιά, ο οποίος σε ένδειξη διαμαρτυρίας ανακάλεσε στην Αθήνα για διαβουλεύσεις τον Έλληνα πρέσβη στην Πράγα, Παναγιώτη Σαρρή. Επρόκειτο για ένα άνευ προηγουμένου διπλωματικό βήμα για δύο χώρες οι οποίες θεωρούνται φίλες και σύμμαχοι στα πλαίσια του ΝΑΤΟ και της Ευρωπαϊκής Ένωσης. Η ελληνική χειρονομία, σε συνδυασμό με πρωθύστερες δηλώσεις του Προέδρου Zeman, έγινε δεκτή με κατανόηση από τις υπόλοιπες ευρωπαϊκές χώρες και θορύβησε την τσεχική κυβέρνηση. Η Πράγα, δια του υπουργού Εξωτερικών Lubomír Zaorálek, ζήτησε συγγνώμη για τις δηλώσεις του Προέδρου Zeman και διαμήνυσε στην Αθήνα ότι την επίσημη εξωτερική πολιτική της χώρας την εκφράζει η κυβέρνηση και όχι ο Πρόεδρος. Μετά τις αμοιβαίες εξηγήσεις που δόθηκαν κατά τη διάρκεια συνομιλίας των δύο υπουργών Εξωτερικών, οι διπλωματικές σχέσεις μεταξύ των δύο χωρών αποκαταστάθηκαν.

Απομένει να δούμε πόσο βαριά σκιά άφησαν στις σχέσεις των δύο χωρών και στο υποσυνείδητο των Τσέχων πολιτών οκτώ χρόνια αρνητικής πληροφόρησης για την Ελλάδα και τους πολίτες της.

33 Hospodářské noviny, 15. 12. 2015

Συμπεράσματα

Στην ανάλυση των δύο επιλεγέντων περιόδων διαπιστώθηκε ότι οι εξελίξεις στην Ελλάδα αποτέλεσαν κύριο θέμα της τσεχικής επικαιρότητας. Έκπληξη προκαλεί η συχνότητα, η διάρκεια και η ένταση των δημοσιευμάτων για μία χώρα που δε βρίσκεται σε εμπόλεμη κατάσταση ή δεν έχει πληγεί από κάποια φυσική καταστροφή.

Από τις αρχές του 2010 καταγράφεται δραματική επιδείνωση του πλαισίου αναφορών για την Ελλάδα και τους Έλληνες. Η εικόνα της Ελλάδας και των πολιτών της επιδεινώθηκε περαιτέρω το 2015, μετά την επικράτηση του ΣΥΡΙΖΑ και κυρίως μετά τη στάση που τήρησαν οι Έλληνες πολίτες στο δημοψήφισμα της 5ης Ιουλίου.

Το 2010 η ελληνική κρίση χρησιμοποιήθηκε σκοπίμως ως φόβητρο από τα ΜΜΕ και τους ηγέτες των συντηρητικών κομμάτων κατά τη διάρκεια της προεκλογικής τους εκστρατείας. Μέσα ενημέρωσης και πολιτικοί ηγέτες εκμεταλλεύτηκαν τα προβλήματα της Ελλάδας επιδιώκοντας πολιτικά οφέλη, μη διστάζοντας να χρησιμοποιήσουν ψευδείς πληροφορίες, ανακρίβειες ακόμα και ψέματα.

Από το 2010 έως το 2015 στον μέσο Τσέχο πολίτη εμπεδώθηκε μία άκρως αρνητική εικόνα για την Ελλάδα και τους πολίτες της. Η Ελλάδα έγινε συνώνυμο της κρίσης, της χρεοκοπίας, της διαφθοράς, της απατεωνιάς και της μη τήρησης των συμφωνηθέντων. Παρομοίως, οι Έλληνες εμφανίστηκαν στερεοτυπικά ως τεμπέληδες, παράσιτα που ζουν εις βάρος των εργατικών Βορείων ή ως άνθρωποι που ζουν πάνω από τις δυνατότητές τους, απροσάρμοστοι με τους κανόνες λειτουργίας των ευνομούμενων κρατών. Επιπλέον, από το 2015 τους χρεώθηκαν λανθασμένες πολιτικές επιλογές και για αυτό το λόγο θεωρήθηκαν άξιοι τιμωρίας. Το «καλά να πάθετε» αν και δεν διατυπώθηκε ρητά ήταν εμφανές στα σχόλια είτε δημοσιογράφων, είτε κορυφαίων πολιτικών εκπροσώπων της χώρας.

Η αρνητική εικόνα για την Ελλάδα συνεχίστηκε και μετά το 2015. Αιχμή του δόρατος αυτή τη φορά αποτέλεσε το μεταναστευτικό ζήτημα, κυρίως λόγω της αδυναμίας ή της άρνησης της Ελλάδας να αντιμετωπίσει κατασταλτικά ή βίαια τους χιλιάδες μετανάστες, που από την Τουρκία περνούσαν στα νησιά της. Αυτό όμως είναι ένα διαφορετικό θέμα που επίσης χρήζει περεταίρω ανάλυσης.

Βιβλιογραφία:

Αζίζι-Καλατζή Α.– Ζώνιου-Σιδέρη Α. – Βλάχου Α., *Προκαταλήψεις και στερεότυπα: Δημιουργία και αντιμετώπιση*, Αθήνα: ΓενικήΓραμματεία Λαϊκής Επιμόρφωσης, 1996.

Curron J. – Gurevitch M. (eds.), *Mass Media and Society*, United States, 2005.

Fairhurst G. – Sarr R., *The art of Framing*. San Francisco: Jossey-Bass, 1996.

Dearing J. – Rogers E., *Ορίζοντας τα θέματα: τα ΜΜΕ, οι πολιτικοί και το κοινό*. Αθήνα: Παπαζήσης, 2005.

Goffman Erving, *Frame Analysis*, Cambridge: Harvard University Press, 1974.

Hahnová Eva, *Dlouhé stíny předsudků (Οι μακριές σκιές των προκαταλήψεων)*, Praha: Academia, 2015.

Huleja Jan, Přeramcování Řecka v českých mainstreamových psaných mediích (Η πλαισίωση της Ελλάδας στα σημαντικότερα τσεχικά γραπτά ΜΜΕ), In: *Urban People* 15, 2013.

Lippmann Walter, *Public Opinion*, New York: Routledge, 1992.

Πηγές:

Ústav Českého národního korpusu, FF UK, Praha 2015. www.korpus.cz

Hospodářské noviny, 1.1.2010 έως 30.6.2010 και 1.1.2015 έως 31.7.2015

Lidové noviny, 1.1.2010 έως 30.6.2010 και 1.1.2015 έως 31.7.2015

Právo, 1.1.2010 έως 30.6.2010 και 1.1.2015 έως 31.7.2015

Abstract

This chapter attempts to analyze the perceptions of the Greek crisis of 2010 to 2015 through the pages of three major Czech daily newspapers. The analysis also focuses on examining the catchwords “Greece”, “Greeks” and “Greek Crisis” through the Czech National Corpus, which

annually gathers all relevant news reports from all newspapers and from the country's magazines. Secondly, the analysis deals with a selective assessment of statements made by the most important political representatives of the Czech Republic in relation to the Greek crisis. The aim of this chapter is to identify a possible change of Czech public opinion towards the Greeks and Greece in the time of crisis. The analysis is methodologically based on the theory of framing and on the stereotype theory.

Λέξεις-κλειδιά: Ελληνική κρίση, Έλληνες, Greeks, τσεχικές εφημερίφες, στερεότυπα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Α΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (Β. Σαμπατακάκης) 21

1. Η κρίση της ελληνικής λογοτεχνίας και η ελληνική λογοτεχνία σε κρίση

1.1. Αναπαραστάσεις της σύγχρονης κρίσης

Ana Chikovani: The representation of immigrants in Dimitris Nollas' literary works 29

Διαμάντη Αναγνωστοπούλου: Αναπαραστάσεις της κρίσης σε σύγχρονα ελληνικά μυθιστορήματα 45

Αλεξάνδρα Γερακίνη: Πεδία πάλης με φόντο την Ευρώπη της κρίσης στο *Αεροπλάστ* της Άντζελας Δημητρακάκη 61

Maila García-Amorós: Η λογοτεχνία της κρίσης: η περίπτωση του Χρήστου Οικονόμου 79

Μαρίτα Παπαρούση: Το σύγχρονο αστυνομικό μυθιστόρημα και η ιδεολογία της βίας και της εγκληματικότητας 91

Βαρβάρα Χατζή: Το είδος του μικροδιηγήματος ως μέσο αναπαράστασης επίλεκτων κρίσεων· το παράδειγμα της συλλογής του Γ. Ιωάννου *Για ένα φιλότιμο* 111

1.2. Έμφυλες προσεγγίσεις

Δήμητρα Γιανναρά: Η μελέτη της γυναίκειας γραφής σε στιγμές τόλμης και αναδίπλωσης μέσα από το έργο της Αλεξάνδρας Παπαδοπούλου 127

Βασίλης Βασιλειάδης: Οι ομόκεντροι κύκλοι της Π. Σ. Δέλτα: από τις ημερολογιακές καταγραφές στη μυθιστορηματική σύνθεση *Ρωμιοπούλες* (1926-1939) 147

Βιβή Θεοδοσάτου: «Στις αυτοκρατορίες και στους έρωτες η παρακμή διαρκεί πολύ περισσότερο από την ακμή»˙ μια ερμηνευτική προσέγγιση του μυθιστορήματος *Η Συβαρίτισσα* της Λιλής Ζωγράφου 161

1.3. Μεσοπολεμικές και μεταπολεμικές απεικονίσεις της κρίσης

Αγγέλα Καστρινάκη: Η κρίση του κοινοβουλευτισμού στην ελληνική λογοτεχνία του μεσοπολέμου 181

Αγγελική Λούδη: *Η κυρία με το άσπρο άλογο* (1922) του Διονυσίου Κόκκινου και ο κύκλος των Προ-Ραφαηλιτών: εκλεκτικές συγγένειες της αισθητικής της κρίσης στον ελληνικό μεσοπόλεμο 207

Τάσος Μιχαηλίδης: Το ελληνικό τοπίο ως φορέας ιδεολογικών σημάνσεων στην πεζογραφία του Γ. Θεοτοκά και στη ζωγραφική του μεσοπολέμου 227

1.4. Κρίση και γραφή

Άννα Κατσιγιάννη: *Με ραϊσμένα μας τα κρύσταλλα του νου μας...*: από 'Το τζαζ του Ευρίπου' σε μια τζαζ εποχή. Εκφάνσεις της κρίσης στο ποιητικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα 259

Athanassios V. Galanakis: «Ας ξαναγίνει το βιβλίο: γραφή για τον συγγραφέα και ανάγνωση για τον αναγνώστη»: Vyron Leondaris as a critic of poetry's mass production 279

Jacques Bouchard: Ο Νικόλαος Μαυροκορδάτος κριτικός της λογοτεχνίας 291

Jacques Bouyer: Μάριος Χάκκας, ένας «μεταιχμιακός διηγηματογράφος» στη μακρά δεκαετία του '60 303

Μιχαήλ Πασχάλης: Ο Κάλβος και το Μεσολόγγι. Η ποίηση υπό πολιορκίαν και η φιλολογία σε κρίση 321

1.5. Συγκριτολογικές προοπτικές

Fotiny Christakoudy-Konstantinidou: Crisis and Humanism: the messages of Modern Greek poetry (a comparative study of the work of Efstathia Tsiganou (Greece) and Tomas Tranströmer (Sweden)) 335

Μαίρη Ρούσσου: Ο λυρισμός σε μικρόψυχους καιρούς: η παρουσία του Χέλντερλιν στη *Λέσχη* του Σ. Τσίρκα 349

Μαρία Νικολοπούλου: Η λογοτεχνία ως Κασσάνδρα: οι ρίζες της κρίσης στα χρόνια της ευημερίας και σε προηγούμενες κρίσεις 363

1.6. Εντάσεις στον ύστερο βυζαντινό και μεταβυζαντινό κόσμο

Ιωάννης Κιορίδης-Πηνελόπη Τζιώκα: Η επικοινωνία με το θείο στο βυζαντινό επικό ποίημα του *Διγενή Ακρίτη* (χειρόγραφο Εσκοριάλ) 395

Ulrich Moennig (Hamburg): Η *Διήγησις των τετραπόδων ζώων*. Αφήγημα εμφυλίου πολέμου; 411

Ολυμπία Βρακοπούλου: Ανιχνεύοντας στοιχεία κρίσης στις οραματικές αφηγήσεις της πρώιμης νεοελληνικής γραμματείας (16ος-18ος αιώνας) 427

1.7. Προσεγγίσεις στην Κρητική Αναγέννηση

Άντρια Κολοκάση: Η τελευταία μονομαχία Αρίστου-Κριτίδη στον *Ερωτόκριτο* του Β. Κορνάρου. Οι ιστορικές της συνδηλώσεις 443

Δημήτρης Κιτσούλης: Ανατρεπτικοί μηχανισμοί της ποίησης του Στέφανου Σαχλίκη: διακειμενικότητα και λογοτεχνική εξέλιξη στην αυγή των νεότερων χρόνων 463

Panagiota Vasilaki: The crisis of exemplary manhood in *Erotokritos* 489

1.8. Η κρίση ως παρελθόν και παρόν στη νεοελληνική ποίηση

Δήμητρα Γιωτοπούλου: Η κρίση του αρχαιοελληνικού μύθου στην ποίηση του Μανόλη Πρατικάκη 501

Helena González-Vaquerizo: Myths in crisis: New Greek poetry between classical reception and contemporary pop culture 513

Όλγα Μπεζαντάκου: Κρίση και ανάκαμψη στον καιρό της αποικιοκρατίας: αρχαιολογικοί χώροι μνήμης στα κυπριακά ποιήματα του Γ. Σεφέρη 531

1.9 Συγγραφείς και πρόσωπα σε κρίση

Σοφία Κακούρη: Από την εγχώρια κρίση περί το 1893 στην κρίση των "φωνών": οι λόγοι των ηρώων στο μυθιστόρημα *Ο κύριος Πρόεδρος* του Γεράσιμου Βώκου 551

Κατερίνα Κωστίου: Από τα *Τρία ελληνικά μονόπρακτα* (1978) στο *Ημερολόγιο της Αλοννήσου* (2009) του Θανάση Βαλτινού: από την «κρίση» της αφήγησης στην «κρίση» της γραφής; 569

Αλέξης Πολίτης: Η πρώτη μεγάλη κρίση της ελληνικής εθνικής συνείδησης. Τα «Κριμαϊκά» και η αντανάκλασή τους στη λογοτεχνία μας 587

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Β΄, Γ΄, Δ΄, Ε΄ 611

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Β΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (Β. Σαμπατακάκης) 21

1. Η κρίση της ελληνικής λογοτεχνίας και η ελληνική λογοτεχνία σε κρίση

1.10. Γραφή, μνήμη, ιστορία

Μαρία Ακριτίδου: Η γενεαλόγηση της «κρίσης» και το άχθος του παρελθόντος: για την ποιητική της μη άφιξης στην *Αναχώρηση* του Νίκου Θέμελη 29

Δέσποινα Παπαστάθη: «Λόγια τρεκλίζοντα και σαλεμένη μνήμη...» Μνήμη και ιστορία στην ποίηση του Βύρωνα Λεοντάρη 49

Γιώργος Κωστακιώτης: Η κρίση στο έργο του Φώτη Κόντογλου. Ο Φώτης Κόντογλου σε κρίση 65

Νίκος Σγουρομάλλης: Η αφηγηματοποίηση της ιστορίας μέσω της μνήμης: το *Γκιακ* του Δημοσθένη Παπαμάρκου και τα *Διπλωμένα φτερά* του Γιάννη Ατζακά 79

Ζωή Γεωργιάδου: Η κοινότητα των ρωμιών και *Τα δράματα της Κωνσταντινουπόλεως* του Κωνσταντίνου Δ. Γουσσόπουλου: μια συλλογική συνείδηση σε κρίση; 97

1.11. Αναφορά στην Κρήτη

Cristiano Luciani: Η "αναγέννηση" ως μεταφορά της παρακμής στο έργο του Παντελή Πρεβελάκη 115

Νίκος Μαθιουδάκης - Παρασκευή Βασιλειάδη: *Ανήφορος*: ένα άγνωστο μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη 125

Όλγα Μπομπρόβα: "Κρίσιμη καμπή της ιστορίας": οι μεταφορές ως μέσο περιγραφής της ιστορίας στα κείμενα της σειράς *Ταξιδεύοντας* του Νίκου Καζαντζάκη 157

1.12. Χαρτογραφήσεις της κρίσης

Μαρία Μοίρα, Δημήτριος Μακρής: Λογοτεχνικές χαρτογραφήσεις της Αθήνας στα χρόνια της κρίσης η πολιτεία των δρόμων: τόποι, κτίρια, συμβολικοί δημόσιοι χώροι, διαδρομές 171

Νατάσα Μυλωνάκου: Η κρίση της ειδολογικής ταυτότητας στο έργο του Αχιλλέα Κυριακίδη: η περίπτωση της συλλογής *Τεχνητές αναπνοές* 191

1.13. Κρίση και μεταδικτατορική πεζογραφία

Άννα Αφεντουλίδου: Το λογοτεχνικό κοσμοείδωλο της κρίσης στους μεταδικτατορικούς συγγραφείς 207

Αυγή Λίλλη: Μιλώντας για την κρίση πριν από την κρίση: πολιτική οξυδέρκεια και «προφητική» γραφή στον κριτικό και μυθιστοριογραφικό λόγο του Αλέξανδρου Κοτζιά και του Αντρέα Φραγκιά 217

Έφη Χ. Πέτκου: Α. Αλεξάνδρου, *Το Κιβώτιο*: η κρίση της λογοτεχνικής αφήγησης και ο αγώνας της μνήμης 243

Νάντια Φραγκούλη: Η ποιητική της θεαματοποίησης στη νεοελληνική πεζογραφία του τέλους του εικοστού αιώνα και η (διφυής) κρίση της νεοελληνικής πεζογραφίας 263

1.14. Πολιτική και λογοτεχνία

Anastasia Tantarouda Papaspyrou: The cultural politics of the Greek left in times of crises: the case of Themos Kornaros' narratives (1929-1957) 283

Χριστίνα Δράκου: «Οι λέξεις μικραίνουν, γίνονται βαριές σαν πέτρες»: χούντα και αντικομφορμισμός στην «Κασσάνδρα και ο λύκος» (1976) της Μ. Καραπάνου 299

Θεόφιλος Κολιός: Κρίσεις για το ξεπέρασμα μιας κρίσης: η περίπτωση του Νικόλα Κάλας 321

Μαρία Αθανασοπούλου: Η λογοτεχνία της κρίσης και η κρίση της λογοτεχνίας στην *Νυχτερίδα* (1965) του Στρατή Τσίρκα. 333

1.15. Εκδοτική παραγωγή και κρίση

Αναστασία Τσαπανίδου - Θανάσης Β. Κούγκουλος: Αχαρτογράφητα στοιχεία της ελληνικής πεζογραφίας του 19ου αιώνα. οι αυτοτελείς εκδόσεις της Κωνσταντινούπολης κατά την κρίσιμη εικοσαετία 1880-1900 355

Εύα Γανίδου: Αναψηλαφώντας την κρίση του βιβλίου στον μεσοπόλεμο: πρόσθετες όψεις και στοιχεία του ζητήματος στη δεκαετία του '30 379

Σωκράτης Νιάρος: Η ρητορική της εκδοτικής κρίσης: στοιχεία για την απαρχή της σωματειακής οργάνωσης των λογοτεχνών στην Ελλάδα 395

Χρύσα Θεολόγου: Περίοδοι κρίσης του λογοτεχνικού βιβλίου στην Ελλάδα (1927-1967). η αποτύπωσή τους μέσα από τον ημερήσιο και περιοδικό τύπο 419

1.16. Σύγχρονη νεοελληνική ποίηση. Κρίση και κρίσεις

Ελένη Τσαντίλη: Έλληνες ποιητές και βιοποριστική. Ο ρόλος του συγγραφέα και τα είδη του λόγου στην εποχή της κρίσης 435

Ketevan Tsintsadze: A new philosophy of poetry between national depressions and the personal crises of poets 447

Νικηφόρος Κοντομίχης-Αφεντουλίδης: Υπάρχει λογοτεχνική «γενιά της κρίσης»; Η περίπτωση της πεζογραφίας: σκέψεις μέσα από τέσσερα παραδείγματα 455

Νίκος Φαλαγκάς: Η τυφλότητα ως αφηγηματική προσθήκη στο νεοελληνικό διήγημα 463

Σάββας Καράμπελας: Η κρίση στην ελληνική ποίηση ως προβολή της κριτικής: συγχρονισμός και επισφάλειες 481

1.17. Μιλώντας για την κρίση σε παιδιά και νέους

Δημήτρης Πολίτης: Όταν η μυθοπλασία αφηγείται και οι αναγνώστες βιώνουν την κρίση: σύγχρονα ελληνικά μυθιστορήματα για εφήβους 505

Κανατσούλη Μένη: Εφηβικό μυθιστόρημα στην Ελλάδα του 21ου αιώνα: από την κρίση ταυτότητας φύλου στην κρίση ταυτότητας 525

Παπαντωνάκης Γεώργιος - Παπαδημητρίου Δήμητρα: Η δυστοπία στη μυθοπλασία του Βασίλη Παπαθεοδώρου ως έκφραση κοινωνικής και ανθρωπιστικής κρίσης 537

Γιάννης Σ. Παπαδάτος - Δέσποινα Κώτη: Η παιδική ηλικία σε περιόδους κοινωνικών κρίσεων εξαιτίας πολεμικών συρράξεων στο μυθιστόρημα για παιδιά 557

1.18. Η ελληνική λογοτεχνία εκτός συνόρων

Cui Wenjun: Η μετάφραση της νεοελληνικής λογοτεχνίας στην Κίνα: η ιστορική αναδρομή και η προοπτική στην περίοδο κρίσης 577

Κωνσταντίνος Γ. Κασίνης: Η μεταφρασμένη στα ελληνικά σκανδιναβική λογοτεχνία ως στοιχείο του καταλύτη προς τον ρεαλισμό 587

Θεοδόσης Πυλαρινός: Αντώνης Μυστακίδης (Μεσεβρινός): ένας κήρυκας της αξίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας και γλώσσας στη Σουηδία (ο δάσκαλος, ο μεταφραστής, ο εκδότης) 609

Βασίλης Λέτσιος: Ο Χαίλντερλιν των ελλήνων ποιητών-μεταφραστών στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής 621

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Γ΄, Δ΄, Ε΄ 635

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Γ΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (Β. Σαμπατακάκης) 21

2. Η αποτύπωση των κρίσεων στην ελληνική γλώσσα

2.1. Γλωσσικά φαινόμενα που αντικατοπτρίζουν την κρίση

Αμαλία Νίππη: Κρίση στη γλώσσα ή η γλώσσα στην κρίση; Μια μελέτη για την ελληνική γλώσσα 29

Elizaveta Onufrieva: Συντακτικοί φρασεολογισμοί της νέας ελληνικής που δηλώνουν μεγάλο βαθμό μιας ιδιότητας 47

Ilze Rūmniece: Δείκτες κρίσεων στην ποιητική έκφραση: λακωνισμός 63

Μυρτώ Υφαντή: Ρατσισμός και κρίση: η επίδραση του κινήματος της πολιτικής ορθότητας στη σεξιστική χρήση της ελληνικής 73

2.2. Γλωσσικά ζητήματα και φαινόμενα

Alena Soloveva: Η Νεοελληνική ως αναλυτική γλώσσα. Κρίση ή φυσική εξέλιξη; Η υποτακτική και το απαρέμφατο στις μεταφράσεις από την ρωσική γλώσσα 87

Anastasios Mikalef: The language question in the Ionian state and the newspaper 'Πατρίς' (1849-1851) 95

Tresorukova Irina: «Βρήκε ο γύφτος τη γενιά του...» ή τα εθνωνύμια στη νέα ελληνική γλώσσα: σύγχρονη κατάσταση 115

2.3. Διαλεκτολογικές και συγκριτικές προσεγγίσεις

Ευανθία Παπαευθυμίου: Η πρόσφατη ανάκαμψη της ελληνικής γλώσσας στη Ρουμανία και η σχέση της με την οικονομική κρίση στην Ελλάδα (2008-2018) 131

Κυριάκος Ιωάννου: Το κυπριακό ιδίωμα στην ποίηση του Βασίλη Μιχαηλίδη: από την αμφισβήτηση προς την καταξίωση 149

2.4. Ανάλυση λόγου

Εμίλ Θεοδωρόπουλος, Νικολέττα Τσιτσανούδη-Μαλλίδη: Η στάση υψηλής απατηλής οικειότητας στον σύγχρονο δημοσιογραφικό λόγο: η περίπτωση του ελληνικού δημοψηφίσματος της 5-7-2015 171

Νικολέττα Τσιτσανούδη-Μαλλίδη, Ελένη Δερβένη: Γλωσσική απεικόνιση της σύγχρονης προσφυγικής κρίσης στον δημοσιογραφικό λόγο: η περίπτωση αναπαράστασης του θανάτου τρίχρονου προσφυγόπουλου στα ελληνικά διαδικτυακά μέσα 187

Νικολέττα Τσιτσανούδη-Μαλλίδη, Εμίλ Θεοδωρόπουλος: Μεταφορικές απεικονίσεις της σύγχρονης ελληνικής οικονομικής κρίσης σε πολιτικά και δημοσιογραφικά κείμενα 207

2.5. Λεξικολογικές προσεγγίσεις

Caterina Carpinato: Bilingual dictionaries in Venice. Δίγλωσσα λεξικά στη Βενετία (1527-2013) 231

Ξένια Κλίμοβα: Το λεξιλόγιο της ελληνικής μυθολογίας των Δαρνακοχωρίων από εθνογλωσσολογική οπτική 251

Σωκράτης Δ. Μπαλτζής: Υπολογιστικά λεξικά της νεοελληνικής. Το μέσο για τη συνέχεια της γλώσσας στη σύγχρονη παγκοσμιοποιημένη ηλεκτρονική εποχή 261

2.6. Σύγχρονα γλωσσικά ζητήματα

Ioanna Tsourma: Variations in mouthing occurrence in Greek Sign Language (GSL); the case of register and grammatical class 289

Irina Strikova, Boris Vounchev: Ο λόγος για την ελληνική κρίση από τη θέση εξουσίας και από τη θέση αντιπολίτευσης 315

Marianna Georgouli: Drawing boundaries between the self and the other(s) within the Greek 'double crisis' Yannis Tsirbas' *Victoria does not exist* as a case study 339

2.7. Η διδασκαλία της νέας ελληνικής γλώσσας ως δεύτερης ξένης κατά την κρίση

Άνκα Ρατζένοβιτς, Ντίνα Ντμίτροβιτς, Ντράγκανα Τκάλατς: Ανθρωπιστικές σπουδές σε κρίση: η πορεία και η θέση της μετάφρασης στην εκμάθηση της ελληνικής ως δεύτερης/ξένης γλώσσας 355

Jingjing Hu: Η επίδραση της γλώσσας των ΜΜΕ στη διδασκαλία της ελληνικής ως ξένης γλώσσας 379

3. Θέματα νεοελληνικών σπουδών

David Holton: Γιατί χρειάζεται μια γραμματική της μεσαιωνικής και πρώιμης νέας ελληνικής; 395

Ekkehard Bornträger: The Greek crisis as seen by Lithuanian and Romanian media - a preliminary overview 405

Φατίμα Ελόεβα: Ο άλλος εαυτός στο έργο των Γιώργου Ιωάννου και Ισμαήλ Κανταρέ. Η αναζήτηση ταυτότητας στα Βαλκάνια – συμφιλίωση ή σύγκρουση; 425

Tudor Dinu: Σηματοδοτεί η εγκατάσταση του φαναριώτικου καθεστώτος μια κρίση στη θρησκευτική τέχνη των ρουμανικών χωρών; Η περίπτωση του Βουκουρεστίου 441

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Β΄, Δ΄, Ε΄ 487

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Δ΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (Β. Σαμπατακάκης) 21

4. Κρίση και ανάκαμψη στην ελληνική ιστορία και ιστοριογραφία

4.1. 13ος-17ος αιώνας

Encarnación Motos Guirao: Δύο παράλληλες πορείες τον 15ο αιώνα: Κωνσταντινούπολη και Γρανάδα 29

Γεωργία Τρίμπου: Ο πρώτος εμφύλιος πόλεμος του 14ου αι. (1321-1328): αλληλοσυμπληρώσεις και αλληλοσυγκρούσεις στο έργο των Νικηφόρου Γρηγορά και Ιωάννη Καντακουζηνού 41

† Maka Kamushadze: Η κρητική επανάσταση και η απήχησή της στο γεωργιανό κοινό και στον έντυπο τύπο 59

Βασιλική Χ. Τζώγα: Το ιστοριογραφικό εγχείρημα του αυτοεξόριστου στη Γενεύη Ιάκωβου Ρίζου Νερουλού μέσα από επιστολή του προς τον Ιωάννη Καρατζά στην Πίζα 67

4.2. Από τον μεσοπόλεμο στον ψυχρό πόλεμο

Λάμπρος Φλιτούρης: Κρίση στη χώρα των θεών: η πολιτική κρίση της δεκαετίας του 1960 και η γαλλική διπλωματία 95

Σαμπατακάκη Μαρία: Η χρήση του ιστορικού παρελθόντος σε συνθήκες κρίσης: η περίπτωση του μεσοπολεμικού τουριστικού μοντέλου που εφάρμοσαν οι Ιταλοί στο νησί της Ρόδου, 1923-1938 113

Rigas Raftopoulos: The reaction of the communist party of Italy to the colonel's dictatorship in Greece (1967-1974) 121

4.3. Σύγχρονες ιστορικές αναζητήσεις

Γιάννης Δημητρακάκης: Η ιδέα της κρίσης του αστικού πολιτισμού στη σκέψη του Κ. Θ. Δημαρά στον μεσοπόλεμο 135

Γιώργος Κοντογιώργης: Η μετάβαση από το έθνος κοσμοσύστημα στο έθνος κράτος. ο ελληνικός κόσμος αντιμέτωπος με τη "νεοτερικότητα" 155

Μαρία Καλογεράκη: Το μεταπολεμικό Ηράκλειο Κρήτης: κρίση και ανάκαμψη στην πόλη κατά την περίοδο ανάρρωσής της από τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο 169

Νίκος Παπαναστασίου: Λαϊκισμός και αντιλαϊκισμός στην Ελλάδα της κρίσης. Μία σύντομη επισκόπηση 183

Ντόρα Δημ. Νιάφα: Η Ελλάδα σε οικονομική κρίση και οι επιπτώσεις της στην εκπαίδευση 197

4.4. Απόρροιες κρίσεων των αρχών του 20ού αιώνα

Αναστασία Χατζηγιαννίδη: «*Czarna kartka greckiej historji*. Η μαύρη σελίδα της ελληνικής ιστορίας». Τα πρώτα γεγονότα του εθνικού διχασμού στο πολιτικό ημερολόγιο του Ζίγκμουντ Μινέϊκο 211

Δημήτρης Χαριτόπουλος: Αριστερά και ελληνική αρχαιότητα στον μεσοπόλεμο: η εισαγωγή του Δημήτρη Γληνού στον *Σοφιστή* του Πλάτωνα 223

Γεώργιος - Κωνσταντίνος Κ. Πήλιουρας: Το ζήτημα των πολιτικών εξορίστων της Κορσικής στον αθηναϊκό τύπο 245

Julien Calvié: D'une crise à l'autre : essai d'interprétation de la "crise grecque" actuelle à travers l'ouvrage de Charles Dugas *Les étapes de la crise grecque, 1915-1918* 261

Μανόλης Γ. Βαρβούνης - Νάντια Μαχά-Μπιζούμη: Η κρίση της Μικρασιατικής Καταστροφής (1922) και η επίδρασή της στην αλλαγή της γυναίκειας ενδυμασίας στη Σάμο 271

Μιχάλης Παλάγκας: Οι ελληνογιουγκοσλαβικές σχέσεις μέσα από το πρίσμα του κυπριακού και της κρίσης στις σχέσεις Ελλάδας – Δύσης (1955 – 1965) 287

4.5. Ορθοδοξία και κρίσεις

Δημήτριος Κ. Αγορίτσας: Γεράσιμος Ράσκας: ο πολυκύμαντος βίος ενός λόγιου ιεράρχη κατά το κρίσιμο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα 307

Αλέξανδρος Σακελλαρίου: Ο δημόσιος λόγος της Ορθόδοξης Εκκλησίας της Ελλάδας: η κρίση και το ορθόδοξο Habitus 333

Ελεονώρα Ναξίδου: Ο ορθόδοξος κόσμος των Βαλκανίων σε 'κρίση': η ανάδυση των εθνικών κοινοτήτων και η ιδέα της βαλκανικής συνεργασίας 355

Μαρία Αθ. Χουλιάρα: Κρίση πνευματική, κρίση θρησκευτική-πολιτική στον ελληνικό κόσμο τον 18ο αιώνα. Η παρέμβαση του Ευγένιου Βούλγαρη 379

5. Ταξιδιώτες και περιηγητές σε κρίσιμες περιόδους

Pavlína Šípová: Ο ελλαδικός κόσμος στην εποχή της θρησκευτικής μεταρρύθμισης στην Ευρώπη οι τσέχοι ταξιδιώτες για την Ανατολική Μεσόγειο του 15ου και 16ου αιώνα 401

Μόσχος Μορφακίδης-Φυλακτός: Η θεώρηση της Ανατολικής Μεσογείου και του ελληνικού χώρου στην Ισπανία των Αψβούργων τον 16ο αιώνα: ταξιδιωτικά κείμενα 415

Dragomira Valtcheva: Περιηγητές, μισιονάριοι και ένας βούλγαρος έμπορος στη Σμύρνη κατά την κρίσιμη δεκαετία του 1820 435

Βασίλειος Σαμπατακάκης: Σουηδοί περιηγητές στον ελλαδικό χώρο κατά τον 18ο αιώνα και το προς δημοσίευση ανέκδοτο ημερολόγιο του Σουηδού πάστορα A. F. Sturtzenbecker του 1784 451

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Β΄, Γ΄, Ε΄ 467