

## Η εγγραφή της ιστορίας στο ελληνικό αντιρρεαλιστικό θέατρο, 1965-1975

Συντάκτης : Ημ/νία καταχώρησης : 11/04/2003 20:00:09

Της Σίσσυς **ΒΕΛΙΣΣΑΡΙΟΥ**

Το 1965 το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει τρία μονόπρακτα της Λούλας Αναγνωστάκη με το γενικό τίτλο "Η Πόλη", γεγονός που αποτέλεσε τομή στο ελληνικό θέατρο. Αυτό που αποκαλέστηκε, ελλείπει καλύτερου όρου, το "Ελληνικό Θέατρο του Παραλόγου" κατά τη δεκαετία 1965-1975 φθάνει στο απόγειό του με τα έργα των Αναγνωστάκη, Στρατή Καρά, Παύλου Μάτεσι, Βασίλη Ζιώγα, Γιώργου Σκούρτη και άλλων. Στο σύντομο αυτό κείμενο δεν είναι δυνατόν να αναλυθεί το πολύπλευρο και εξαιρετικά ενδιαφέρον αυτό εγχείρημα. Θα ήθελα να εντοπίσω όμως μία σημαντική πτυχή που θεωρώ ότι σε μεγάλο βαθμό συγκροτεί την ελληνική ιδιαιτερότητα του σε σχέση με το έργο εκείνων των Ευρωπαίων δραματουργών, που συμβατικά θεωρούνται ότι ανήκουν στο Θέατρο του Παραλόγου (Ιονέσκο, Μπέκετ, Αντάμοφ, Ζενέ κλπ). Θεωρώ ότι τα έργα των Αναγνωστάκη, Μάτεσι, Ζιώγα, και σε μικρότερο βαθμό του Καρά, τα διαπερνά μία βαθύτατη ένταση μεταξύ της βασικής έγνοια τους να δραματοποιήσουν το άτομο έξω από την ιστορική στιγμή στην οποία εντάσσεται και ταυτοχρόνως της επιτακτικής ανάγκης να εγγράψουν την ελληνικότητά του. Αυτή η εγγραφή παίρνει διαφορετικές μορφές, από το ξαναγράψιμο του ιστορικού παρελθόντος (Ζιώγας) έως τη διάχυση της κοινωνικοπολιτικής πραγματικότητας της μεταπολεμικής Ελλάδας είτε άμεσα (Μάτεσις) είτε ελλειπτικά (Αναγνωστάκη). Επομένως, αυτό που ονομάζω, επίσης ελλείπει καλύτερου όρου, "Ελληνικό αντιρρεαλιστικό θέατρο" είναι ένα φαινομενικά αντιφατικό εγχείρημα. Αφενός καταγράφει μία κρίση στην ίδια την έννοια του ατόμου και αναζητά μία θεατρική φόρμα που να μπορέσει να εκφράσει αυτήν ακριβώς την κρίση. Ετσι, σε μεγάλο βαθμό, δομεί έναν τύπο "συνείδησης" που είναι αντίστοιχος με αυτόν που συγκροτείται στο "Θέατρο του Παραλόγου". Το άτομο εμφανίζεται ως το πεδίο ανεξήγητων και ανεξέλεγκτων ιστορικών δυνάμεων οι οποίες εισάγουν μία μέγιστη διαίρεση μεταξύ του είναι και του πράττειν. Το άτομο δεν μπορεί να ταυτιστεί με τις πράξεις του ή/και βυθίζεται στην παθητικότητα για να αυτοπροστατευθεί από τις επώδυνες συνέπειες αυτής της διαίρεσης. Μη θέλοντας ή μη μπορώντας να παρέμβει στο ιστορικό προτσές, που ούτως ή άλλως το αντιλαμβάνεται ως παράλογο, κατασκευάζει έναν ιδιωτικό χώρο υπαρξιακής μοναξιάς. Αφετέρου όμως, υπάρχουν δύο θεμελιώδεις διαφορές από το αντίστοιχο ευρωπαϊκό θέατρο: 1) Η καθοριστική ύπαρξη της έννοιας ενός συλλογικού παρελθόντος το οποίο στην πραγματικότητα "ελέγχει" τους δραματικούς χαρακτήρες, που με σαφήνεια προσδιορίζονται ως θύματα των ιστορικών δυνάμεων. Ακόμα και εάν το παρελθόν του ατόμου δεν είναι

ιστορικά προσδιορισμένο (βλ. Καράς), οι συνέπειες που έχει γι' αυτό πολιτικοποιούνται στο πλαίσιο μιάς ευρύτερης προβληματικής περί εξουσίας. 2) Ο εσωτερικός χώρος, συνήθως ένα δωμάτιο, παίζει έναν κρίσιμο ρόλο σε σχέση με το "έξω", το οποίο οι χαρακτήρες αντιλαμβάνονται απειλητικό. Το δωμάτιο ως χώρος αυτοεγκλεισμού προσφέρει μία ζωτικής σημασίας, όσο και ανασφαλή, προστασία από την ιστορία.

Στην "Πόλη" οι χαρακτήρες αναδεικνύουν ανάγλυφα τις δύο αυτές τάσεις. Κατεστραμμένοι από το παρελθόν τους αναζητούν στον αυτοεγκλεισμό προστασία από τις απειλητικές εξωτερικές δυνάμεις. Η παθητικότητα, η παράλυση της θέλησης και η αίσθηση ότι δεν ανήκουν πουθενά χαρακτηρίζει επίσης και τους ήρωες των Καρά (Οι Παλαιστές, 1971 και Ο Συνοδός, 1972), Σκούρτη (Οι Νταντάδες, 1970), Ζιώγα (Το Μπουκάλι, 1979) και Μάτεσι (Βιοχημεία, 1970 και Το Φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο, 1973). (1) Η Αναγνωστάκη υπαινικτικά συνδέει και αποδίδει την παραλυμένη θέληση των χαρακτήρων της στην πολιτική και στρατιωτική ήττα της Αριστεράς στον Εμφύλιο. Το ενδιαφέρον είναι ότι η δραματουργός δεν αναλύει θεματολογικά τις βίαιες και διαιρετικές συνέπειες του Εμφυλίου, την πολιτική καταπίεση των ηττημένων και την ποινικοποίηση της νέας γενιάς για την αριστερή δράση των γονιών της. Όπως ήδη είπα αυτά όλα εμφανίζονται υπαινικτικά συγκροτώντας ένα υπο-κείμενο το οποίο όμως είναι αυτό που καθορίζει την "ανάγνωση" των έργων της διότι είναι αυτό που τα αγκυροβολεί στην ιστορική τους στιγμή. Στο μονόπρακτο "Η Παρέλαση" η παρουσία των δύο μιμητικών χαρακτήρων, της Ζωής και του Άρη, νοηματοδοτείται απόλυτα από μία απουσία, του πατέρα, ο οποίος είναι διηγητικός χαρακτήρας. (2) Ο απών πατέρας επιφέρει την αποσταθεροποίηση ταυτοτήτων και οικογενειακών σχέσεων (π.χ. ο Άρης δεν ξέρει αν πράγματι η Ζωή είναι αδελφή του και αν ο πατέρας του είναι όντως πατέρας του). Ο απών πατέρας δηλώνει την απώλεια της οικογενειακής ενότητας που είναι όμως συνεκδοχή για την ευρύτερη διάρρηξη όχι μόνον των οικογενειακών δεσμών αλλά και της εθνικής συνοχής εξαιτίας του Εμφυλίου. Ο Άρης ανακαλύπτει μια παλιά φωτογραφία του πατέρα του με τη γενειάδα του αντάρτη. Ο Εμφύλιος δια του συνεκδοχικού σημείου της γενειάδας εισβάλλει επομένως στη σκηνή ριζώνοντας τον "αόριστο" λόγο των δραματικών χαρακτήρων σε ένα συγκεκριμένο πολιτικό παρελθόν και ερμηνεύοντας την υπαρξιακή απελπισία τους σε συνάρτηση με την κληρονομιά της πατρικής ήττας. Η ίδια βαθιά αίσθηση της ήττας που έχει μετατρέψει τη Ζωή και τον Άρη σε τρομοκρατημένους και παθητικούς μάρτυρες της βίας που εκτυλίσσεται "έξω", υποδηλώνεται στο άλλο μονόπρακτο της Αναγνωστάκη, τη "Διανυκτέρευση". Ο Μίμης, αριστερός με ενεργό συμμετοχή στην Αντίσταση, φιλοξενεί για ένα βράδυ τη δεκαεξάχρονη Σοφία, μετανάστρια που έχει γυρίσει από τη Γερμανία. Ο διάλογος των δύο χαρακτήρων ουσιαστικά αποτελείται από δύο παράλληλους μονολόγους, οι οποίοι τις σπάνιες φορές που συναντώνται αλληλοαναιρούνται. Σε πρώτη ανάγνωση το έργο δεν είναι παρά η αποτύπωση μίας άγριας μοναξιάς ατομικού τύπου έξω και

πέρα από οποιοδήποτε κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο. Όμως στο έργο επανεγγράφεται η ιστορική συγκυρία δια του τραυματικού πολιτικού παρελθόντος του Μίμη που όμως, και αυτό είναι σημαντικό, δεν παρουσιάζεται μέσα από συγκεκριμένα γεγονότα αλλά μέσα από τα εφιαλτικά του αποτελέσματα στο παρόν. Το ιστορικό παρελθόν συνώνυμο με τη συλλογική και ατομική ήττα βιώνεται από αυτόν ως οξεία αντίθεση με το συμβιβασμένο παρόν. Ο συνειδητός αυτοεγκλεισμός του σε ένα δωμάτιο και η μανία καταδίωξης που έχει είναι η απελπισμένη αλλά και αναποτελεσματική του φυγή από την πόλη του, που σηματοδοτεί την ήττα αλλά και τον ηρωισμό. Με αυτή την έννοια η βασανιστική τάση φυγής της Σοφίας είναι κι αυτή άλλη μία όψη της αποφυγής της ιστορικής μνήμης ενός πρόσφατου παρελθόντος που σημαδεύει εξίσου τόσο τους τότε μετέχοντες όσο και αυτούς που δεν το έζησαν αλλά είναι ιστορικά προϊόντα του.

Στην "Καθαίρεση" (1969) και την "Τελετή" (1969) του Μάτεσι, στο "Προξενιό της Αντιγόνης" (1960) του Ζιώγα και στο "Μουγγό" (1981) του Καραά το παρελθόν λειτουργεί αντιπαραθετικά ως προς το μικροαστικό παρόν του πολιτικού συμβιβασμού, βολέματος και του κυνηγιού της κοινωνικής ανόδου που συγκροτεί το κυρίαρχο ιδεολογικό μοντέλο μετά τον Εμφύλιο αλλά και τη Δικτατορία του 1967. Συνολικά η μικροαστική ιδεολογία λειτουργεί ως ένας εξαιρετικά επιτυχής σταθεροποιητικός μηχανισμός άμβλυνσης και αποσιώπησης των κοινωνικοπολιτικών εντάσεων και επομένως ενίσχυσης των δυνάμεων εκείνων που βγήκαν νικηφόρες από την ήττα της Αριστεράς. Με αυτήν την έννοια, η επίθεση στη μικροαστική ιδεολογία, χαρακτηριστική τάση του μεταπολεμικού θεάτρου,<sup>(3)</sup> είναι μία συγκεκριμένη πολιτική επιλογή, όπως αυτό διαφαίνεται από το Φάντασμα του Κυρίου Ραμόν Νοβάρο, το οποίο έχουμε την τύχη να δούμε και τώρα από το Εθνικό Θέατρο. Αυτό το έργο του Μάτεσι δομείται με τον διάλογο μεταξύ του Αντωνάκη και του φίλου του, του οποίου οι παρατηρήσεις χρησιμεύουν για να πυροδοτήσουν μία ουσιαστικά αυτοβιογραφική αφήγηση του ήρωα. Ο Αντωνάκης, τυπικός Έλληνας μικροαστός, μιλάει για τις αδιέξοδες επιθυμίες, τα προσωπικά αδιέξοδα και το άθλιο παρόν ενός συμβατικού και καταπιεστικού γάμου. Ο Μάτεσις διατηρεί κάποιες οικείες συμβάσεις του θεατρικού ρεαλισμού όπως, θεματική και γλωσσική σαφήνεια, ένα κοινωνικοπολιτικά προσδιορισμένο δραματικό πλαίσιο και βιογραφικού τύπου πληροφόρηση όσον αφορά στους χαρακτήρες. Επί σκηνής δομείται η βιογραφία του Αντωνάκη που παραμένει γραμμική και εξελικτική παρά τη διάρρηξή της από συνεχή φλασμπακ, που διακόπτουν τη δραματική αφήγηση χωρίς να τη διασπούν. Η αυτοκτονία του ήρωα στο τέλος "κλείνει" το δράμα του μικροαστισμού που ενσωματώνει και προσωποποιεί ο ήρωας βιώνοντας το τελικά ως υπαρξιακό αδιέξοδο. Ανίκανος να αντισταθεί στην ατομική του αλλοτρίωση, έχοντας συνθλιβεί από τις αντιφάσεις και αντιθέσεις της μικροαστικοποιημένης μεταπολεμικής Ελλάδας, θα περπατήσει μετά θάνατον για να βρεθεί στον παράδεισο όπου η μητέρα του θα τον αγκαλιάσει στοργικά.. Έχοντας ως κέντρο τη σάλα του σπιτιού, έμβλημα της συναισθηματικής στέρησης, της ατομικής απαξίωσης και καταπίεσης του Αντωνάκη

μέσα από ένα γάμο-πολιτικό συμβιβασμό, το έργο κινείται σε άλλους πέντε μιμητικούς χώρους που συνυπάρχουν επί σκηνής. Κάθε φορά που ο Αντωνάκης διηγείται κάτι οι χαρακτήρες που δομούνται από τη συγκεκριμένη αφήγηση και είναι διηγητικοί (όπως ο Ραμόν Νοβάρο) μετατρέπονται σε μιμητικούς παίρνοντας σάρκα και οστά επί σκηνής. Παράλληλα διασχίζουν και κινούνται σε διαφορετικούς χώρους και χρόνους. Ο Μάτεσις κάνει μία ευφύεστατη χρήση του θεατρικού χώρου. Ο τελικός χώρος, όπου εμφανίζεται ο Αντωνάκης, δηλ. ο Παράδεισος, είναι ένας ονειρικός μη-τόπος, διότι έξω από το ιστορικό προτσές,. Επομένως καταδεικνύει την αδυναμία επίλυσης των αντιθέσεων του κοινωνικού ή μάλλον τη διαφυγή από τα πολιτικά προβλήματα της γενιάς εκείνης, που βιώνοντας τον πόλεμο στην παιδική της ηλικία, επιλέγει να επιβιώσει μέσα από πολύπλευρους συμβιβασμούς σε μία σκληρή μετεμφυλιακή Ελλάδα. Η αποτυχία του ήρωα να δεχθεί τελικά το συμβιβασμό ως υπαρξιακή συνθήκη καταγράφεται δια της αυτοκτονίας του. Στα Πασχαλινά Παιχνίδια (1964), ο Ζιώγας διατυπώνει την κριτική του στις μικροαστικές αξίες της μετεμφυλιοπολεμικής καθεστηκυίας τάξης δραματοποιώντας την κατάρρευση των ατομικών και συλλογικών ιδανικών. Το έργο δομείται στη βάση της τομής μεταξύ του ηρωικού παρελθόντος του Πασχάλη ως αντάρτη στον Εμφύλιο και της τωρινής του υποταγής στο σύστημα εκείνο που πάλεψε στα νιάτα του. Ο Πασχάλης, υπάλληλος του Μποδοσάκη, έχει κατασκευάσει προσεκτικά τον ιδεολογικό συμβιβασμό του ως απαραίτητη συνθήκη επιβίωσης. Σε αντιπαράθεση με αυτήν την έννοια της επιβίωσης το έργο δομεί την ελληνικότητα ως μία ιστορική και εθνική ενότητα που επιβιώνει στη συνέχεια μέσα από τις πράξεις αυτών ακριβώς των ανθρώπων που αρνήθηκαν τη συνθηκολόγηση. Επομένως αναδεικνύεται από το Ζιώγα η ελληνικότητα ως συνώνυμη με τον ηρωισμό. Ο γιος του Πασχάλη, που φέρει το εμβληματικό όνομα, Ορέστης, προσωποποιεί συμβολικά το ηρωικό παρελθόν καταστρέφοντας την νέα τάξη πραγμάτων με το να ανατινάξει στο τέλος το διαμέρισμα της οικογένειας, δηλ. την κατεξοχήν χωροταξική υποδήλωση της "νέας" Ελλάδας. Με αυτήν του την πράξη ο γιος του Πασχάλη ταυτίζεται με τον Ορέστη του μύθου και άρα επιβεβαιώνει την ιστορική συνέχεια που ο Ζιώγας κατασκευάζει μυθοποιητικά μέσα από τη διαχρονικότητα των πράξεων αντίστασης. Οι μύθοι των Ατρείδων, της Αντιγόνης και του Ηρακλή, είναι μέρος ενός πανοράματος της μυθοποιητικής εκδοχής της ελληνικής ιστορίας από το προϊστορικό παρελθόν ως την επανάσταση του 1821, μίας εκδοχής που δομείται στη βάση μιάς συνεκτικής εθνικής ταυτότητας. Αν και συνεχώς τονίζεται η απόσταση και η αναίρεση του παρελθόντος από το παρόν, η διάσπαση της δράσης δια της εισβολής του ηρωικού παρελθόντος στο μικροαστικό διαμέρισμα υποδηλώνει μία εύθραυστη πλην όμως υπάρχουσα συνέχεια. Ο σύγχρονος Ορέστης σκοτώνει την ώρα του φουσκώνοντας συνεχώς μπαλόνια και αφού ανατινάξει το διαμέρισμα μεταμορφώνεται σε σαρανταποδαρούσα, κολλημένος στο ταβάνι από όπου βλέπει ανάποδα τον κόσμο. Ο χαοτικός χαρακτήρας της επανάστασής του, όπως και η αυτοκτονία της Αντιγόνης Κρεονίδη, είναι πράξεις νεανικής αντίδρασης που σηματοδοτούν και επιβεβαιώνουν

την παράδοση αντίστασης που για το συγγραφέα συγκροτούν την ελληνικότητα.

- 
- 1) Οι ημερομηνίες σε παρένθεση αναφέρονται στην πρώτη παράσταση των έργων (Πλάτων Μαυρομούστακος, "Ελληνικό Θεατρικό Έργο, 1949-1983: Μία Πρώτη Καταγραφή", |Διαβάζω| 89 (Μάρτιος, 1984): 61-75.
  - 2) Για τη διάκριση μεταξύ μιμητικών και διηγητικών χαρακτήρων στο θέατρο, βλέπε Michael Isacharoff, *Discourse as Performance* (Stanford, CA: Stanford UP, 1989).
  - 3) Βλ. Θόδωρος Γραμματάς, |Νεοελληνικό Θέατρο: Ιστορία-Δραματουργία| (Αθήνα: Κουλτούρα, 1987), 156-81.

---

**Copyright © "Η ΑΥΓΗ".** ΑΠΑΓΟΡΕΥΕΤΑΙ η αναδημοσίευση, η αναπαραγωγή, ολική, μερική ή περιλιπτική, ή κατά παράφραση ή διασκευή απόδοση του περιεχομένου της εφημερίδας με οποιονδήποτε τρόπο, μηχανικό, ηλεκτρονικό, φωτοτυπικό, ηχογράφησης ή άλλο, χωρίς προηγούμενη γραπτή άδεια του εκδότη. Νόμος 2121/1993 και κανόνες του Διεθνούς Δικαίου που ισχύουν στην Ελλάδα.

---