

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ  
ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΘΕΑΤΡΟΛΟΓΙΑΣ  
ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2005  
ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΕΠΟΠΤΗΣ: ΑΝΤ. ΓΛΥΤΖΟΥΡΗΣ**

**«Η ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΥ  
ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ  
ΤΟΥ ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ (1946-1950)»**

**ΕΙΡΗΝΗ ΒΙΤΑΛΑΚΗ**

## **ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ**

Εισαγωγή.....	5
---------------	---

### **1<sup>ο</sup> Μέρος**

#### **Κεφάλαιο 1**

##### **Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ (σσ. 7-15)**

1.1. Το θέατρο στην Ελλάδα της εμφυλιακής κρίσης.....	7
1.1.1. Ο αντίκτυπος της πολιτικής και κοινωνικής κρίσης στο χώρο του θεάτρου.....	7
1.1.2. Η επιρροή της οικονομικής κρίσης στο χώρο του θεάματος.....	8
1.2. Τέχνη, εποχή και ποιότητα.....	10
1.2.1. Κρίση και ποιότητα.....	10
1.2.2. Τέχνη και εποχή.....	11
1.2.3. Η θέση του Θεάτρου Τέχνης.....	12

#### **Κεφάλαιο 2**

##### **Η ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (σσ. 16-25)**

2.1. Η αμερικανική δραματουργία.....	16
2.2. Το αμερικανικό θέατρο.....	18
2.3. Η γνωριμία του ελληνικού θεάτρου με την αμερικανική δραματουργία.....	20

### Κεφάλαιο 3

#### **ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΠΟΚΛΕΙΣΜΟ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ ΣΤΟ ΑΝΟΙΓΜΑ ΤΟΥ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟΥ ΚΟΣΜΟΥ (σσ. 26-30)**

3.1. Η αμερικανική διείσδυση στη ζωή και την τέχνη.....	26
3.1.1. Το αμερικανικό πρότυπο του μεταπολεμικού τρόπου ζωής και τα αμερικανικά πνευματικά προϊόντα.....	26
3.1.2. Το αυξανόμενο ενδιαφέρον για την αμερικανική δραματουργία.....	28

### 2<sup>ο</sup> Μέρος

### Κεφάλαιο 4

#### **Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ (σσ. 31-65)**

4.1. Κάρολος Κουν, συνεργάτες και ρεαλιστικές καταβολές.....	31
4.1.1. Κάρολος Κουν και συνεργάτες.....	31
4.1.2. Κάρολος Κουν και ρεαλισμός.....	33
4.2. Το φαινόμενο.....	36
4.2.1. Η περίπτωση του Έρσκιν Κόλντουελ.....	37
4.2.2. Τα κείμενα του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού.....	40
4.3. Ο αμερικανικός ψυχογραφικός ρεαλισμός υπό το πρίσμα των επιλογών του δραματολογίου και της αισθητικής γραμμής του Θεάτρου Τέχνης.....	46
4.3.1. Ο πειραματισμός με το ρεαλισμό.....	46
4.3.2. Η θέση του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού μέσα στο δραματολόγιο του Θεάτρου Τέχνης.....	47
4.3.3. Τα έργα του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού κάτω από το πρίσμα της αισθητικής γραμμής του Θεάτρου Τέχνης.....	49
4.4. Ο αμερικανικός ψυχογραφικός ρεαλισμός σε σχέση με την καλλιτεχνική υπόσταση του Θεάτρου Τέχνης.....	51
4.4.1. Ιδεολογία και πρακτική του θεάτρου συνόλου.....	51

4.4.2. Ο αμερικανικός ψυχογραφικός ρεαλισμός σε σχέση με τη σκηνοθετική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης.....	54
4.4.2.1. Ψυχολογικός ρεαλισμός.....	54
4.4.2.2. Φανταστικός ή ποιητικός ρεαλισμός.....	56
4.4.3. Η πρωτοπορία ως επιλογή του δραματολογίου του Θεάτρου Τέχνης...58	
4.5. Οι παραστάσεις.....	59
4.5.1. Ποίηση και ατμόσφαιρα.....	59

### Κεφάλαιο 5

#### Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΣΤΗΝ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ (σσ. 66-76)

5.1. Η ανταπόκριση της κριτικής.....	66
5.2. Η ανταπόκριση του κοινού.....	73

### Κεφάλαιο 6

#### ΤΕΛΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ (σσ. 83-90)

6.1. Η συνέχεια του φαινομένου στην επόμενη φάση της λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης.....	77
6.2. Η σημασία του φαινομένου.....	82
Επίλογος.....	85

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ.....	87
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ.....	95
ΠΗΓΕΣ.....	102

## Εισαγωγή

Το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν ιδρύεται το 1942, θέτοντας κύριο στόχο της δραστηριότητάς του να αποτελέσει ένα θεατρικό οργανισμό διαφορετικό από τα ήδη υπάρχοντα θέατρα της αθηναϊκής πρωτεύουσας. Το καλλιτεχνικό του προφίλ διαμορφώνεται από τη λειτουργία του με βάση την πρακτική του θεάτρου συνόλου.

Οι επιδράσεις από τη διδασκαλία του Στανισλάφσκι στον τομέα της υποκριτικής, αλλά και από τη σκηνοθετική αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, παίζουν σημαντικό ρόλο στον καθορισμό της κατεύθυνσης της σκηνοθεσίας και της υποκριτικής, αλλά και στη διαμόρφωση της γενικότερης φιλοσοφίας του θιάσου, επηρεάζοντας και τις επιλογές του δραματολογίου του. Από την αρχή της λειτουργίας του, το Θέατρο Τέχνης εκφράζει την προτίμησή του στο ρεαλιστικό δράμα, ιδιαίτερα στον ψυχογραφικό ρεαλισμό. Αντλεί το υλικό του από τη δραματική παραγωγή των μεγάλων συγγραφέων της ρεαλιστικής παράδοσης που εστίασαν στη δημιουργία ψυχογραφημάτων των ηρώων τους, όπως ο Τσέχωφ ή ερεύνησαν τις επιδράσεις του «περιβάλλοντος» στην ανθρώπινη ψυχή, όπως ο Ίμπσεν.

Μετά την πρώτη, μικρή, διακοπή της λειτουργίας του, στο τέλος της περιόδου του 1944, το Θέατρο Τέχνης επιστρέφει το φθινόπωρο του 1946, έχοντας εντάξει στο πρόγραμμά του καινούρια έργα. Με το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, το κέντρο των καλλιτεχνικών εξελίξεων τοποθετείται στις Ηνωμένες Πολιτείες. Στον τομέα της δραματουργίας η Αμερική έχει να επιδείξει τα πρωτοποριακότερα δείγματα της παγκόσμιας παραγωγής. Το Θέατρο Τέχνης εντάσσει στο δραματολόγιό του τον αμερικανικό ψυχογραφικό ρεαλισμό, το δραματικό είδος που αποτελεί την αιχμή της δραματουργικής πρωτοπορίας. Το αμερικανικό θέατρο έχει, από τη δεύτερη κιόλας δεκαετία του 20<sup>ού</sup> αιώνα, αφομοιώσει με γόνιμο τρόπο τις επιρροές του συστήματος Στανισλάφσκι στους τομείς της σκηνοθεσίας και της υποκριτικής. Το Θέατρο Τέχνης, βρίσκοντας, κατά κάποιον τρόπο, στους Αμερικανούς ψυχογράφους δραματουργούς τους συνεχιστές του Τσέχωφ και του Ίμπσεν, παρουσιάζει έργα που ταιριάζουν απόλυτα στο καλλιτεχνικό του προφίλ. Ταυτόχρονα, προσεγγίζει και έναν ακόμα σημαντικό αισθητικό στόχο. Την παρουσίαση έργων που επιτρέπουν παράλληλα με το ρεαλιστικό προσανατολισμό της μορφής τους, την ανάδειξη ποιητικών στοιχείων. Η εισαγωγή του

αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού που ξεκινάει ουσιαστικά από το 1946, συνεχίζεται και στην επόμενη φάση λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης, κατά την οποία ο καλλιτεχνικός οργανισμός εδραιώνεται στη θεατρική ζωή της χώρας.

Μέσα από το φωτισμό των ζυμώσεων που προκαλούνται από τις ιδιαίτερες συνθήκες της εποχής, σε συνδυασμό με τα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά του Θεάτρου Τέχνης και τις ιδιαιτερότητες των αμερικανικών ψυχογραφικών έργων, θα γίνει προσπάθεια να εκτιμηθεί η σημασία του φαινομένου, τόσο ως προς τη θέση του θιάσου την εποχή αυτή, όσο και ως προς τη συνέχεια της καλλιτεχνικής του πορείας. Επίσης, μέσα από την εντύπωση που δημιούργησαν στην εγχώρια κριτική οι παραστάσεις των έργων αυτών, θα γίνει απόπειρα ανασύνθεσης της καλλιτεχνικής τους μορφής και της απήχησης που είχαν στο εγχώριο κοινό. Οι προσεγγίσεις αυτές θα έχουν στόχο να εκτιμηθεί η σημασία του φαινομένου της εισαγωγής του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού για την ελληνική θεατρική σκηνή.

## 1<sup>ο</sup> Μέρος

### Κεφάλαιο 1

#### **Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ**

##### **1.1. Το θέατρο στην Ελλάδα της εμφυλιακής κρίσης**

###### **1.1.1. Ο αντίκτυπος της πολιτικής και κοινωνικής κρίσης στο χώρο του θεάτρου**

Μετά την Απελευθέρωση η πολυπόθητη ισορροπία της ειρήνης και της ελευθερίας, στην οποία αποσκοπούσε ο αγώνας κατά τη διάρκεια της Κατοχής, δεν ήρθε για την Ελλάδα. Η ταραγμένη περίοδος που ακολούθησε την Απελευθέρωση και η σταδιακή εισαγωγή της χώρας στον Εμφύλιο Πόλεμο, είχε ως αποτέλεσμα την όξυνση των πολιτικών και κοινωνικών αντιθέσεων, βάζοντας τη χώρα σε μια περιπέτεια που σημάδεψε τη μεταπολεμική της πορεία.<sup>1</sup> Το θέατρο, ως ευαίσθητος δείκτης των κοινωνικών φαινομένων, αντικατοπτρίζει την πόλωση που χαρακτηρίζει το κλίμα της εποχής του Εμφυλίου.<sup>2</sup> Η θεατρική ζωή της πρωτεύουσας επηρεάζεται από την όξυνση της πολιτικής και κοινωνικής κρίσης. Η αίσθηση της ενότητας, δημιουργήμα της αντίστασης απέναντι στον κοινό εχθρό, χάνεται κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου. Το 1946 οι πολιτικές αντιθέσεις οδηγούν σε εκκαθαρίσεις στο Εθνικό Θέατρο και στη διάλυση του θιάσου των Ενωμένων Καλλιτεχνών, που αποτελούσε σημείο αναφοράς για τον πολιτικοκοινωνικό προσανατολισμό των καλλιτεχνικών επιλογών του.<sup>3</sup> Οι αντιπαλότητες

---

<sup>1</sup> Για μια εκτενή μελέτη με πλούσιο υλικό για τον Εμφύλιο Πόλεμο βλ. Γ. Μαργαρίτης, *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου, 1946-1949*, τόμοι 1+2, <sup>2</sup>2001, Βιβλιόραμα, Αθήνα. Για μια συνοπτική θεώρηση των γεγονότων του Εμφυλίου βλ.: Γιάννης Ο. Ιατρίδης, «Εμφύλιος Πόλεμος, 1945-1949», στον τόμο *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950, Ένα έθνος σε κρίση*, Θεμέλιο, 1984, σσ. 341-382.

<sup>2</sup> Γλ. Κουκουρικού, *Ελληνικό θέατρο και ιστορία από την Κατοχή στον Εμφύλιο, 1940-1950*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2001, σσ. 123-126.

<sup>3</sup> Την άνοιξη του 1946 γίνεται η αποπομπή του Γιώργου Θεοτοκά από τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, μετά την παράσταση του *Καποδίστρια* του Καζαντζάκη και τον προγραμματισμό της παράστασης της *Σύβιλλας* του Σικελιανού, καθώς οι επιλογές των έργων αυτών θεωρήθηκαν αντεθνικές και προκλητικές για το ρεπερτόριο της κρατικής σκηνής. Η εκκαθάριση αφορούσε στο σύνολο του προσωπικό του Εθνικού

φαίνεται να έχουν εισαχθεί και στις τάξεις των ηθοποιών, που νιώθουν ότι έχει χαθεί πια η ομοψυχία που χαρακτήριζε το Σωματείο τους κατά τη διάρκεια της Κατοχής.<sup>4</sup> Ενδεικτικό στοιχείο της έκτασης των κοινωνικών αντιξοοτήτων είναι οι επιθέσεις ενάντια σε ηθοποιούς και θέατρα, που λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου. Οι επιθέσεις αυτές καλλιεργούν και στο χώρο του θεάτρου το κλίμα τρόμου που επικρατεί στις υπόλοιπες εκδηλώσεις της ζωής της χώρας, φανερώνοντας τη βαθιά όξυνση των πολιτικών αντιθέσεων.<sup>5</sup>

### 1.1.2. Η επιρροή της οικονομικής κρίσης στο χώρο του θεάματος

Το τέλος της Κατοχής και είσοδος της χώρας στη δίνη του Εμφυλίου Πολέμου κληροδότησε επίσης και σοβαρά οικονομικά προβλήματα, τα οποία αντανακλώνται και στο χώρο των θεαμάτων. Τα παράπονα για την άθλια οικονομική κατάσταση που αντιμετωπίζει το θέατρο είναι αλληπάλληλα στις στήλες των καλλιτεχνικών περιοδικών.<sup>6</sup> Τα οικονομικά προβλήματα που μαστίζουν το χώρο του θεάτρου οφείλονται κυρίως στη

---

Θεάτρου. Εκδιώχθηκαν εκτός από το Θεοτοκά, οι σκηνοθέτες Πέλος Κατσέλης και Σωκράτης Καραντινός και ο ηθοποιός Τζ. Καρούσος. Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών διαλύεται το φθινόπωρο του 1946, Γλ. Κουκουρικού, ό. π., σσ. 229-236.

<sup>4</sup> Σπύρος Πατρίκιος, «Το μάτσο με τις βέργες», *Θεατρικόν δελτίον των καλλιτεχνικών και επαγγελματικών ζητημάτων των Ελλήνων ηθοποιών*, 5 Μαρτ. 1947, αρ. 1, σ. 1. Ο αρθρογράφος παρομοιάζει τον κλάδο των ηθοποιών κατά την περίοδο της Κατοχής με ένα σφιχτοδεμένο μάτσο με βέργες, το οποίο όμως δυστυχώς έχει πια λυθεί. Η ελπίδα για την ένωση και τη συναδέλφωση όλων των Ελλήνων ηθοποιών εκφράζεται μέσα από δημοσίευμα του *Δελτίου*, που υποστηρίζει τη «σταυροφορία» που έχουν ξεκινήσει προς την κατεύθυνση αυτή οι ηθοποιοί Σπύρος Μουσουήρης, Ε. Κονταρίνης και Λυκούργος Καλλέργης για τις επικείμενες εκλογές του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών, «Ποτέ δεν είναι αργά», *Θεατρικόν Δελτίον των καλλιτεχνικών και επαγγελματικών ζητημάτων των Ελλήνων ηθοποιών*, 29 Μαρτ. 1947, αρ. 2.

<sup>5</sup> «Θέατρο και λαοπρόβλητοι. Βαρβαρότητες», *Ελεύθερα Γράμματα*, 1 Αυγ. 1946, αρ. 48, σ. 216. Το άρθρο αναφέρεται στις βαρβαρότητες των εθνικοφρόνων στο θέατρο όπου ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών παρουσίαζε το έργο *Το ξύπνημα* του Κ. Κοτζιά. Η επίθεση με πυροβολισμούς είχε ως αποτέλεσμα να τραυματιστούν θεατές και προσωπικό του θεάτρου. Επίσης, καταγγέλλονται επιθέσεις εναντίον των θεάτρων Ερμής, Λυρικών και Μουσουήρη, σοβαροί τραυματισμοί ηθοποιών και φόνος αθώων θεατών στο θέατρο Ζέφυρος, «Σχόλια γύρω από την εγκύκλιο του κ. Κοφινιώτη», *Θεατρικόν Δελτίον των επαγγελματικών και καλλιτεχνικών ζητημάτων των ηθοποιών*, 29 Μαρτ. 1947, αρ. 2, σ. 3. Για το θέμα των επιθέσεων οργανωμένων δεξιών ομάδων σε θέατρα όπου εμφανίζονταν καλλιτέχνες αριστερών φρονημάτων βλ., Γλ. Κουκουρικού, ό. π., σσ. 125-126.

<sup>6</sup> Το πρόβλημα της οικονομικής κρίσης του θεάτρου επανέρχεται σε άρθρα που εμφανίζονται σε διάφορα λογοτεχνικά περιοδικά κατά την περίοδο μετά την Απελευθέρωση. Ενδεικτικά μπορούν να αναφερθούν τα παρακάτω: Γ. Γιολάση, «Τα σημερινά θεατρικά προβλήματα. Θέατρο-Ηθοποιοί-Συγγραφείς», *Ελεύθερα Γράμματα*, 7 Σεπτ. 1945, αρ. 18, σσ. 6-7, Ι. Στογιάννη, «Η θεατρική κρίση», *Αυλαία*, Νοεμβρ. 1945, Χρόνος Α', αρ. 2, σσ. 52-53, Γ. Αποστολίδης, «Γνώμες ηθοποιών», «Η θεατρική κρίση», *Θεατρικόν Δελτίον των επαγγελματικών και καλλιτεχνικών ζητημάτων των Ελλήνων ηθοποιών*, 8 Απρ. 1947, αρ. 3.



βαριά φορολογία στο χώρο των θεαμάτων, που αποτελεί πρόβλημα από τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι θιάσοι επιπροσθέτως έχουν να αντιμετωπίσουν τον τεράστιο ανταγωνισμό του κινηματογράφου σε δύο διαφορετικά επίπεδα: Όσο το θέατρο γίνεται επισφαλής επιχείρηση, οι αίθουσες μετατρέπονται σε κινηματογράφους, δημιουργώντας πρόβλημα στέγασης των θιάσων, που λόγω των πενιχρών οικονομικών τους δεν έχουν τη δυνατότητα για ιδιόκτητους χώρους. Από την άλλη πλευρά, ο κινηματογράφος, που έχει μετατραπεί σε λαοφιλέστατο είδος ψυχαγωγίας ήδη από τα μέσα της δεύτερης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα, αποτελεί κύριο ανταγωνιστή των θιάσων της πρωτεύουσας και κατά την περίοδο μετά την Απελευθέρωση. Έχοντας φθηνότερο εισιτήριο από το θέατρο προσελκύει τις μεγαλύτερες μάζες του κοινού που αναζητά ψυχαγωγία.<sup>7</sup> Αυτή η οικονομική δυστοκία στο χώρο του θεάτρου επηρεάζει, όπως είναι φυσικό, άμεσα τους ανθρώπους του, που αναγκάζονται να υποφέρουν άθλιες συνθήκες εργασίας και να ζουν μέσα στην οικονομική αβεβαιότητα και το φόβο της ανεργίας.<sup>8</sup>

Η οικονομική κρίση που μαστίζει και το χώρο του θεάτρου είναι ένας από τους βασικούς παράγοντες που αναγκάζουν τους θιάσους να κάνουν καλλιτεχνικές υποχωρήσεις ως προς την επιλογή του δραματολογίου τους. Με το φόβο μιας παταγώδους οικονομικής αποτυχίας, οι θιάσοι προτιμούν τη σιγουριά του δοκιμασμένου εμπορικού είδους του βουλεβάρτου στο δραματολόγιό τους, ενώ δυσκολότερα κάνουν ανοίγματα προς περισσότερο ποιοτικά δραματικά είδη.<sup>9</sup> Μέσα στο κλίμα της εποχής το

---

<sup>7</sup> Το πρόβλημα του κινδύνου που διατρέχει το θέατρο από την ανερχόμενη τέχνη του κινηματογράφου, δεν είναι κάτι καινούριο που απασχολεί τους ανθρώπους του χώρου. Ήδη από τα χρόνια του Μεσοπολέμου ο κινηματογράφος αποτελούσε το κατεξοχήν μέσο μαζικής ψυχαγωγίας που δημιουργούσε, όχι μόνο στον ελληνικό χώρο, αλλά και παγκόσμια, το φόβο υποσκελισμού του θεάτρου, Αρ. Βασιλείου, *Το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόξας κατά το Μεσοπόλεμο*, Διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο, 2002, σσ. 66-67. Για το ζήτημα της εισαγωγής του κινηματογράφου στην ελληνική αγορά της ψυχαγωγίας και τις επιπτώσεις της στο θέμα του σκηνοθέτη, βλ. και Αντ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα, Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2001, σσ. 112-116.

<sup>8</sup> Τα βασικά προβλήματα του κλάδου των ηθοποιών απαριθμούνται στην εξαγγελία του Λυκούργου Καλλέργη, ενός από τους βασικούς συντελεστές του Θεάτρου Τέχνης την εποχή αυτή, ο οποίος φαίνεται να έχει και συνδικαλιστική δραστηριότητα, Λ. Καλλέργης, «Προς όλους τους ηθοποιούς», *Θεατρικών δελτίων των καλλιτεχνικών και επαγγελματικών ζητημάτων των Ελλήνων ηθοποιών*, Απρ. 1947, αρ. 3.

<sup>9</sup> Χαρακτηριστική ως προς αυτό είναι η απάντηση της πρωταγωνίστριας Κατερίνας Ανδρεάδη σε συνέντευξή της στο περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*. Η Κατερίνα προαναγγέλλει την παρουσίαση από το θιάσό της του τρίτου κατά σειρά έργου του Ευγένιου Ο' Νηλ που παρουσιάζεται στην ελληνική σκηνή, που θα ολοκληρώσει, κατά την άποψή της, τη γνωριμία του ελληνικού κοινού με τον Αμερικανό συγγραφέα. Αναγνωρίζει ότι το ανέβασμα ενός τέτοιου έργου κρύβει τον κίνδυνο μιας οικονομικής αποτυχίας, αλλά δηλώνει ότι τίποτα δεν την εμποδίζει να κάνει «το επικίνδυνο κέφι της μια φορά το χρόνο». Προσθέτει ότι η κατάρτιση του μεταπολεμικού ρεπερτορίου του θιάσου χρειάζεται πολλή σκέψη,

ρεπερτόριο των θιάσων διαμορφώνεται με γνώμονα το φόβο τόσο της οικονομικής αποτυχίας, όσο και της παραβίασης των λεπτών ισορροπιών στον τομέα της ιδεολογίας.

## 1.2. Τέχνη, εποχή και ποιότητα

### 1.2.1. Κρίση και ποιότητα

Η αλληλεξάρτηση μεταξύ της οικονομικής και της ποιοτικής κρίσης φαίνεται να είναι εγγεγραμμένη στη συνείδηση των ανθρώπων των οποίων η φωνή ακούγεται μέσα από τον τύπο της εποχής. Η άποψη ότι τα θέατρα δεν ενδιαφέρονται για την αισθητική καλλιέργεια του κοινού, γεγονός που απομακρύνει το κοινό από το θέατρο και το ωθεί προς άλλα είδη ψυχαγωγίας, παρουσιάζεται συχνά στα περιοδικά της εποχής.<sup>10</sup> Το γεγονός ότι η κρίση του θεάτρου δεν είναι άσχετη με το θέμα της ποιότητας, προβάλλεται και ως μομφή προς τους εμπορικούς θιάσους που για οικονομικούς λόγους έχουν εγκαταλείψει το ποιοτικό δραματολόγιο.<sup>11</sup> Ήδη από νωρίς, πριν το τέλος του πολέμου, αλλά και αμέσως μετά, μέσα από τις αναφορές του τύπου γίνεται φανερή η αναμονή της στροφής της εγχώριας σκηνής προς «ποιοτικές» επιλογές. Υπάρχει η ελπίδα

---

καθώς δεν ξέρει κανείς «τι άνεμος θα φυσήξει στον κόσμο», Α. Σ., «Θεατρικές προοπτικές», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Ιουν. 1945, αρ. 4, σσ. 26-28. Η πρακτική αυτή του θιάσου της Κατερίνας Ανδρεάδη φαίνεται να ακολουθεί την παγιωμένη συνήθεια των μεγάλων πρωταγωνιστριών, αλλά και των άλλων θιάσων, να ξεφεύγουν από την παρουσίαση εμπορικών φαρσών, που κατείχαν το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου τους, ανεβάζοντας κλασικά και ρομαντικά δράματα, ελληνικά δράματα και δράματα νεότερων Ευρωπαίων συγγραφέων, μόνο κατά τις τιμητικές τους παραστάσεις ή σε έκτακτες φιλολογικές παρουσιάσεις, Αρ. Βασιλείου, ό. π., σ. 23.

<sup>10</sup> Χαρακτηριστικό είναι το δημοσίευμα του *Θεατρικού Δελτίου*, που αντικατοπτρίζει την εικόνα που έχουν οι ηθοποιοί για την κατάσταση του θεάτρου. Σύμφωνα με το αυτό, το φτηνό θέαμα που προσφέρουν τα θέατρα υποτιμά και διαφθείρει το κοινό, το οποίο απομακρύνεται από τα θέατρα και γεμίζει τους κινηματογράφους, όπου αν και παρακολουθεί εξίσου φτηνό θέαμα, τουλάχιστον το βλέπει άρτια εκτελεσμένο, «Καλλιτεχνικά ζητήματα», «Η καλλιτεχνική κρίση στο θέατρο», *Θεατρικόν Δελτίον των καλλιτεχνικών και επαγγελματικών ζητημάτων των Ελλήνων ηθοποιών*, 5 Μαρτ. 1947, αρ. 1, σ. 2.

<sup>11</sup> Λέων Κουκούλας, «Αναχρονισμοί διάφοροι: θίασος Μαρίκας Κοτοπούλη», *Ελεύθερα Γράμματα*, 5 Αυγ. 1945, αρ. 13, σ. 13. Ο αρθρογράφος ασκεί κριτική στο θίασο Κοτοπούλη για τις επιλογές των έργων του, αλλά εστιάζει κυρίως στην αναζήτηση της πραγματικής αιτίας της κρίσης του ελληνικού θεάτρου, αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Ο κόσμος δεν μπορεί σήμερα, ύστερα από μια κοσμογονία να ικανοποιεί τα ενδιαφέροντά του με έργα που διαλέγονται χωρίς καμιά συναίσθηση ευθύνης από τα σκονισμένα χρονοντούλαπα του χειρότερου προπολεμικού δραματολογίου, με έργα αντιπνευματικά, έργα που δεν προσφέρουν καμιά χαρά και καμιά λύτρωση, μόνο γαργαλένε ερεθιστικά τις αισθήσεις των χαλασμένων και των ανίδεων». Η τακτική της επιλογής κακών έργων, συμπεραίνει ο Κουκούλας, επιτείνει την κρίση με καταστροφικές συνέπειες για το θεατρικό πολιτισμό της χώρας.

και η πίστη ότι το θέατρο, ως η κατεξοχήν μορφή ζωντανής τέχνης που μπορεί να μιλήσει άμεσα στο κοινό, θα φέρει τη λύτρωση που οι διανοούμενοι και οι καλλιτέχνες περιμένουν από την τέχνη.<sup>12</sup> Υπέρμαχος της ποιότητας που θα προκύπτει από την αρτιότητα των θεατρικών συγκροτημάτων, αλλά και από την προσεγμένη επιλογή των έργων είναι ο Κάρολος Κουν. Σε ερώτηση του περιοδικού *Ελεύθερα Γράμματα* για το θέμα της θεατρικής κρίσης και την αντιμετώπισή της, ο Κουν προβάλλει ως μοναδική λύση τη σκληρή δουλειά, την πλήρη αφοσίωση και το παραμέρισμα των μικροεγωισμών από την πλευρά των θιάσων. Η επιλογή ποιοτικών έργων είναι αυτή που θα βοηθήσει να αφυπνιστεί το κοινό και θα συμβάλει ώστε να οικοδομηθεί «ένα κοινωνικό σύνολο πιο ουσιαστικό».<sup>13</sup>

### 1.2.2. Τέχνη και εποχή

Η έντονη αγωνία των ανθρώπων της εποχής του τέλους του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και της αρχής του Εμφυλίου για το ποια θα πρέπει να είναι η θέση της τέχνης μέσα στην εποχή, εκφράζεται μέσα από έρευνες που ξεκινούν λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής, θέτοντας το ερώτημα αυτό σε διανοούμενους και καλλιτέχνες. Την άνοιξη του 1944, το περιοδικό *Το Θέατρο* θέτει σε ανθρώπους του ελληνικού θεάτρου, το ερώτημα «Ποια μορφή πρέπει να πάρει το θέατρο». Αλλά και το περιοδικό *Νέα Εστία* δημοσιεύει σε συνέχειες έρευνα με θέμα «Το θέατρο και η εποχή». Μέσα από τις απαντήσεις των εμπλεκόμενων στην εγχώρια θεατρική ζωή, ξετυλίγεται ένας σοβαρός προβληματισμός για τη θέση και τη μορφή που πρέπει να έχει η τέχνη του θεάτρου μέσα στην ταραγμένη

---

<sup>12</sup> Ο Στ. Ξεφλούδας αναφέρει χαρακτηριστικά μιλώντας για τη μορφή του μεταπολεμικού θεάτρου: «Το θέατρο θα είναι το πρώτο από όλες τις πνευματικές εκδηλώσεις που θα 'ρθει αμέσως σε πλατειά επαφή ο λαός. Έτσι προβάλλεται επιτακτική η ανάγκη να δημιουργηθεί μετά τον πόλεμο ένα αληθινό θέατρο», Στ. Ξεφλούδας, «Χρονικά. Απόψεις για το θέατρο», *Τα Νέα Γράμματα*, Έτος Ζ', 1944, σ. 429. Η κριτική της εποχής φαίνεται να υποστηρίζει ότι το θέατρο ανήκει σε μια ανώτερη σφαίρα της τέχνης, σε σύγκριση με τον κινηματογράφο, που θεωρείται ότι είναι αγοραίο μέσο αναψυχής και ότι δεν επηρεάζεται από την εμπορική κρίση στον ίδιο βαθμό. Επειδή, λοιπόν, σύμφωνα με την άποψη αυτή, το θέατρο είναι ανώτερο μέσο αναψυχής, μόνο μέσα από τη στροφή στο ποιοτικό δραματολόγιο θα μπορέσει να εκφράσει τις προσδοκίες του κοινού της εποχής, Άγγ. Τερζάκης, «Αθηναϊκά θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Ιαν.-Φεβρ. 1946, αρ. 11-12, σσ. 26-27.

<sup>13</sup> «Η θεατρική κρίση. Η γνώμη του Κ. Κουν», *Ελεύθερα Γράμματα*, 15 Δεκ. 1946, αρ. 57, σ. 372.

μεταπολεμική εποχή.<sup>14</sup> Η πρωτοβουλία της διοργάνωσης των ερευνών αυτών είναι χαρακτηριστικό δείγμα της αγωνίας που διακρίνει τους ανθρώπους της εποχής σχετικά με τη στάση που πρέπει να τηρήσουν απέναντι στα πράγματα. Αισθανόμενοι ότι έχουν βιώσει εξαιρετικά κρίσιμες στιγμές, που τους έφεραν μπροστά σε μια κοσμογονία, διεκδικούν για το θέατρο μια νέα θέση. Σύμφωνα με την απάντηση του Κάρολου Κουν στα ερωτήματα που τίθενται από την έρευνα αυτή, το θέατρο χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη τα στοιχεία της εποχής που το γεννά και μέσα από τη μετάπλασή τους δημιουργεί την τελική εικόνα που προσφέρει στο κοινό του. Ο Κουν υποστηρίζει ότι οι εργάτες του θεάτρου πρέπει «ν' αντιλαμβάνονται, μ' όλη, φυσικά, την απαιτούμενη σεμνότητα, το μέγεθος της αποστολής τους και να έχουν την απαραίτητη ποιοτική ωριμότητα για να αναλύσουν και να ξανασυνθέσουν για τους συνανθρώπους τους τον πλούτο που δέχονται από τη ζωή. Έτσι μονάχα θα γίνουν οι πρόδρομοι μιας καλλίτερης εποχής».<sup>15</sup> Σύμφωνα με τον Κουν, θα πρέπει να υπάρξουν πιστοί και προσηλωμένοι εργάτες του θεάτρου μέσα σε υγιείς θεατρικούς οργανισμούς, οι οποίοι δε θα λειτουργούν με μοναδικό στόχο τους την κερδοσκοπία σε βάρος του κοινού.

### 1.2.3. Η θέση του Θεάτρου Τέχνης

Η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, υλοποιεί ένα παλιό αίτημα της ελληνικής θεατρικής σκηνής και των ανθρώπων της, το οποίο σχετίζεται με την λειτουργία ενός «ελεύθερου θεάτρου», ανεξάρτητου από τις συμβάσεις του θεατρικού κατεστημένου της βεντετοκρατίας.<sup>16</sup> Το ξεκίνημα του Θεάτρου Τέχνης γίνεται το 1942, κατά τη διάρκεια

---

<sup>14</sup> Έρευνα με θέμα «Ποια μορφή πρέπει να πάρει το θέατρο», *Το Θέατρο*, από 15 Απρ. 1944, Έτος Α', αρ. 1, ως 20 Μαΐου 1944, Έτος Α', αρ. 3, και έρευνα με θέμα «Το θέατρο και η εποχή», *Νέα Εστία*, 15 Μαρτ. 1946, αρ. 449 ως 1 Ιουλ. 1946, αρ. 456. Η *Νέα Εστία* πριν από την ειδική έρευνα για το θέατρο δημοσιεύει έρευνα με γενικότερο θέμα «Η τέχνη και η εποχή», 1 Ιουλ. 1945, αρ. 433 ως Δεκ. 1945, αρ. 443. Αναλυτικότερη έκθεση των απόψεων των ανθρώπων του θεάτρου για τη θέση του μέσα στην εποχή δίνει η Γλ. Κουκουρίκου, ό. π., σσ. 154-163.

<sup>15</sup> Κάρολος Κουν, «Το θέατρο και η εποχή», *Νέα Εστία*, αρ. 454-455, 1-15 Ιουν. 1946, σσ. 615-616.

<sup>16</sup> Η προσπάθεια για τη δημιουργία ελεύθερων θιάσων είχε ξεκινήσει στην Ευρώπη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Τα πρώτα βήματα έγιναν στο Παρίσι με την ίδρυση του Τεάτρ Λιμπρ από τον Αντρέ Αντουάν το 1887. Ελάχιστα χρόνια αργότερα, στο Παρίσι επίσης, ακολουθούν οι προσπάθειες των Πολ Φορ και Λυνιέ-Πο, ενώ το κίνημα των ελεύθερων θεάτρων στη Γερμανία ενσαρκώνεται από τον Όττο Μπραμ και αργότερα τον Μαξ Ράινχαρντ. Μακροβιότερη, όμως, από όλες τις παραπάνω καλλιτεχνικές κινήσεις είναι η ίδρυση του Καλλιτεχνικού Θεάτρου (Θεάτρου Τέχνης) της Μόσχας που ιδρύθηκε το 1898 από τον

της Κατοχής. Για τον ίδιο τον ιδρυτή του θιάσου η χρονική στιγμή αυτή φαίνεται ότι σηματοδοτεί την ωρίμανση μιας πορείας, που έχει ξεκινήσει αρκετά χρόνια νωρίτερα στην ερασιτεχνική, αλλά και στην επαγγελματική εγχώρια σκηνή.<sup>17</sup>

Μετά τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης, τον Αύγουστο του 1943, διατυπώνονται οι βασικές θεωρητικές και αισθητικές αρχές που διέπουν το καλλιτεχνικό του έργο.<sup>18</sup> Σύμφωνα με τη διακήρυξη των αρχών του, το Θέατρο Τέχνης προτίθεται να αποτελέσει ένα διαφορετικό θίασο από τους ήδη υπάρχοντες στην ελληνική σκηνή. Τονίζεται χαρακτηριστικά ότι το Θέατρο Τέχνης «...δε θα είχε κανένα λόγο ύπαρξης αν δε διέφερε απόλυτα απ' τα υπάρχοντα θέατρα».<sup>19</sup> Ο νέος θίασος εκφράζει την επιθυμία του να διαφοροποιηθεί από τα υπόλοιπα αθηναϊκά θέατρα της εποχής, στοχεύοντας στην καταπολέμηση των δύο βασικών πληγών του θεάτρου, που θεωρεί υπεύθυνες για τη σαθρότητα της σύγχρονης εγχώριας σκηνής, την πρωτοκαθεδρία του θεατρικού επιχειρηματία και το βεντετισμό. Για το λόγο αυτό θεμελιώνει τη λειτουργία του με βάση νέες για τα ελληνικά πράγματα δομές. Πρόκειται για την ίδρυση του Σωματείου των ηθοποιών του Θεάτρου Τέχνης, με σκοπό να αποκλειστεί η ατομική κερδοσκοπία, αλλά και τη λειτουργία του θιάσου ως θεάτρου συνόλου, μορφής που στοχεύει στην αντιμετώπιση του βεντετισμού.<sup>20</sup>

---

Στανισλάφσκι και τον Νεμρόβιτς-Ντάντσενκο. Η επίδραση του θεάτρου αυτού θα γίνει αισθητή και στην Ελλάδα από τις αρχές ήδη του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Στον ελληνικό χώρο η προσπάθεια του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου στις αρχές του αιώνα και του Μελά το 1925 αποτελούν κύριες πτυχές έκφρασης του ίδιου αιτήματος στην ελληνική σκηνή. Συνοπτική αναφορά στο ζήτημα των ελευθέρων σκηνών στην Ευρώπη και τις ελληνικές προσπάθειες γίνεται από το Δ. Σπάθη στο «Κάρολος Κουν, η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης», *Τα ιστορικά*, τόμος 20<sup>ος</sup>, τεύχος 39, Δεκέμβριος 2003, σσ. 452-455. Αναλυτικότερα για το Χρηστομάνο και τη Νέα Σκηνή, και το Μελά και το Θέατρο Τέχνης βλ. Αντ. Γλυτζουρή, ό. π., σσ. 79-90 και 232-239 αντίστοιχα.

<sup>17</sup> Δ. Σπάθης, ό. π., σσ. 456-464.

<sup>18</sup> Οι αρχές αυτές διατυπώνονται στην ομιλία του σκηνοθέτη του θιάσου στον Όμιλο Φίλων του Θεάτρου Τέχνης στις 17 Αυγούστου 1943, που έχει περιληφθεί σε διάφορες εκδόσεις με τον τίτλο «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης» (Πρώτη έκδοση: Κάρολος Κουν, *Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν*, Αθήνα, Γλάρος, 1943). Εδώ χρησιμοποιείται η έκδοση Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1992, σσ. 11-28.

<sup>19</sup> Ο. π., σ. 11.

<sup>20</sup> Ο. π., σσ. 18-19. Σύμφωνα με την Αρ. Βασιλείου από την αρχή του Μεσοπολέμου η κατάσταση των πραγμάτων στη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας καθορίζεται από το σύστημα του βεντετισμού. Από το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα αδιαμφισβήτητες και εδραιωμένες κορυφαίες βεντέτες της αθηναϊκής σκηνής είναι η Μαρίκα Κοτοπούλη και η Κυβέλη. Κατά τη δεύτερη δεκαετία του Μεσοπολέμου τις παλαιότερες πρωταγωνίστριες διαδέχεται μια νέα γενιά βεντετών, η κόρη της Κυβέλης Αλίκη Θεοδωρίδη με τον Κώστα Μουσούρη και η Κατερίνα Ανδρεάδη. Οι θίασοι τους σταδιακά γίνονται οι ρυθμιστές της θεατρικής ζωής της πρωτεύουσας, μαζί με το Εθνικό Θέατρο και το θίασο της Μαρίκας Κοτοπούλη. Την ισορροπία του συστήματος του βεντετισμού θα προσπαθήσουν να διαταράξουν κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου πολλές διαφορετικές δυνάμεις του εγχώριου θεάτρου, στις οποίες

Οι συντελεστές του νέου θιάσου αισθάνονται, όπως φαίνεται από τη διακήρυξη των αρχών του, ότι ξεκινούν να φέρουν εις πέρας μια «αποστολή», την οποία δεσμεύονται να εκτελέσουν με πίστη και αφοσίωση. Το ξεκίνημα του θιάσου, σύμφωνα πάντα με τη συγκεκριμένη ομιλία του σκηνοθέτη του, στοχεύει στην εκπλήρωση μιας βαθύτερης ανάγκης για μια πιο ολοκληρωμένη ζωή και μια ουσιαστικότερη κατανόηση των πραγμάτων μέσα από την τέχνη του θεάτρου, με στόχο να δημιουργηθεί στον τόπο «ένας πλατύς, ψυχικά πλούσιος και ακέραιος πολιτισμός».<sup>21</sup>

Μέσα στην αγωνία για την κρίση του θεάτρου και τα ερωτηματικά για την πορεία που θα πρέπει να ακολουθήσει το θέατρο στη νέα εποχή, είναι σημαντική η άποψη που διαμορφώνει η κριτική για τη θέση του Θεάτρου Τέχνης. Ήδη από την πρώτη στιγμή της ίδρυσής του, οι καλλιτεχνικές στήλες των λογοτεχνικών περιοδικών παρακολουθούν τη δραστηριότητά του με ιδιαίτερο ενδιαφέρον και σχολιάζουν το καλλιτεχνικό του έργο και τη θέση του μέσα στη θεατρική ζωή της πρωτεύουσας. Κάποιοι κριτικοί αναγνωρίζουν στις επιλογές των έργων και στις παραστάσεις του θιάσου την εκπλήρωση των αρχικών του διακηρύξεων.<sup>22</sup> Σημαντική είναι η αντιπαράθεση γύρω από το ζήτημα της υπηρεσίας της επονομαζόμενης «καθαρής τέχνης». Υπάρχουν απόψεις που φανερόνουν ότι ένα μέρος της κριτικής και του κοινού (που μάλλον αποτελείται από πιστούς φίλους του θεάτρου) αντιλαμβάνεται το Θέατρο Τέχνης ως ένα θίασο που υπηρετεί την «καθαρή τέχνη» μέσα από την προσπάθειά του να αντιταχθεί στο κατεστημένο της θεατρικής ζωής της πρωτεύουσας.<sup>23</sup> Υπάρχουν, όμως, και ενδείξεις ότι

---

συγκαταλέγονται και καλλιτέχνες που φέρνουν την πρόταση της ανανέωσης μέσω της πρωτοπορίας. Για την κατάσταση των θεατρικών πραγμάτων στο Μεσοπόλεμο, το θιασαρχικό κατεστημένο και τις ανανεωτικές δυνάμεις που επιχειρούν να αλλάξουν το θεατρικό τοπίο της πρωτεύουσας, βλ. Αρ. Βασιλείου, ό. π., σσ. 21-78.

<sup>21</sup> Ο. π., σ. 12.

<sup>22</sup> Ενδεικτικά αναφέρεται η άποψη ότι το Θέατρο Τέχνης προσφέρει με τα έργα που ανεβάζει πνευματική τροφή που γίνεται κίνητρο για βαθύτερη και γονιμότερη σκέψη. Ο θιάσος κατάφερε να ανεβάσει το πλατύ κοινό, να το μορφώσει, να το ψυχαγωγήσει και να ακονίσει τη σκέψη του. Ανδρ. Νουάρος, *Τέχνη και ζωή*, Μαρτ.-Μάης 1944, αρ. 5-7, σσ. 93-94. Και ο Άλκης Θρύλος είναι ένας από τους κριτικούς που, χωρίς να παραλείπει ποτέ να σημειώνει τις ατέλειες του θιάσου, σε γενικές γραμμές θεωρεί ότι μένει πιστός στις διακηρύξεις του. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από την κριτική του για τους *Βρυκόλακες* του Ίμπσεν από το Θέατρο Τέχνης το 1943, όπου ο κριτικός αναφέρει ότι το Θέατρο Τέχνης προσφέρει όλες του τις δυνάμεις στην υπηρεσία της Τέχνης, «...έστω κι αν οι πραγματοποιήσεις του προκαλούν κάποτε μερικές επιφυλάξεις. Οι επιφυλάξεις είναι πάντα λεπτομερειακές ποτέ δεν προδίδει το βασικό σκοπό και την αποστολή του, ποτέ δεν απομακρύνεται από την περιωπή όπου επιθυμεί και φιλοδοξεί να σταθεί», Άλκης Θρύλος, «Το θέατρον», *Νέα Εστία*, 1 Νοεμβρ. 1943, αρ. 394, σσ. 1311-1312.

<sup>23</sup> Χαρακτηριστικό είναι το δημοσίευμα του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου που εμφανίζεται το 1946 στο περιοδικό *Γράμματα*. Το άρθρο αναφέρεται στην εντύπωση που αποκομίζει για τη δουλειά του Θεάτρου Τέχνης ένας άνθρωπος που, όπως χαρακτηριστικά λέει ο ίδιος, δεν είναι αρμόδιος για τη θεατρική κριτική,

μια μερίδα της κριτικής και των ανθρώπων του θεάτρου αντιλαμβάνονται το Θέατρο Τέχνης ως ένα θίασο που δεν απευθύνεται στο πλατύ κοινό αλλά σε ένα περιορισμένο τμήμα του, σε «ένα κοινό αποτραβηγμένο από τα κοινά».<sup>24</sup> Όπως είναι αναμενόμενο, υπάρχει μια ποικιλία στις απόψεις για το έργο του Θεάτρου Τέχνης, που προκύπτει από τις ιδιαίτερες προτιμήσεις, την ιδεολογία, και τις προκαταλήψεις του καθενός από τους εκπροσώπους της κριτικής και τους διανοούμενους της εποχής.

---

αλλά «ένας μανιακός θεατρόφιλος»: «...Θέλω μονάχα να σημειώσω τούτο το σχεδόν απίστευτο στους βάρβαρους καιρούς μας περιστατικό, πως υπάρχει κει πέρα μια φούχτα άνθρωποι που μοχθούν απεριόριστα, που δεν αγαπούν μήτε το θόρυβο μήτε την εύκολη δόξα, που ζούνε και δουλεύουν με δανεικά σαν τα βρίσκουν κι αυτά, που πέρασαν ίσαμε τώρα στέρηση και κατατρεγμό αδιήγητο...μα που δεν πρόδωσαν τη σημαία τους, αυτή την άχραντη σημαία της τέχνης, της καθάριας, της αφιλόκερδης, της ανυστερόβουλης, της τέχνης που δεν υπηρετεί παρά μονάχα τον εαυτό της, και για τούτο υπηρετεί και τόσο πλούσια και τόσο γόνιμα τον *άνθρωπο*...Ο Κουν κ' οι πιστοί του είναι κάτι το ηρωικό, το αισθητικό, το απίθανο σε τούτη τη μεγάλη Αθήνα, που πλημμυρίζει τους κινηματογράφους, που κάνει ουρές στα ταμεία των θεάτρων που πρόδωσαν την αποστολή τους, που ξοδεύει τόννους χαρτί τη βδομάδα, διαβάζοντας τα πολύχρωμα και τιποτένια λαϊκά περιοδικά και δε βρίσκει μήτε τον καιρό μήτε το χρήμα...για να διαβάσει κάτι καλύτερο, για να δει ένα θέαμα που θα τον ανέβαζε κάπως τον πολιτισμό μας...», Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Ένα θέατρο», *Γράμματα*, Νοέμβρ. 1946, σσ. 188-189. Νωρίτερα, το 1943, ο Άλκης Θρύλος είχε, επίσης, εκφράσει την άποψη ότι το Θέατρο Τέχνης είναι ένας θίασος που υπηρετεί με θερμό ενθουσιασμό την αγνή Τέχνη και της προσφέρει όλες του τις δυνάμεις, Άλκης Θρύλος, «Το θέατρο», *Νέα Εστία*, 1 Νοεμβρ. 1943, αρ. 394, σσ. 1311-1312.

<sup>24</sup> Ο Βασ. Ρώτας σε κριτική του στο περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα* εκφράζει την άποψη ότι η έννοια της καθαρής τέχνης είναι ατομιστική και αποκόβει το θέατρο από την κοινωνία. Το καλοκαίρι του 1943, μετά τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης ο Ρώτας αναφέρει: «Αυτός ο τίτλος “Θέατρο Τέχνης” είνε προκλητικός αν σημαίνει θέατρο ανώτερης ή αληθινής Τέχνης, Κατά τη γνώμη μας όλα τα έργα που έπαιξε ως τώρα το Θέατρο Τέχνης, είνε ατομιστικά ή σχεδόν ατομιστικά (*Αγριόπαπια*). Καθρεφτίζουνε περιορισμένες γωνιές ωρισμένης κοινωνικής σύνθεσης ή ψυχολογούνε άτομα ιδιόρρυθμα. Πάντως όλα αυτά ήσανε έξω από την εποχή μας...Αν όμως ο τίτλος “Θέατρο Τέχνης” σημαίνει θέατρο από τεχνίτες, από ανθρώπους της δουλειάς, να πούμε, κομέντια ντελάρτε, είνε πιο δικαιολογημένος. Μόνο που τότε την τεχνική του κ. Κουν την βλέπουμε κάπως περιορισμένη, κάπως αποκλειστική, ειδική για έργα του κουτιού, του κλειστού χώρου, του μικρού θεάτρου, για τριακόσιους το πολύ θεατές και για κοινό αποτραβηγμένο από τα κοινά...», Βασίλης Ρώτας, «Κριτικό σημείωμα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, Χρόνος Α', αρ. 2, 19 Ιουν. 1943, σ. 4.

## Κεφάλαιο 2

### Η ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

#### 2.1. Η αμερικανική δραματουργία

Ως τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η αμερικανική δραματουργία και η θεατρική πρακτική στις Ηνωμένες Πολιτείες ήταν στενού τοπικού ενδιαφέροντος. Οι ιδέες που δημιούργησαν τις βάσεις για την ανάπτυξη μιας πρωτοποριακής για την εποχή δραματουργίας και μιας ζωντανής θεατρικής δραστηριότητας ήρθαν από την Ευρώπη.<sup>25</sup> Μετά το τέλος του Α΄ Πολέμου οι Ηνωμένες Πολιτείες πέρασαν μια περίοδο απομόνωσης που οδήγησε στην οικονομική κρίση της δεκαετίας του 1930. Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας αυτής, οι δυνάμεις των Ηνωμένων Πολιτειών αφιερώθηκαν στην ανασυγκρότηση του κράτους και στην επίλυση των οικονομικών προβλημάτων. Στην αρχή της δεκαετίας του 1940 η αμερικανική ζωή ήταν εντελώς διαφορετική από ότι κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η Αμερική είχε γίνει μια από τις μεγαλύτερες παγκόσμιες δυνάμεις. Παράλληλα με τη θέση της αυτή είχε κερδίσει για πρώτη φορά το σεβασμό στην καλλιτεχνική και πολιτιστική ζωή.<sup>26</sup>

Ο πρώτος χρονολογικά σημαντικός Αμερικανός δραματουργός είναι ο Ευγένιος Ο΄ Νηλ του οποίου τα πρώτα έργα ανεβάζει γύρω στα 1915 ο θίασος Προβινστάουν Πλέηερς. Η παρουσίαση των έργων αυτών από τον πειραματικό θίασο των Προβινστάουν Πλέηερς τόνισε ακόμα περισσότερο την προσπάθεια του συγγραφέα να αφυπνίσει το κοινωνικό ένστικτο μέσα από το έργο του.<sup>27</sup> Κατά τη διάρκεια της μακράς συγγραφικής του δραστηριότητας πειραματίστηκε με νέες δραματουργικές τεχνικές και κινήθηκε σε διαφορετικά δραματικά είδη. Χρησιμοποίησε τις τεχνικές του εξπρεσιονισμού σε έργα όπως *Ο μαλλιαρός πίθηκος* (1922), αλλά κυρίως ακολούθησε το

<sup>25</sup> Ettore Capriolo, «Το θέατρο στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η δραματουργία», διασκ. Π. Ανθυμίδου, αφιέρωμα «Το αμερικάνικο θέατρο», *Θεατρικά Τετράδια*, αρ. 12, Ιαν. 1986, σ. 4.

<sup>26</sup> Oscar G. Brockett, *History of the theatre*, Fourth Edition, Allyn and Bacon, Boston, 1982, σ. 624.

<sup>27</sup> Bigsby C. W. E., *A critical introduction to twentieth-century American Drama, volume 1: 1900-1940*, Cambridge University Press, 1982, σ. 16.



ρεύμα του ρεαλισμού με τα έργα *Πέρα απ' τον ορίζοντα* και *Άννα Κρίστι* (1921) και *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* (1924).<sup>28</sup> Τη δραματουργική δραστηριότητα του Ο' Νηλ κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου πλαισιώνουν άλλοι σημαντικοί συγγραφείς όπως ο Έλμερ Ράις, η Λίλιαν Χέλμαν, ο Μάξγουελ Άντερσον, ο Κλίφορντ Οντέτς, ο Ουίλλιαμ Σαρογιάν και ο Ίρβιν Σόου. Ένας ακόμα δραματουργός του οποίου η δραστηριότητα ξεκινάει κατά τη δεκαετία του 1930, είναι ο Θόρτον Ουάιλντερ με τα έργα *Η μικρή μας πόλη* (1938) και *Με τα δόντια* (1943).<sup>29</sup>

Μετά το τέλος του πολέμου, εκτός από τη συνεχιζόμενη παραγωγή κάποιων από τους ήδη καταξιωμένους δραματικούς συγγραφείς, η Αμερική έχει να επιδείξει νέες δυνάμεις. Οι συγγραφείς που αποτελούν τη βασική γραμμή της μεταπολεμικής αμερικανικής δραματουργίας είναι ο Τέννεσση Ουίλλιαμς και ο Άρθουρ Μίλλερ. Οι Ουίλλιαμς και Μίλλερ χρησιμοποιούν την αισθητική του ρεαλισμού, στοχεύοντας βασικά στη διερεύνηση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων και των αντιδράσεών τους στις επιθέσεις της κοινωνικής πραγματικότητας.<sup>30</sup> Ο Ουίλλιαμς κάνει την πρώτη επιτυχία του με το *Γυάλινο κόσμο* το 1945. Στο έργο αυτό, αλλά και σε αυτά που θα ακολουθήσουν, ο συγγραφέας δημιουργεί μια ρεαλιστική αισθητική η οποία υπονομεύεται από την παρεβολή της συνείδησης.<sup>31</sup> Καθιερώνεται ως επιτυχημένος θεατρικός συγγραφέας με το *Λεωφορείο ο Πόθος* το 1947, αλλά και με έργα όπως το *Τριαντάφυλλο στο στήθος* (1951), η *Λυσσασμένη γάτα* (1954), το *Γλυκό πουλί της νιότης* (1959).<sup>32</sup> Οι ήρωες του Ουίλλιαμς ζουν μέσα στις μνήμες ενός ένδοξου παρελθόντος ή μέσα σε μια τεχνητή φανταστική πραγματικότητα, περιμένοντας ένα λυτρωτικό μέλλον. Τελικά, όμως, συντρίβονται από το σκληρό παρόν και την αμείλικτη αντικειμενική πραγματικότητα. Το έργο του Άρθουρ Μίλλερ χαρακτηρίζεται από την παρουσίαση της αντίφασης που δεσπόζει στη σύγχρονη κοινωνία: την προσπάθεια να διατηρήσει το άτομο την προσωπική ηθική ακεραιότητά του μέσα σε μια κοινωνία που το ωθεί να παραδοθεί άνευ όρων στην υλιστική ευδαιμονία. Η πρώτη επιτυχία του Μίλλερ πραγματοποιείται με το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* (1947). Το πιο σημαντικό, όμως, από

<sup>28</sup> Oscar G. Brockett, *History of the theatre*, σ. 633.

<sup>29</sup> Ο. π., σ. 634.

<sup>30</sup> Ο. π., σ. 655.

<sup>31</sup> Brenda Murphy, «The aesthetic matrix», *Tennessee Williams and Elia Kazan, a collaboration in the theatre*, Cambridge University Press, 1992, σ. 10.

<sup>32</sup> Oscar G. Brockett, *History of the theatre*, ό. π., σ. 655.

τα έργα του θεωρείται *Ο θάνατος του εμποράκου* (1949), που αποτυπώνει τη σύγκρουση της αμερικανικής συνείδησης ανάμεσα στον πόθο για υλικό πλούτο και στην ανάγκη για αληθινή ευτυχία.<sup>33</sup> Η μεταπολεμική γενιά των Αμερικανών δραματουργών περιλαμβάνει και άλλους συγγραφείς, από τους οποίους γνωστότεροι στην Ελλάδα είναι ο Ουίλλιαμ Ίνγκ με το έργο του *Στάση Λεωφορείου* (1955) και ο νεώτερος Έντουαρντ Άλμπερτ με τα έργα *Ιστορία ζωολογικού κήπου*, και *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ*.

## 2.2. Το αμερικανικό θέατρο

Οι εξελίξεις της αμερικανικής δραματικής τέχνης είναι αλληλένδετες με μια ακμάζουσα δραστηριότητα στη θεατρική ζωή της χώρας. Καθοριστική για την ανάπτυξη αυτή θα είναι η συμβολή της Ευρώπης.

Κατά τη δεκαετία του 1920 είχε αρχίσει να δημιουργείται για πρώτη φορά στην Αμερική μια μορφή του κινήματος των «μικρών θεάτρων», που είχε αναπτυχθεί στην Ευρώπη στο γύρισμα του αιώνα. Οι επιδράσεις από το ευρωπαϊκό θέατρο ήρθαν μέσα από τις επισκέψεις στην Αμερική ευρωπαϊκών θιάσων, ανάμεσα στους οποίους συγκαταλέγονται ο θίασος του Μαξ Ράινχαρντ και το θέατρο Βιέ Κολομπιέ. Το καθοριστικότερο, όμως, γεγονός για τις μετέπειτα εξελίξεις στο αμερικανικό θέατρο ήταν η εμφάνιση στην Αμερική του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας κατά τη θεατρική περίοδο 1923-1924.<sup>34</sup> Η επιτυχημένη παρουσία του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας στην Αμερική παρακίνησε τον Ρίτσαρντ Μπολεσλάφσκι και τη Μαρία Ουσπένσκαγια, μαθητές του Στανισλάφσκι, να ιδρύσουν το Αμερικαν Λαμποράτορι Θήατερ. Στη σχολή του θεάτρου αυτού διδασκόταν η μέθοδος του Στανισλάφσκι, ενώ ο θίασος λειτουργούσε με βάση την έννοια του θεάτρου συνόλου.<sup>35</sup> Ανάμεσα στους μαθητές του θεάτρου αυτού ήταν σημαντικές μορφές που θα παίξουν σπουδαίο στην εξέλιξη του αμερικανικού θεάτρου, όπως η Στέλλα Άντλερ, ο Λη Στράσμπεργκ και ο Χάρολντ Κλέρμαν. Οι δύο τελευταίοι

---

<sup>33</sup> Ο. π., σ. 656.

<sup>34</sup> Mel Gordon, «Το θέατρο στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η ζωή της σκηνής», μετ. Ελ. Χασαπάκη-Κ. Ζωντανός, Αφιέρωμα «Το αμερικανικό θέατρο», ό. π., σ. 10.

<sup>35</sup> Ο. π., σσ. 10-11 και Oscar G. Brockett, ό. π., σ. 628. Η μέθοδος Στανισλάφσκι διδασκόταν στο Αμερικαν Λαμποράτορι Θήατερ σε μια εκδοχή που έγινε αργότερα γνωστή μέσα από το βιβλίο του Μπολεσλάφσκι *Acting, the first six lessons* που εκδόθηκε το 1933.

ίδρυσαν το 1931 το Γκρουπ Θήατερ, που αποτέλεσε τον πιο σημαντικό θεατρικό οργανισμό της χώρας στη δεκαετία του 1930 και λειτούργησε, επίσης, με βάση το μοντέλο του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας, προσεγγίζοντας τις μεθόδους του στη διδασκαλία των ηθοποιών και την έννοια του συνόλου.<sup>36</sup> Μετά το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η παράδοση στον τομέα της υποκριτικής και της σκηνοθεσίας που βασίστηκε στο ρωσικό θέατρο συνεχίστηκε. Τα μέλη του διαλυμένου πριν τον πόλεμο Γκρουπ Θήατερ, ανάμεσα στους οποίους ήταν και ο Ελία Καζάν, στο τέλος της δεκαετίας του 1940 ίδρυσαν το Άκτορς Στούντιο που λειτούργησε σα θεατρικό εργαστήριο που καλλιέργησε τη μέθοδο του Στανισλάφσκι. Ο Μάρλον Μπράντο ως Στάνλεϋ Κοβάλσκι στο *Λεωφορείο ο Πόθος* του Τέννεση Ουίλλιαμς καθιέρωσε τα χαρακτηριστικά της υποκριτικής προσέγγισης του Άκτορς Στούντιο στη συνείδηση του κοινού.<sup>37</sup>

Μέσα από τη συνεργασία του Καζάν με τον σκηνογράφο Τζο Μιέλζινερ στην παραγωγή έργων όπως το *Λεωφορείο ο Πόθος* του Ουίλλιαμς και *Ο θάνατος του εμποράκου* του Μίλλερ εδραιώθηκε μια νέα οπτική στο ανέβασμα των δραματικών κειμένων. Η προσέγγιση των δραματικών κειμένων ταυτιζόταν με τη διαδικασία της προετοιμασίας τους για παράσταση, και πολλές φορές απαιτούνταν η στενή συνεργασία του σκηνοθέτη με το συγγραφέα. Κάτω από την επιρροή του Μιέλζινερ, η σκηνογραφία ξέφυγε από την απόλυτα ρεαλιστική απεικόνιση, διατηρώντας ωστόσο τα βασικά αναπαραστατικά της χαρακτηριστικά. Εκδηλώθηκε, έτσι, μια τάση προς το ρεαλισμό, χωρίς να αποκλείονται τα στοιχεία που τόνιζαν το στυλιζάρισμα στην απεικόνιση. Η υποκριτική ακολούθησε μια πορεία προς την αναζήτηση της ψυχολογικής αλήθειας, μέσα από τη διερεύνηση των βαθύτερων αιτίων που διαμόρφωναν τους χαρακτήρες των έργων. Η ανακάλυψη της ψυχολογικής αλήθειας των ρόλων ήταν ένας από τους βασικούς στόχους της διδασκαλίας της υποκριτικής από το Άκτορς Στούντιο.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Για να προσεγγίσει καλύτερα τη μέθοδο του Στανισλάφσκι, το Γκρουπ Θήατερ απομονώθηκε στην εξοχή το καλοκαίρι του 1931, όπως είχε κάνει στο ξεκίνημά του το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, Αφιέρωμα «Το αμερικάνικο θέατρο», ό. π., σ. 11.

<sup>37</sup> Oscar Brockett, ό. π., σ. 652.

<sup>38</sup> Ο. π., σσ. 651-652.

### 2.3. Η γνωριμία του ελληνικού θεάτρου με την αμερικανική δραματουργία

Η γνωριμία της ελληνικής σκηνής με την αμερικανική δραματουργία αρχίζει κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου μέσα από παραστάσεις των έργων του Ευγένιου Ο' Νηλ, που είναι και ο γνωστότερος από τους Αμερικανούς συγγραφείς την εποχή αυτή. Ο Ο' Νηλ εισάγεται στην Ελλάδα «ως πρωτοποριακός συγγραφέας που γράφει ως επί το πλείστον ρεαλιστικά - ψυχολογικά δράματα κάποιας, όμως, ιδιαίτερης ποιότητας και σύστασης...».<sup>39</sup> Ο θίασος που πρώτος εισήγαγε τον Ο' Νηλ στη νεοελληνική σκηνή είναι αυτός του Αιμίλιου Βεάκη που το 1931 ανεβάζει τους *Πόθους κάτω από τις λεύκες*.<sup>40</sup> Το ίδιο έργο ανεβαίνει ξανά και το 1937 από το Εθνικό Θέατρο. Άλλα έργα του Ο' Νηλ που παρουσιάζονται στο ελληνικό κοινό κατά τη διάρκεια του Μεσοπολέμου είναι *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα*, που ανεβαίνει το 1932, και το *Πέρα απ' τον ορίζοντα* που παίζεται το 1939. Η εισαγωγή των έργων του Ο' Νηλ στο ελληνικό θέατρο σηματοδοτεί τη σταδιακή απομάκρυνση της αθηναϊκής σκηνής από το γαλλικό δραματολόγιο που τροφοδοτούσε επί δεκαετίες το νεοελληνικό θέατρο. Από τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία το αθηναϊκό κοινό έρχεται σε όλο και μεγαλύτερη επαφή με τις ξένες δραματουργίες εκτός της γαλλικής.<sup>41</sup> Μέσα στο πλαίσιο αυτής της κίνησης, γίνεται η εισχώρηση της αγγλοσαξονικής δραματουργίας στο ελληνικό θέατρο. Η αμερικανική δραματουργία εκπροσωπείται στην κίνηση αυτή από τον Ο' Νηλ και τον Έλμερ Ράις αρχικά, ενώ κατά τα τελευταία χρόνια του Μεσοπολέμου ο κατάλογος συμπληρώνεται από τα ονόματα των Κλίφορντ Οντέτς, Λίλιαν Χέλμαν, Ρόμπερτ Σέργουντ.<sup>42</sup> Ενδιαφέρον για το θέμα που εξετάζουμε, έχει το γεγονός ότι κατά τη θεατρική περίοδο 1939-40 ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη, που εκείνη την περίοδο έχει προσλάβει τον Κάρολο Κουν στη θέση του σκηνοθέτη, ανεβάζει το έργο του Κλίφορντ Οντέτς *Το παιδί με τη χρυσή τύχη*.

Η αρχή, όμως, της δεκαετίας του 1940 θέτει περιορισμούς στους εγχώριους θιάσους ως προς το ζήτημα των επιλογών του δραματολογίου. Η λογοκρισία της γερμανικής κατοχής απαγορεύει την παράσταση έργων, των οποίων οι συγγραφείς

<sup>39</sup> Αρ. Βασιλείου, ό. π., σ. 345.

<sup>40</sup> Ο. π., σ. 346.

<sup>41</sup> Ο. π., σ. 347.

<sup>42</sup> Ο. π., σ. 347.

ανήκουν στο στρατόπεδο των αντιπάλων. Κατά συνέπεια, διακόπτεται η κίνηση εισαγωγής της αγγλοσαξωνικής δραματουργίας που, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, είχε ξεκινήσει κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία. Στην ελληνική σκηνή της εποχής του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου δεν ανεβαίνουν έργα Αμερικανών και Άγγλων συγγραφέων, εκτός βέβαια από τις περιπτώσεις που οι υπεύθυνοι των θιάσων κατορθώνουν να ξεγελάσουν τη λογοκρισία και να παρουσιάσουν κάποια απαγορευμένα έργα, αλλάζοντας τους τίτλους και τα ονόματα συγγραφέων και δραματικών προσώπων. Μια τέτοια περίπτωση είναι το έργο *Τα καπνοτόπια* του Έρσκιν Κώλντουελ που ανεβάζει το Θέατρο Τέχνης κατά τη θεατρική περίοδο 1943-1944, με τίτλο *Για ένα κομμάτι γης* αλλάζοντας το όνομα του συγγραφέα σε Κλωντέλ.<sup>43</sup> Η επιλογή αυτή κατά τη διάρκεια της Κατοχής, δείχνει την πρόθεση του Κουν να παρουσιάσει αμερικανικά έργα, φαινόμενο που θα εκδηλωθεί κυρίως μεταπολεμικά.

Μετά την απελευθέρωση ανοίγει και πάλι ο δρόμος για την παρουσίαση έργων αγγλοσαξωνικής παραγωγής με ιδιαίτερη έμφαση στα αμερικανικά έργα, τα οποία θεωρούνται πλέον αιχμή της πρωτοπορίας στο χώρο της δραματουργίας. Κάποιοι από τους εγχώριους θιάσους δείχνουν ενδιαφέρον να παρουσιάσουν στο αθηναϊκό κοινό έργα που δεν έχουν παιχτεί ως τότε εξαιτίας των συνθηκών που επικρατούσαν τα προηγούμενα χρόνια στη χώρα. Ένας από αυτούς είναι ο θίασος της Κατερίνας Ανδρεάδη, που έχει στόχο, πλάι στο καθιερωμένο ρεπερτόριό του, να παρουσιάζει και άγνωστα στο ελληνικό κοινό έργα, τα οποία ξεφεύγουν από το χώρο του συμβατικού δράματος και κινούνται σε μια περισσότερο ποιοτική σφαίρα. Μάλιστα, το 1945, σε συνέντευξή της στο περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, η Ανδρεάδη προαναγγέλλει το ανέβασμα ενός έργου του Ο΄ Νηλ, χωρίς να αποκαλύπτει τον τίτλο του, λέγοντας ότι το ελληνικό κοινό πρέπει να το γνωρίσει. Ως τη στιγμή εκείνη, σύμφωνα με την Ανδρεάδη, ο Ο΄ Νηλ είναι γνωστός στην ελληνική σκηνή σαν ένας μεγάλος ρεαλιστής,

---

<sup>43</sup> Γλ. Κουκουρικού, ό. π., σ. 31 και υποσημ. 51 και 52. Στο θέμα της προσπάθειας των Ελλήνων να περάσουν απαγορευμένα έργα από τον έλεγχο της λογοκρισίας αναφέρεται και ο Μιχ. Ροδάς σε άρθρο του στο περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*. Ο αρθρογράφος σημειώνει ότι πολλά αγγλικά και αμερικανικά θεατρικά έργα είχαν την έγκριση των Γερμανών χάρη στην ουδετερότητα της Ιρλανδίας. Με την «ιρλανδική μέθοδο», λέει ο Ροδάς, γλίτωσε ο Όσκαρ Ουάιλντ, αλλά και ο Ο΄ Νηλ, καθώς παραστάθηκε το *Παράξενο Ιντερμέτζο*, καταλήγοντας στο ότι «η Ιρλανδία είχε γίνει η σανίδα σωτηρίας του ελληνικού θεάτρου». Οι Γερμανοί, όμως, την έπαθαν αρκετές φορές από τους Έλληνες ηθοποιούς που κατάφεραν να περνούν ελαφρά αγγλικά ή αμερικανικά έργα για ισπανικά ή πορτογαλικά, αλλάζοντας τους τίτλους και τα ονόματα των συγγραφέων, Μιχ. Ροδάς, «Το θέατρο επί κατοχής, ο διωγμός του Σαίξπηρ», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Απρ. 1945, αρ. 2, σσ. 15-16.

με μόνη ίσως εξαίρεση αυτή του *Ιντερμέτζο*. Μένει, όμως, ακόμα άγνωστος στις καθαρά πρωτοποριακές του προσπάθειες, τις οποίες η πρωταγωνίστρια θεωρεί απαραίτητο να γνωρίσει και το ελληνικό κοινό.<sup>44</sup> Ο θίασος της Κατερίνας Ανδρεάδη ανεβάζει τα έργα του Ο' Νηλ *Παράξενο Ιντερμέτζο* (1943) και *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* (1945). Από τον ίδιο θίασο παρουσιάζεται, επίσης, το 1945 για πρώτη φορά στο ελληνικό κοινό, ο Θόρτον Ουάλντερ, με το έργο του *Η μικρή μας πόλη*.<sup>45</sup> Ο θίασος Ανδρεάδη ανεβάζει σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν και δύο ακόμη αμερικανικά έργα κατά τη θεατρική περίοδο 1945-46, τις *Μικρές αλεπούδες* της Λίλιαν Χέλμαν και το έργο *Στ' ανοιχτά* του Σάττον Βέην.<sup>46</sup>

Αμερικανικά έργα ανεβάζουν στην Ελλάδα και οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες, θίασος με προσανατολισμό προς παραστάσεις που ανταποκρίνονταν στα σύγχρονα πολιτικά και κοινωνικά ενδιαφέροντα.<sup>47</sup> Το 1946 ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών ανεβάζει με τον τίτλο *Κατηγορώ* το έργο του Έλμερ Ράις *Ημέρα κρίσεως*, και το *Θάψτε τους νεκρούς* του Ίρβιν Σόου. Και τα δύο έργα θίγουν σοβαρά κοινωνικοπολιτικά ζητήματα, στοιχείο το οποίο, αν ληφθεί υπόψη ο αριστερός προσανατολισμός του θιάσου, φανερώνει τους λόγους που υπαγόρευσαν την επιλογή τους. Ο θίασος, σύμφωνα με αναφορά του Άλκη Θρύλου, προαναγγέλλει μάλιστα και τη διεξαγωγή αμερικανικού φεστιβάλ. Το φεστιβάλ

<sup>44</sup> Α. Σ., «Θεατρικές προοπτικές», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Ιούν. 1945, αρ. 4, σσ. 26-28.

<sup>45</sup> Η κριτική του Άλκη Θρύλου για την παράσταση αυτή εστιάζει στο γεγονός ότι η Κα Κατερίνα έχει την ιδιότητα να παρουσιάζει στο ελληνικό κοινό έργα που προβάλλουν στοιχεία εντελώς ιδιόρρυθμα και καινούρια. Τα έργα αυτά ακόμα κι αν δεν εμφανίζουν καλλιτεχνική αρτιότητα, πλουτίζουν τον εσωτερικό κόσμο του κοινού. Στην κατηγορία αυτή τοποθετεί και το *Παράξενο Ιντερμέτζο* του Ο' Νηλ που είχε παρουσιαστεί την προηγούμενη χρονιά από τον ίδιο θίασο και το έργο *Η μικρή μας πόλη* του Ουάλντερ που παρουσιάζεται τώρα, Άλκης Θρύλος, *Το ελληνικό θέατρο, Δ' Τόμος, 1945-1948*, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα, 1978, σσ. 28-32.

<sup>46</sup> Κατάλογος των παραστάσεων που σκηνοθέτησε ο Κάρολος Κουν σε συνεργασία με τους θιάσους της Κατερίνας Ανδρεάδη και της Μαρίκας Κοτοπούλη παρέχεται στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν, Εικοσιπέντε χρόνια θέατρο*, (επ.). Μ. Πλωρίτης, Αθήνα, Έκδοση Θεάτρου Τέχνης, 1959, σσ. 98-99.

<sup>47</sup> Αγνή Μουζενίδου, «Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών», *Παράβασις – Μελετήματα (2), Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, «Το Ελληνικό θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα»*, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα, 2002, σσ. 315-316. Τα έργα αυτά, σύμφωνα με τη Μουζενίδου, «στην πλειοψηφία τους δεν ήταν μεγάλης πνοής ή ιδιαίτερος συναρπαστικά, αλλά είχαν ζωντάνια, ιδεολογική και κοινωνική τοποθέτηση, ήταν έργα αντιφασιστικά και προοδευτικά». Ενδιαφέροντα και χαρακτηριστικά της πόλωσης που χαρακτηρίζει την ελληνική κοινωνία την εποχή αυτή, είναι η κριτική του Άλκη Θρύλου για την παράσταση του έργου *Κατηγορώ* του Έλμερ Ράις. Ο κριτικός αναφέρει ότι η επιλογή του έργου αυτού και η αναγγελία αμερικανικού φεστιβάλ από το θίασο μπορεί να δηλώνει στροφή προς τις γνήσιες δημοκρατικές αντιλήψεις των δυτικών δυνάμεων ή απόφαση για συσκότιση του κοινού που οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες το έχουν ήδη παραπλανήσει, Άλκης Θρύλος, «Το θέατρον», *Νέα Εστία*, αρ. 446, 1 Φεβρ. 1946, σσ. 174-175.

δε φαίνεται τελικά να πραγματοποιήθηκε,<sup>48</sup> ωστόσο, η αναγγελία του φανερώνει ότι υπήρχε πρόθεση των Ενωμένων Καλλιτεχνών να ασχοληθούν περισσότερο με την αμερικανική δραματουργία.

Μεμονωμένες προσπάθειες, που δεν καθορίζονται από κάποιο συγκεκριμένο προσανατολισμό των θιάσων, αποτελούν οι δύο παραστάσεις έργων του Μάξγουελ Άντερσον. Το έργο *Στο γέρμα του χειμώνα* παρουσιάζεται το 1945, από τη νεοσχηματισμένη την εποχή αυτή, Πρωτοποριακή Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου,<sup>49</sup> ενώ η επιτυχία της εποχής *Ιωάννα της Λωραίνης* παίζεται το 1947 από το θίασο Κοτοπούλη, με πρωταγωνίστρια τη Βάσω Μανωλίδου.<sup>50</sup>

Μερικές ακόμα μεμονωμένες περιπτώσεις αμερικανικών έργων που δεν εντάσσονται σε κάποιο συγκεκριμένο πλαίσιο μέσα στο ρεπερτόριο των θιάσων, εμφανίζονται μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1940. Ο θίασος Κοτοπούλη παρουσιάζει το 1947 το έργο *Η πιο χαρούμενη ώρα σου* του Ουίλλιαμ Σαρογιάν, που θεωρείται ένας από τους εξέχοντες Αμερικανούς συγγραφείς της εποχής, ενώ επίσης το 1947, σε σκηνοθεσία Γιώργου Σεβαστίκογλου – βασικού συνεργάτη του Θεάτρου Τέχνης – παίζεται *Ο χαμένος παράδεισος του Κλίφορντ Οντέτς* από θίασο αποτελούμενο από τους Αιμ. Βεάκη και Γ. Παππά. Άλλος ένας συνεργάτης του Θεάτρου Τέχνης, ο Αλέξης Σολομός, σκηνοθετεί ένα αμερικανικό έργο, την *Κληρονόμο των Ρουθ και Γκετς*, το 1949.

Μια ακόμα μεμονωμένη παρουσίαση αμερικανικού έργου, που όμως μέσα σε ειδικά συμφραζόμενα αποκτά ένα νόημα, είναι αυτή του έργου των Ντ' Υσώ και Γκάου *Βαθιές είναι οι ρίζες* από το θίασο Μανωλίδου-Παππά το 1948. Μαζί με το έργο *Η πόρνη που σέβεται* του Σαρτρ, που παίζεται από το θίασο Ανδρεάδη σε σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν και το *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά* του Ο' Νηλ που ανεβαίνει το

---

<sup>48</sup> Οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες, σύμφωνα με τη Μουζενίδου, παρουσιάζουν μόνο αυτά τα δύο αμερικανικά έργα που αναφέρθηκαν, Αγνή Μουζενίδου, «Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών», ό. π.

<sup>49</sup> Ο Άγγελος Τερζάκης στην κριτική του για την παράσταση του έργου *Στο γέρμα του χειμώνα* το χαρακτηρίζει «έργο συγκλονιστικό που πετυχαίνει να λυτρωθεί από τα υλικά δεσμά του ρεαλισμού και ν' αγγίζει την περιοχή της καθαρής ποίησης», Αγγ. Τερζάκης, «Αθηναϊκά θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, αρ. 11-12, Ιαν.– Φεβρ. 1946, σ. 29. Για τις αντικρουόμενες απόψεις της κριτικής γύρω από το πόσο πρωτοποριακό είναι το έργο *Στο γέρμα του χειμώνα*, βλ. σσ. 17-18 της παρούσας εργασίας.

<sup>50</sup> Η παράσταση του έργου *Ιωάννα της Λωραίνης* παίρνει ιδιαίτερη δημοσιότητα στον εγχώριο τύπο, καθώς ο ίδιος ο συγγραφέας επισκέπτεται την Αθήνα για να παρακολουθήσει την «πρώτη» του έργου του από το θίασο Κοτοπούλη. Στην εφημερίδα *Καθημερινή*, μάλιστα, δημοσιεύεται σύντομη συνέντευξη του Άντερσον, που πραγματοποιήθηκε κατά την επίσκεψή του στην πρωτεύουσα. Ο Αθηναίος, «Σημειώσεις ενός Αθηναίου», *Η Καθημερινή*, 11 Νοεμβρ. 1947.

1948 από το Θέατρο Τέχνης, αποτελούν μια ομάδα έργων που ασχολούνται με το θέμα του ρατσισμού. Η αναγκαιότητα της παρουσίασης του θέματος αυτού στο ελληνικό κοινό, μέσα μάλιστα από τρία διαφορετικά έργα την ίδια θεατρική περίοδο, αντιμετωπίζεται με επιφυλακτικότητα από την εγχώρια κριτική.<sup>51</sup> Τμήμα της αποσπασματικής παρουσίασης του αμερικανικού δράματος στην ελληνική μεταπολεμική σκηνή αποτελούν και οι κωμωδίες, που έρχονται να συμπληρώνουν το ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων.

Όπως προκύπτει από την παραπάνω εικόνα, τα κριτήρια με βάση τα οποία οι θίασοι παρουσιάζουν αμερικανικά δράματα στην Ελλάδα ποικίλουν. Η επιλογή των έργων μπορεί να υπαγορεύεται από ιδεολογικούς λόγους (Ενωμένοι Καλλιτέχνες) ή από την επιθυμία των θιάσων να ενημερώσουν το κοινό για την άγνωστη σε αυτό παραγωγή (θίασος Κατερίνας Ανδρεάδη). Συγκεκριμένα στην περίπτωση του θιάσου της Κατερίνας Ανδρεάδη θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε ένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την αμερικανική δραματουργία. Το ενδιαφέρον αυτό φαίνεται να σχετίζεται με την πρόθεση του θιάσου να παρουσιάσει πρωτοποριακά έργα στο ελληνικό κοινό.<sup>52</sup> Στις περισσότερες περιπτώσεις, ωστόσο, η επιλογή αμερικανικών έργων δεν ακολουθεί κάποιο συγκεκριμένο προσανατολισμό, και για το λόγο αυτό η παρουσίαση της αμερικανικής δραματουργίας είναι αποσπασματική.

Εκτός από τις σχέσεις της ελληνικής σκηνής με την αμερικανική δραματουργία, ενδιαφέρον παρουσιάζουν και κάποια διάσπαρτα στοιχεία που δείχνουν τη σχέση των εκπροσώπων της ελληνικής σκηνής με την αμερικανική θεατρική ζωή. Ένα πρώτο στοιχείο είναι η περιοδεία που πραγματοποιεί στην Αμερική ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη από το 1930 ως το 1932,<sup>53</sup> γεγονός που τη φέρνει σε επαφή με την αμερικανική θεατρική ζωή. Επιπλέον, από προσωπική μαρτυρία του Κάρολου Κουν, γνωρίζουμε ότι ο ίδιος είχε παρακολουθήσει την παράσταση του έργου *Το παιδί με τη*

---

<sup>51</sup> Τα τρία αυτά έργα παρουσιάζονται μέσα σε λίγους μήνες στην αθηναϊκή σκηνή. Ο Άλκης Θρύλος, γράφοντας κριτική για την παράσταση του *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά* του Ο' Νηλ από το Θέατρο Τέχνης, και με δεδομένη την εμπειρία των δύο προηγούμενων παρουσιάσεων έργων με παρόμοιο περιεχόμενο, υποστηρίζει ότι αυτό το θέμα δεν απασχολεί άμεσα την ελληνική κοινωνία, Άλκης Θρύλος, ό. π., τόμος Δ', 1945-1948, σσ. 518-519.

<sup>52</sup> Το ζήτημα αυτό χρειάζεται περισσότερη διερεύνηση με στόχο να αποκαλυφθεί η θέση που κατείχε η αμερικανική δραματουργία στο ρεπερτόριο του θιάσου της Κατερίνας Ανδρεάδη. Μια πρώτη εντύπωση που δημιουργείται είναι ότι ο θίασος ωθείται προς την αμερικανική δραματουργία μέσα από την επιθυμία του να παρουσιάσει νέα πρωτοποριακά έργα στο ελληνικό κοινό.

<sup>53</sup> Αρ. Βασιλείου, ό. π., σ. 64, υποσ. 148.



χρυσή τύχη του Οντέτς από το Γκρουπ Θήατερ στο Λονδίνο.<sup>54</sup> Το έργο αυτό, όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, θα σκηνοθετήσει ο Κουν στο θίασο Κοτοπούλη κατά τη θεατρική περίοδο 1939-1940. Τέλος, μια ακόμα σύνδεση της εγχώριας σκηνης με την αμερικανική είναι η μετάβαση της Κατίνας Παξινού και του Αλέξη Μινωτή στην Αμερική, όπου κάνουν καριέρα από τις αρχές της δεκαετίας του 1940.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Δ. Σπάθης, ό. π., σ. 470.

<sup>55</sup> Σύμφωνα με δημοσίευμα για την κινηματογραφική καριέρα της Παξινού στην Αμερική, η πρωταγωνίστρια χαίρει ιδιαίτερης εκτίμησης και θεωρείται εκπρόσωπος της μεγάλης ελληνικής τέχνης στην Αμερική, Ντ. Κουτσούμης, «Μια Αθηναία στο Χόλλυγουντ», *Καλλιτεχνική Ελλάδα*, 1945, σ. 77. Η δραστηριότητα του ζεύγους Μινωτή-Παξινού φαίνεται να συγκεντρώνει το ενδιαφέρον των δημοσιογράφων και στην αρχή της δεκαετίας του 1950. Ενδεικτικά αναφέρεται το δημοσίευμα «Το ζεύγος Μινωτή-Παξινού στην Αθήνα», *Νέα Εστία*, αρ. 550, 1 Ιουν. 1950, σσ. 753-754. Σύμφωνα με αυτό, το τελευταίο φιλμ που γύρισε η Παξινού ήταν *Το πένθος ταιριάζει στην Ηλέκτρα* του Ο' Νηλ.

### Κεφάλαιο 3

## ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΠΟΚΛΕΙΣΜΟ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ ΣΤΟ ΑΝΟΙΓΜΑ ΤΟΥ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

### 3.1. Η αμερικανική διείσδυση στη ζωή και την τέχνη

#### 3.1.1. Το αμερικανικό πρότυπο του μεταπολεμικού τρόπου ζωής και τα αμερικανικά πνευματικά προϊόντα

Η ουσιαστική, όμως, επαφή της Ελλάδας με την Αμερική ξεκινάει στην πραγματικότητα μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η χώρα βγαίνει διστακτικά από την απομόνωσή της και ανοίγει τους ορίζοντές της, έχοντας την ελπίδα να αναπνεύσει τον αέρα ελευθερίας που πνέει στο μεταπολεμικό κόσμο. Οι νέες ισορροπίες που διαμορφώνονται θέτουν την Αμερική στο προσκήνιο της κατάστασης των πραγμάτων. Η συστηματική διείσδυση της οικονομικής πολιτικής των Ηνωμένων Πολιτειών στην Ευρώπη ξεκινάει με την εφαρμογή του σχεδίου Μάρσαλ, που από το 1948 και μετά, θέτει σε κίνηση τεράστια κονδύλια για την οικονομική στήριξη και ανοικοδόμηση της κατεστραμμένης από τον πόλεμο Ευρώπης.<sup>56</sup> Η αρχή της επισημοποίησης του αμερικανικού ενδιαφέροντος για την Ελλάδα έχει γίνει ένα χρόνο νωρίτερα, το 1947, με τη διακήρυξη του προέδρου Τρούμαν.<sup>57</sup> Αλλά η Αμερική είναι παρούσα, όχι μόνο σε μια αφηρημένη πολιτικοοικονομική σφαίρα, αλλά και στην καθημερινή ζωή του μέσου Έλληνα. Οι σκληρά δοκιμασμένοι από την Κατοχή και τις

---

<sup>56</sup> Γ. Μαργαρίτης, *Ιστορία του Ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου, 1946-1949*, τόμος 1, ό. π., σσ. 426-429 και 436-441. Για την Ελλάδα τα χρήματα που εισρέουν στη χώρα στο πλαίσιο του σχεδίου Μάρσαλ έχουν το χαρακτήρα πόρων αναγκαίων για την επιβίωση του λαού. Χαρακτηριστική είναι η δημοσίευση της ομιλίας του υπουργού συντονισμού Στεφανόπουλου για τον εορτασμό του ενός χρόνου από την αρχή της εφαρμογής του σχεδίου στην εφημερίδα *Καθημερινή*. Στην ομιλία τονίζεται ότι αν για την Ευρώπη ολόκληρη η αμερικανική βοήθεια είναι πολύτιμη «δια την Ελλάδα είναι σωτήριος...Ολοι έχουμε αποκτήσει συνείδηση ότι χάρις εις την αμερικανικήν βοήθειαν εδημιουργήθησαν αι απαραίτητοι προϋποθέσεις επιβιώσεως, που μας επιτρέπουν ν' αφοσιωθώμεν εις την ανόρθωσιν του τόπου μας...», *Η Καθημερινή*, 31 Μαρτ. 1949.

<sup>57</sup> Για το ζήτημα της αμερικανικής διείσδυσης στα ελληνικά πράγματα βλ.: Αρ. Φατούρος, «Το επίσημο πλαίσιο της διείσδυσης των Η.Π.Α.», *Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950...*, ό. π., σσ. 424-425.

οξυνόμενες πολιτικές αντιμαχίες του Εμφύλιου, κάτοικοι της Ελλάδας, δέχονται με ανακούφιση την αμερικανική βοήθεια.<sup>58</sup>

Παράλληλα με την εισαγωγή των κονδυλίων, λαμβάνει χώρα και η εισαγωγή ενός νέου τρόπου ζωής που βασίζεται στο αμερικανικό πρότυπο. Τα αμερικανικά υλικά και πνευματικά προϊόντα βρίσκονται σε πλεονεκτική θέση σε σύγκριση με την παραγωγή της γειρασμένης σε όλους τους τομείς Ευρώπης. Οι Έλληνες των πρώτων μεταπολεμικών χρόνων, που αντιμετωπίζουν σοβαρά κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα, παρουσιάζονται μουνδιασμένοι και ταλαντευόμενοι μπροστά στην επαφή τους με το αμερικανικό πρότυπο ζωής, που γίνεται πολύ συχνά αντικείμενο άρθρων και ανταποκρίσεων από τις Ηνωμένες Πολιτείες στον τύπο της εποχής. Από τη μια πλευρά εκδηλώνεται ένας φόβος απέναντι στη γρήγορη ανάπτυξη και μηχανοποίηση των πάντων, και ανάμεσά τους και της τέχνης, στην Αμερική, ενώ από την άλλη, εκφράζεται μια αισιοδοξία ότι κάτι νέο, ειδικά στον τομέα της καλλιτεχνικής έκφρασης, ξεκινάει από τη χώρα αυτή.<sup>59</sup>

Το αυθόρμητο ενδιαφέρον των ανθρώπων της τέχνης για τις εξελίξεις στα υπόλοιπα μέρη, όχι πια μόνο της Ευρώπης, αλλά και ολόκληρου του κόσμου, φαίνεται

---

<sup>58</sup> Σύμφωνα με δημοσίευμα της *Καθημερινής*, ο αμερικανικός λαός προσφέρει τη βοήθειά του, αποστέλλοντας στις πληγείσες από τον πόλεμο χώρες πακέτα με τρόφιμα και ρούχα. Η πληροφορία που δίνεται μέσω του δημοσιεύματος αυτού είναι ότι η Cage, μια αμερικανική ανθρωπιστική οργάνωση που εργάζεται στην Ελλάδα από το 1946, θα προσφέρει ένα δέμα με τρόφιμα δυσεύρετα για τους Έλληνες της εποχής, όπως γάλα, σοκολάτα, ζάχαρη, καρυκεύματα, Ο Αθηναίος, «Σημειώσεις ενός Αθηναίου», *Η Καθημερινή*, 6 Απρ. 1949. Η ανθρωπιστική βοήθεια και χρηματικά πακέτα που καταφθάνουν στη χώρα, φαίνεται ότι δημιουργούν στους πολίτες της την αίσθηση ότι έχουν μια θέση στον καινούριο μεταπολεμικό κόσμο. Σύμφωνα με άρθρο του εκδότη της *Καθημερινής*, οι Έλληνες πρέπει να διεκδικούν, μέσα στο νέο διεθνές κλίμα, τη θέση τους ως μέλους, έστω και απομακρυσμένου, του ίδιου σώματος, του οποίου καρδιά είναι η Αμερική και να γνωρίζουν ότι οι Αμερικανοί πολίτες έχουν την «υποχρέωση» να τους βοηθήσουν να ξεπεράσουν τα ανυπέρβλητα προβλήματά τους, Γ. Α. Β., «Πολίτης του Κόσμου», *Η Καθημερινή*, 3 Μαρτ. 1949.

<sup>59</sup> Σε μια από τις ανταποκρίσεις του από την Αμερική ο Θ. Ν. Συναδινός περιγράφοντας τον πλούτο των πόλεων και τις συνήθειες των κατοίκων της Αμερικής, μιλάει για το γρήγορο ρυθμό ζωής και την αυτοματοποίηση των πάντων: «Στην Αμερική ο άνθρωπος επέτυχε να δώσει ζωή και ψυχή και στα άγλυχα αντικείμενα και να γίνει μηχανή – ρομπότ – ο ίδιος. Δε θα περάσει πολύς καιρός κι' ο άνθρωπος δεν θα έχει να κάνει τίποτε πια εδώ...Μηχανοποίησι και βιομηχανοποίησι των πάντων. Από το θέατρο και το βιβλίο ίσαμε την κουζίνα του σπιτιού...ο Αμερικανός ύστερα από λίγα χρόνια θα γεννιέται μ' ένα μόνο δάχτυλο στα δυό του χέρια, για να πατάη μ' αυτό το κουμπί της μηχανής που θα υποκατασταθί στη θέση του ανθρώπου και θ' αντικαταστήση την αλήθεια, τη χαρά, την απόλαυσι και το τραγούδι», Θ. Ν. Συναδινός, «Αμερικανική ζωή», «Ο Αμερικανός θα γεννάται μ' ένα δάκτυλο», *Η Καθημερινή*, 12 Ιαν. 1947. Από την άλλη πλευρά, όμως, φαίνεται να υπάρχει ένα πρόσωπο της χώρας αυτής, που φέρνει στην επιφάνεια τα θετικά της στοιχεία, αυτά που την τοποθετούν στο επίκεντρο των παγκόσμιων εξελίξεων και της δίνουν το χρίσμα του πρωτοπόρου. Και κυρίως υπεύθυνες για αυτό είναι οι φωνές των λογοτεχνών και των δραματικών συγγραφέων της Αμερικής. Λ. Σιλβάνος, «Επικαιρότητες», «Αμερική», *Ο Αιώνας μας*, Δεκ. 1948, αρ. 10 (22), σσ. 315-316.

από το πλήθος των ανταποκρίσεων του τύπου με θέμα την καλλιτεχνική ζωή ξένων χωρών. Ένα σημαντικό τμήμα των αναφορών αυτών αφιερώνεται στην καλλιτεχνική δραστηριότητα της Αμερικής. Ο Νέος Κόσμος προβάλλει ως πηγή καινούριων μορφών και ιδεών και έχει να παρουσιάσει μια ιδιαίτερη κινητικότητα στο χώρο των τεχνών. Ο δισταγμός, των Ελλήνων απέναντι στην προβολή του αμερικανικού προτύπου ζωής και τη νέα αμερικανική τέχνη, για τον οποίο έγινε λόγος παραπάνω, φαίνεται ότι, τελικά δεν είναι τόσο δυνατός όσο το νέο αίμα της καλλιτεχνικής έκφρασης που έρχεται από την Αμερική.<sup>60</sup> Από τα παραπάνω γίνεται εμφανής η αναγνώριση της πρωτοπορίας της Αμερικής στον τομέα της τέχνης, την ίδια ώρα που οι ευρωπαϊκές χώρες προσπαθούν να κλείσουν τις πληγές που έχει αφήσει και συνεχίζει να αφήνει στα εδάφη τους ο Πόλεμος.

### 3.1.2. Το αυξανόμενο ενδιαφέρον για την αμερικανική δραματουργία

Στον περιοδικό τύπο εμφανίζονται συχνά αναφορές στην αμερικανική δραματική παραγωγή, που εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στο έργο του Ευγένιου Ο' Νηλ, αλλά και ανταποκρίσεις για την κατάσταση του θεάτρου στις Ηνωμένες Πολιτείες.<sup>61</sup> Στην

---

<sup>60</sup> Ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο που παρουσιάζεται στη Νέα Εστία της 1<sup>ης</sup> Ιανουαρίου 1948, συζητά διεξοδικά τα θέματα που αφορούν στην αντιμετώπιση της τέχνης στην Αμερική. Η αρθρογράφος υποστηρίζει ότι η Αμερική δεν είναι μόνο ο τόπος «του ουρανοξύστη, των δολλαρίων και της παραδοξότητας...Μέσα στην εντατική αυτή ανθρώπινη ενέργεια και δράση, που απορροφά κάθε αισθηματολογία και ιδεαλισμό, κινείται ένας κόσμος ευαίσθητος και ανήσυχος για νέους προσανατολισμούς και τολμηρές εξερευνήσεις στον τομέα της τέχνης, της επιστήμης και της πολιτικής...». Μέσα στον κόσμο αυτό, συνεχίζει η αρθρογράφος, η τέχνη βρίσκει καταφύγιο και οι καλλιτέχνες, πολλοί από τους οποίους έχουν συγκεντρωθεί κατά τη διάρκεια του πολέμου από διάφορα μέρη του κόσμου και κυρίως την Ευρώπη, μπορούν ελεύθεροι να δημιουργήσουν: «...Αυτός ο κόσμος του πνεύματος βρίσκει μια απόλυτα σεβαστή θέση μέσα στην κοινωνία και θεωρείται μια από τις δημιουργικότερες τάξεις που αγωνίζονται για την ανύψωση της στάθμης του συνόλου. Οι συγγραφείς, οι καλλιτέχνες, οι μουσικοί, οι ερμηνευτές της σκηνής είναι οι ξεχωριστοί αυτοί άνθρωποι, που μπορούν περισσότερο από κάθε άλλον να ερμηνεύσουν το βαθύτερο χαρακτήρα του αμερικανικού κόσμου και πολλές φορές να γίνονται οι καλλίτεροι πρέσβεις και οι δυναμικότεροι αγωνιστές για επίμαχα ζητήματα που απασχολούν την κοινή συνείδηση και το λαϊκό αίσθημα... Μόλη την ευρωπαϊκή μας αυταρέσκεια, αμφιβάλλω αν σ' οποιαδήποτε άλλη χώρα η τέχνη περιβάλλεται με περισσότερη αναγνώριση όσο στην Αμερική...», Έλσα Βεργή, «Μηνύματα από την Αμερική», *Νέα Εστία*, 1 Ιαν. 1948, αρ. 492, σσ. 50-51.

<sup>61</sup> Στα μέσα της δεκαετίας του 1940 οι αναφορές του περιοδικού τύπου αφορούν κυρίως στο έργο του Ευγένιου Ο' Νηλ που είναι και ο γνωστότερος Αμερικανός θεατρικός συγγραφέας στην Ελλάδα (Αλ. Σολομός, «Ο Ευγένιος Ο' Νηλ και το φαινόμενο του σύγχρονου ανθρώπου», *Τα Νέα Γράμματα*, Χρόνος Ζ', 1944, σσ. 40-44, Θ. Κωτσόπουλος, «Παραλληλισμοί. Ίψεν και Ο' Νηλ», *Το Θέατρο*, 2 Μαΐου 1944, Έτος Α', αρ. 2, σ. 5, Μάρκ. Αυγέρης, «Ευγένιος Ο' Νηλ», *Ελεύθερα Γράμματα*, 9 Ιουν. 1945, αρ. 5, και 16 Ιουν. 1945, αρ. 6). Στη συνέχεια, οι αναφορές για τους Αμερικανούς συγγραφείς και το έργο τους εντάσσονται μέσα στο πλαίσιο των ανταποκρίσεων για τη θεατρική ζωή στην Αμερική, που με την πάροδο

πλειοψηφία των άρθρων και των ανταποκρίσεων αυτών, αναγνωρίζεται ότι το αμερικανικό δράμα έχει μια δυναμικότητα που το φέρνει στο προσκήνιο, χρήζοντας την Αμερική κέντρο των παγκόσμιων εξελίξεων στο χώρο της δραματοουργίας. Ταυτόχρονα με το ενδιαφέρον του τύπου και της εγχώριας σκηνης για τον Ευγένιο Ο' Νηλ, το 1945 φαίνεται να προχωρεί και η έκδοση των μεταφράσεων των έργων του.<sup>62</sup> Την ίδια χρονιά ο Αιμίλιος Χουρμούζιος, συνεργάτης του Θεάτρου Τέχνης, εκδίδει μια μονογραφία για τον Ευγένιο Ο' Νηλ, με τίτλο *Ευγένιος Ο' Νηλ, ένας εικονοκλάστης του θεάτρου*.<sup>63</sup>

Η πρωτοποριακή πνοή της αμερικανικής δραματοουργίας αποτελεί θέμα που απασχολεί τους κριτικούς στις θεατρικές στήλες των περιοδικών. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Άλκη Θρύλου με αφορμή την κριτική για την παράσταση του έργου *Στο γέρμα του χειμώνα* του Αμερικανού θεατρικού συγγραφέα Μάξγουελ Άντερσον, το 1946, από την Πρωτοποριακή Σκηνή του Εθνικού Θεάτρου. Η αμερικανική δραματοουργία, σύμφωνα με το Θρύλο, εμφανίζεται σα μια νέα γενεσιουργός δύναμη, που τώρα κάνει το ξεκίνημά της, την ώρα που η ευρωπαϊκή σπίθα έχει ήδη αρχίσει να σβήνει. Οι Αμερικανοί χρησιμοποιούν τα στοιχεία που έχει προσφέρει σ' αυτούς η Ευρώπη και τα εμφανίζουν «ανανεωμένα και κοχλαστικά». Εκφράζοντας μια επιφυλακτικότητα για την ωριμότητα των αμερικανικών έργων, ο Θρύλος αναφέρει ότι αν και μερικές φορές μπορεί να μοιάζουν απλοϊκά, έχουν, ωστόσο, έναν επιβλητικό δυναμισμό και τη φωνή της γνήσιας ποίησης. Οι Αμερικανοί συγγραφείς, συνεχίζει ο κριτικός, δεν έχουν κατασταλάξει στο μέτρο και την ισορροπία, όμως «...έχουν μέσα τους έναν κοσμογονικό παλμό που μαρτυρεί μαζί με άλλες εκδηλώσεις ότι το επίκεντρο της ζωής εγκαθίσταται στην Αμερική».<sup>64</sup>

Ωστόσο, διατυπώνονται και ενστάσεις σχετικά με την άποψη ότι κάθε αμερικανικό δραματικό έργο πρέπει άκριτα να λαμβάνει την ταμπέλα του

---

του χρόνου πληθαίνουν. Η ενασχόληση των περιοδικών όχι μόνο με τη δραματοουργία, αλλά και με τη θεατρική ζωή, δείχνει ένα έντονο ενδιαφέρον για τις δομές λειτουργίας της πρακτικής του θεάτρου στην Αμερική. Ενδεικτικά αναφέρονται τα παρακάτω δημοσιεύματα: «Η ξένη πνευματική κίνηση. Τέχνη και λαός», *Ελεύθερα Γράμματα*, 10 Αυγ. 1945, αρ. 14, σ. 14, Θεόδ. Κρίτας, «Γράμματα από την Αμερική. Το θέατρο στην Αμερική», *Ελεύθερα Γράμματα*, 1 Οκτ. 1946, αρ. 52, σσ. 290 και 292.

<sup>62</sup> Το 1945 πληροφορούμαστε ότι οι εκδόσεις Γκοβόστη με στόχο να ολοκληρώσουν την έκδοση των *Απάντων* του Ο' Νηλ, μετά το *Μαλλιάρό πίθηκο* (που έχει ήδη εκδοθεί σε μετάφραση Στ. Σπηλιωτόπουλου, «Η πνευματική ζωή», *Ελεύθερα Γράμματα*, αρ. 15, 17 Αυγ. 1945, σ. 16.) ετοιμάζονται να κυκλοφορήσουν τα έργα *Ο μεγάλος Θεός Μπράουν*, *Τα εκατομμύρια του Μάρκο Πόλο*, *Το συντριβάνι*, *Ο Λάζαρος γέλασε*, «Η πνευματική ζωή», *Ελεύθερα Γράμματα*, αρ. 16, 24 Αυγ. 1945, σ. 15.

<sup>63</sup> Αιμίλιος Χουρμούζιος, *Ευγένιος Ο' Νηλ, ένας εικονοκλάστης του θεάτρου*, Ίκαρος, 1945.

<sup>64</sup> Άλκης Θρύλος, «Το θέατρον», *Νέα Εστία*, 1 Ιαν. 1946, σσ. 52-53.

πρωτοποριακού, μόνο και μόνο εξαιτίας της προέλευσής του. Χαρακτηριστική είναι η αναφορά, της κριτικού του περιοδικού *Γράμματα*, Ειρήνης Καλκάνη για την ίδια παράσταση, αυτή δηλαδή του έργου *Στο γέρμα του χειμώνα* από το Εθνικό Θέατρο. Η κριτικός περιγράφει την υπόθεση του έργου εστιάζοντας με ειρωνεία στο χαρακτηρισμό του ως «πρωτοποριακού». Θεωρεί ότι το έργο αποκαλείται πρωτοποριακό μόνο και μόνο επειδή είναι αμερικανικό, γιατί η Αμερική θεωρείται σε όλα η χώρα της πρωτοπορίας. Υποστηρίζει ότι μας τραβάει το ενδιαφέρον η υπόθεση του έργου που ξετυλίγεται σε μια φτωχογειτονιά της Νέας Υόρκης και όχι σε κάποιο σπίτι της «εκφυλισμένης Ευρώπης», καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι θέλουμε καινούριους θεούς «κι ας είναι και τοτέμ των ερυθρόδερμων». Μετριάζοντας τους τόνους της αυστηρής κριτικής, παραδέχεται ωστόσο ότι έχει πράγματι γεννηθεί μια καινούρια τέχνη στο Νέο Κόσμο, που διατηρεί την οξύτητα της νιότης της. Αυτό μας το δείχνουν δραματικοί συγγραφείς όπως ο Ο' Νηλ και ο Έλμερ Ράις. Συνιστά, όμως, προσοχή απέναντι σε ό,τι ονομάζεται «πρωτοποριακό» μόνο και μόνο επειδή εκπροσωπεί τη δραματική παραγωγή της Αμερικής.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Ειρ. Καλκάνη, «Η ζωή του θεάτρου», *Γράμματα*, Ιαν.-Φεβρ. 1946, σσ. 60-61.

## 2<sup>ο</sup> Μέρος

### Κεφάλαιο 4

#### **Ο ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΣ ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ**

##### **4.1. Κάρολος Κουν, συνεργάτες και ρεαλιστικές καταβολές**

###### **4.1.1. Κάρολος Κουν και συνεργάτες**

Για τον ιδρυτή και σκηνοθέτη του Θεάτρου Τέχνης οι επαφές με την αγγλοσαξονική δραματουργία και την αμερικανική κουλτούρα ξεκινούν από τη νεαρή του ηλικία. Ο Κάρολος Κουν ανάμεσα στα 1920 και 1927 φοίτησε στη Ροβέρτειο Σχολή της Κωνσταντινούπολης, ένα ιδιωτικό οικοτροφείο που ιδρύθηκε από Αμερικανούς ιεραποστόλους. Τα μαθήματα γίνονταν στα αγγλικά και το πρόγραμμα σπουδών ακολουθούσε τις αμερικανικές εκπαιδευτικές μεθόδους. Κατά τη διάρκεια της φοίτησής του στη Ροβέρτειο Σχολή ο Κουν συμμετείχε σε σχολικές παραστάσεις με έργα, που ανήκαν στην αγγλοσαξονική δραματική παράδοση, όπως το *Πέρα απ' τον ορίζοντα* του Ο' Νηλ και το *Όνειρο θερινής νύχτας* του Σαίξπηρ.<sup>66</sup> Τα έργα αυτά που προωθούνται από το συγκεκριμένο σχολικό περιβάλλον, δίνουν την ευκαιρία στο νεαρό τότε Κουν να έρθει σε επαφή με σημαντικά κείμενα της αγγλικής και αμερικανικής δραματουργίας, θέτοντας παράλληλα τις βάσεις για τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του ταυτότητας.

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 ο Κάρολος Κουν εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα, όπου εργάστηκε για εννέα χρόνια Κολλέγιο Αθηνών, διδάσκοντας αγγλική γλώσσα και φιλολογία. Το εκπαιδευτικό σύστημα του Κολλεγίου, όπως και της Ροβέρτειου Σχολής, περιλάμβανε σχολικές παραστάσεις. Ο Κουν ανέβαζε αυτοσχέδιες θεατρικές παραστάσεις αγγλικών παιδικών παραμυθιών με τους μαθητές του Κολλεγίου. Στη συνέχεια, όμως, οι αναζητήσεις του πέρασαν σε άλλο στάδιο και με συνεργάτες τους

---

<sup>66</sup> Μάικλ Μαγιάρ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2004, σ. 15. Στο πρώτο κεφάλαιο που τιτλοφορείται «Από την Κωνσταντινούπολη στην Αθήνα» παρέχονται αναλυτικά βιογραφικά στοιχεία για τον Κάρολο Κουν και γίνεται αναφορά στο έργο του πριν από την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης.

μαθητές του δοκιμάστηκε στο ανέβασμα του Αριστοφάνη και του Σαίξπηρ.<sup>67</sup> Παράλληλα, ο Κουν συμμετείχε στην ίδρυση ενός ερασιτεχνικού σχήματος που απαρτιζόταν από μέλη της αγγλοαμερικανικής παροικίας της Αθήνας και ονομαζόταν Αθηνς Κόλετζ Πλέηερς.<sup>68</sup>

Την ίδια αγγλοσαξονική προπαίδεια φαίνεται ότι είχαν και οι μετέπειτα συνεργάτες του Κουν στο Θέατρο Τέχνης, καθώς αρκετοί από αυτούς ήταν μαθητές του στο Κολλέγιο Αθηνών. Ο Αλέξης Σολομός, ο Γιώργος Σεβαστίκογλου και ο Γιάννης Στεφανέλλης – ο βασικός σκηνογράφος του Θεάτρου Τέχνης στην πρώτη φάση της λειτουργίας του – ήταν μαθητές του Κουν στο Κολλέγιο και συμμετείχαν στις πρώτες ερασιτεχνικές αναζητήσεις του δασκάλου τους στην περιοχή του αυτοσχέδιου ανεβάσματος θεατρικών έργων. Παράλληλα, ο Κουν τους έδωσε την πρώτη ώθηση για να ανακαλύψουν το ενδιαφέρον τους για την τέχνη του θεάτρου.<sup>69</sup> Ένας ακόμη συνεργάτης που φαίνεται να έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το αμερικανικό δράμα είναι ο Αμίλιος Χουρμούζιος που, όπως ήδη αναφέρθηκε το 1945 εκδίδει τη μονογραφία του για τον Ευγένιο Ο' Νηλ. Ο Χουρμούζιος ήταν διευθυντής δραματολογίου του Θεάτρου Τέχνης την εποχή των παραστάσεων των αμερικανικών ρεαλιστικών δραμάτων, έπαιζε, δηλαδή, σε συνδυασμό με τις καταβολές και τα ενδιαφέροντα των άλλων μελών του θιάσου, βασικό ρόλο στην επιλογή των έργων.

Οι καταβολές του ίδιου του Κουν, αλλά και των άμεσων συνεργατών του, μπορούν να φωτίσουν μια ιδιαίτερη πλευρά του έντονου ενδιαφέροντος του Θεάτρου Τέχνης για τον αμερικανικό ρεαλισμό. Χωρίς να αποκαλύπτουν κάθε πτυχή του ζητήματος, αποτελούν ένα από τα πολλά κομμάτια που συνθέτουν το ενδιαφέρον του θιάσου για το δραματικό αυτό είδος.

---

<sup>67</sup> Αλέξης Σολομός, «Κολλέγιο Αθηνών 1930-1939. Σχολικές αναμνήσεις», στο *Κάρολος Κουν, Εικοσιπέντε χρόνια θέατρο*, ό. π., σσ. 10-13.

<sup>68</sup> Για τη δραστηριότητα του Κουν στο Κολλέγιο Αθηνών, αλλά και τις παραστάσεις του με το ερασιτεχνικό σχήμα Athens College Players, που απαρτιζόταν από μέλη της αγγλοαμερικανικής παροικίας της Αθήνας, βλ. Αντ. Γλυτζουρή, ό. π., σσ. 354-360.

<sup>69</sup> Ο. π., σ. 10 και Γιάννης Στεφανέλλης, «Θέατρο Τέχνης 1942-45, 1946-1950. Ο δάσκαλος κι' ο συνεργάτης», στο *Κάρολος Κουν, Εικοσιπέντε χρόνια θέατρο*, ό. π., σ. 24. Αργότερα, κατά τη διάρκεια της πρώτης περιόδου του Θεάτρου Τέχνης, ο Κουν θα ανεβάσει τα έργα των παλιών μαθητών του, το *Κωνσταντίνου και Ελένης* του Σεβαστίκογλου κατά την πρώτη κιόλας θεατρική περίοδο λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης (1942-43) και τον *Τελευταίο ασπροκόρακα* του Σολομού κατά την επόμενη περίοδο (1943-1944).



#### 4.1.2. Κάρολος Κουν και ρεαλισμός

Το ζήτημα του ρεαλισμού και του τρόπου που τον αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι του θεάτρου στην Ελλάδα της μεταπολεμικής εποχής, είναι σημαντικό για να μπορέσει να αντιληφθεί κανείς τη θέση των συγκεκριμένων έργων μέσα στα ευρύτερα ενδιαφέροντα της εγχώριας θεατρικής σκηνής. Σημαντική είναι, επίσης, και η «θεωρητική» και αισθητική τάση που φανερώνουν οι προτιμήσεις του ίδιου του Κουν μέσα στο χρόνο, διαμορφώνοντας την καλλιτεχνική του πορεία.

Οι απόψεις των ανθρώπων του θεάτρου για τη μορφή που πρέπει να πάρει το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο, όπως εκφράζονται μέσα από την έρευνα του περιοδικού *Νέα Εστία* με θέμα «Το θέατρο και η εποχή», δείχνουν μια όχι και τόσο θερμή στάση απέναντι στο ρεαλιστικό ρεύμα. Επικρατούσα είναι η άποψη ότι το θέατρο για να εκφράσει πραγματικά την εποχή, θα πρέπει να κινηθεί προς αντιρρεαλιστικές μορφές. Χαρακτηριστική είναι η άποψη του Ηλία Βενέζη, που υποστηρίζει ότι το θέατρο για να εκφράσει τις συγκινήσεις του σύγχρονου κόσμου θα πρέπει να τον απεικονίσει, όχι στην καθημερινότητα, αλλά στην έξαρσή του. Τα στοιχεία της πραγματικότητας θα πρέπει να μεταφερθούν όχι μέσα από τη φωτογραφική απεικόνιση, αλλά μέσα από μια εξιδανίκευση. Το θέατρο της μεταπολεμικής εποχής, σύμφωνα με το Βενέζη, θα πρέπει να είναι ρητά αντινατουραλιστικό και η εσωτερική του διάρθρωση να στηρίζεται λιγότερο στη λογική και περισσότερο στην ποίηση.<sup>70</sup> Η απόρριψη του ρεαλισμού εκφράζεται ως άποψη για τη μορφή που πρέπει να ακολουθήσει τόσο η δραματουργία, όσο και η θεατρική πρακτική. Σε αντίθεση με την παραπάνω τάση, ο Μ. Καραγάτσης, αναφερόμενος το 1947 στους *Πόθους κάτω από τις λεύκες* του Ο' Νηλ, με αφορμή την παράσταση του Θεάτρου Τέχνης, υποστηρίζει ότι ο ρεαλισμός είναι η ιδανικότερη αισθητική μορφή για την απεικόνιση του κόσμου και ότι τα πραγματικά έργα τέχνης έχουν ως βάση τους τα δεδομένα της πραγματικότητας.<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> Ηλ. Βενέζης, «Το θέατρο και η εποχή», *Νέα Εστία*, αρ. 450, 1 Απρ. 1946, σ. 423. Το ενδιαφέρον του μεταπολεμικού κόσμου για τις αντιρρεαλιστικές μορφές στην τέχνη και την αποκήρυξη του αναλυτικού πνεύματος εκφράζει και ο Άγγ. Τερζάκης, στο «Αθηναϊκά θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Μαρτ. 1946, σ. 31.

<sup>71</sup> Ο Καραγάτσης, μιλώντας για τους *Πόθους κάτω από τις λεύκες* του Ο' Νηλ, αναφέρει ότι το έργο είναι θεμελιωμένο «στον ακλόνητο βράχο της κλασικής παραδόσεως που δεν είναι τίποτ' άλλο από ρεαλισμός...πέρα από την επίφασι των σχολών, το “δημιουργικό” έργο τέχνης βασίζεται πάντοτε στα

Μέσα στη γενικότερη αυτή «προκατάληψη» για την εκφραστική δύναμη του ρεαλισμού, η ενασχόληση του Κάρολου Κουν με το είδος αυτό, λαμβάνει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Βέβαια, η σχέση του Κουν με το ρεαλισμό δεν ξεκινάει μέσα από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης. Έρχεται σαν ένας σταθμός σε μια πορεία που έχει ξεκινήσει από άλλου είδους αισθητικά ενδιαφέροντα. Και είναι μια ιδιότυπη σχέση, καθώς, όπως θα δούμε, ο Κουν στοχεύει μέσα από τις ρεαλιστικές φόρμες να αντλήσει την ποίηση.

Ο Κουν ιδρύει το 1934 τη Λαϊκή Σκηνή με συνεργάτες τους Διονύση Δεβάρη και Γιάννη Τσαρούχη. Η Λαϊκή Σκηνή λειτουργεί από το 1934 ως το 1936.<sup>72</sup> Την εποχή αυτή ο εκδηλώνει έντονο ενδιαφέρον για τα στοιχεία που προέρχονται από την ιδιαίτερη παράδοση των Ελλήνων. Οι συντελεστές του θιάσου έλκονται από τα στοιχεία που πηγάζουν από την ελληνική λαϊκότητα, «το ελληνικό λαϊκό», όπως αναφέρει ο ίδιος το 1943 στην ομιλία προς τον Όμιλο Φίλων του Θεάτρου Τέχνης, «όπως αυτό φανεωνόταν στη ζωή, τη γνήσια χωριάτικη και νησιωτική, στα δημοτικά μας τραγούδια και πιο πίσω, στις Βυζαντινές αγιογραφίες και στα αρχαία αγγεία».<sup>73</sup> Σύμφωνα με την αισθητική αυτή αρχή της, η Λαϊκή Σκηνή ανεβάζει έργα που ανήκουν σε σπουδαίες εποχές της ελληνικής δραματικής παράδοσης (αρχαίο δράμα, κρητική αναγέννηση). Η δραματουργία αυτού του τύπου ευνοεί το στυλιζάρισμα στη σκηνοθετική γραμμή και στην τεχνική της υποκριτικής. Μετά την περιπέτεια της Λαϊκής Σκηνης και προς το τέλος της δεκαετίας του 1930, αρχίζει να γίνεται εμφανής η κλίση του Κουν προς ένα εντελώς διαφορετικό δραματικό είδος. Αυτό που εκπροσωπούν τα κείμενα του Αντόν Τσέχωφ και του Χένρικ Ίμπσεν. Το 1939 ανεβάζει στο Ελληνικό Ωδείο το *Βυσσινόκηπο* του Ρώσου και την *Έντα Γκάμπλερ* του μεγάλου Νορβηγού δραματουργού. Στη συνέχεια, στα χρόνια που μεσολαμβάνουν μέχρι την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, ο Κουν στις συνεργασίες του με καταξιωμένους θιάσους της εποχής, έχει την ευκαιρία να σκηνοθετήσει κι άλλα έργα των δύο μεγάλων αυτών θεατρικών συγγραφέων. Σε συνεργασία με το θίασο Κοτοπούλη ανεβάζει την *Αγριόπαπια* του Ίμπσεν και το *Γλάρο* του Τσέχωφ.<sup>74</sup> Μέσα από την εργασία

---

δεδομένα της πραγματικότητας. Συνέπεια της διαπιστώσεως αυτής, είναι μια αντινομία: ότι μόνον τα ρεαλιστικά σε ουσία έργα μπορούν να γίνουν κλασικά κατ' αξίαν», Μ. Καραγάτσης, ό. π., σ. 66.

<sup>72</sup> Για τη Λαϊκή Σκηνή και τη δραστηριότητά της, βλ. Αντ. Γλυτζουρής, ό. π., σσ. 362-366.

<sup>73</sup> Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 21.

<sup>74</sup> Συγκεντρωτικός κατάλογος των παραστάσεων που σκηνοθέτησε ο Κουν στο Κολέγιο Αθηνών, τη Λαϊκή Σκηνή, στις ελεύθερες συνεργασίες του με τους θιάσους της Κατερίνας Ανδρεάδη και της Μαρίκας

του Κουν με τα έργα αυτά, καλλιεργείται μια ιδιαίτερη σχέση του με την αισθητική γραμμή του ρεαλισμού. Τα κείμενα αυτά εστιάζουν σε μια βαθύτερη ανίχνευση της ανθρώπινης ψυχής μέσα από τη σκιαγράφιση της ψυχολογίας των χαρακτήρων που παρουσιάζουν. Επίσης, χρησιμοποιούν ως πρώτη ύλη τα στοιχεία της καθημερινής ανθρώπινης ζωής. Από την άλλη πλευρά, αφήνουν πάντα ανοιχτό ένα παράθυρο για τη διαφυγή από τα στενά όρια του ρεαλισμού, προσφέροντας ιδιαίτερα εκλεπτυσμένα ποιητικά στοιχεία. Η ανάγκη να φωτιστούν οι λεπτές ποιητικές πτυχώσεις των έργων αυτών που σχηματίζονται πάνω σε ένα ρεαλιστικό καμβά, αναπόφευκτα προσδίδει μια ιδιαιτερότητα στη σκηνοθετική προσέγγιση και την ερμηνεία των ηθοποιών.

Η «φοίτηση» του Κουν στο ρεαλισμό μέσα από τα έργα δύο βασικών εκπροσώπων του, αποκαλύπτει το ενδιαφέρον του ίδιου του σκηνοθέτη για το είδος αυτό και υποδηλώνει την αλλαγή κατεύθυνσης στην καλλιτεχνική του πορεία. Το ενδιαφέρον αυτό για το ρεαλισμό εκδηλώνεται σε μια επόμενη φάση κυρίως μέσα από την παρουσίαση των αμερικανικών έργων ψυχογραφικού ρεαλισμού, που ανεβάζει το Θέατρο Τέχνης από τα μέσα της δεκαετίας του 1940 και μετά. Η ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, που δίνει στον Κουν ελευθερία ως προς την επιλογή των έργων και τον τρόπο της σκηνοθεσίας τους, είναι το κομβικό σημείο από το οποίο ξεκινάει να εκφράζεται ανοιχτά η σχέση του με το ρεαλισμό. Έχοντας πλέον το δικό του θίασο και έξω από τα γρανάζια και τις υποχρεώσεις του εμπορικού συστήματος της βεντετοκρατίας, ο Κουν είναι πλέον ελεύθερος να προχωρήσει προς την υπηρετήση των νέων ενδιαφερόντων του.<sup>75</sup>

---

Κοτοπούλη, καθώς και στο Θέατρο Τέχνης ως τη θεατρική περίοδο 1958-59, υπάρχει, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στο λεύκωμα *Κάρολος Κουν, Εικοσιπέντε χρόνια θέατρο*, ό. π., σσ. 98-99. Για τις εξελίξεις αυτές και τη σημασία τους για την εδραίωση της σκηνοθετικής φυσιογνωμίας του Κουν, βλ. Αντ. Γλυτζουρή, ό. π., σσ. 424-427.

<sup>75</sup> Τη συνεργασία του με ελεύθερους θιάσους και τις δυσκολίες που συναντούσε, ειδικά στην προσπάθειά του να σκηνοθετήσει τη Μαρίκα Κοτοπούλη, περιγράφει ο ίδιος ο Κουν στις συνομιλίες του με τον Γιώργο Πηλιγό στο Γιώργος Πηλιγός, *Κάρολος Κουν, συνομιλίες*, Κάκτος, Αθήνα, 1987, σσ. 67-70.

## 4.2. Το φαινόμενο

Η πρώτη παράσταση αμερικανικού έργου από το Θέατρο Τέχνης δίνεται κατά τη δεύτερη θεατρική περίοδο της λειτουργίας του, 1943-1944. Πρόκειται για το ωμό ρεαλιστικό έργο *Για ένα κομμάτι γης* του Έρσκιν Κώλντουελ. Μετά από παύση ενός περίπου έτους, το Θέατρο Τέχνης επιστρέφει στην ενεργό δράση και το 1946 παρουσιάζει το *Γυάλινο κόσμο* του Τέννεση Ουΐλλιαμς. Με την παρουσίαση του έργου αυτού ξεκινάει η εισαγωγή του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού στο ελληνικό θέατρο. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1940 η εισαγωγή του είδους εδραιώνεται μέσα από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης. Κατά τη διάρκεια της ίδιας θεατρικής περιόδου, 1946-1947, και συγκεκριμένα στις αρχές του 1947, ο θιάσος παρουσιάζει τους *Πόθους κάτω από τις λεύκες* του Ο' Νηλ. Αμέσως μετά ανεβάζει το άγνωστο στην Ελλάδα μονόπρακτο του ίδιου συγγραφέα *Στις θάλασσες του Βορρά*, μαζί με μονόπρακτα των Τσέχοφ και Τζέιμς Μπάρι. Η εξάπλωση του φαινομένου συνεχίζεται και στην επόμενη θεατρική περίοδο, με την εισαγωγή ενός νέου Αμερικανού συγγραφέα. Στην αρχή της περιόδου 1947-1948 το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει το έργο του Άρθουρ Μίλλερ *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*. Την επόμενη χρονιά ο Ο' Νηλ επιστρέφει στο δραματολόγιο του θιάσου, που παρουσιάζει το 1948 το έργο *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*. Κατά την ίδια θεατρική περίοδο, στις αρχές του 1949, παρουσιάζεται η νέα μεγάλη επιτυχία του Τέννεση Ουΐλλιαμς στην Αμερική, *Λεωφορείο ο Πόθος*. Κατά τη διάρκεια της θεατρικής περιόδου 1949-1950 το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει το *Θάνατο του εμποράκου* του Άρθουρ Μίλλερ, ενώ θα διακόψει τη λειτουργία του κατά τη διάρκεια των παραστάσεων του έργου *Άννα Λουκάστα*<sup>76</sup> του Αμερικανού Φίλιπ Γιόρνταν, που πραγματοποιούνται την άνοιξη του 1950.<sup>77</sup> Το έργο αυτό φαίνεται να στοχεύει περισσότερο στην παρουσίαση ωμών ρεαλιστικών περιστατικών της αμερικανικής ζωής, παρά στην εμβάθυνση στον ψυχολογικό κόσμο των ηρώων του. Παρόλα αυτά, η παράστασή του πιθανότατα υπαγορεύεται από την ίδια τάση του θιάσου που τον ωθεί

---

<sup>76</sup> Η μετάφραση του έργου από το Δ. Ρώμα δεν έχει εκδοθεί. Το δακτυλόγραφο βρίσκεται στη βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου.

<sup>77</sup> Το έργο *Άννα Λουκάστα* είχε ανακοινωθεί στο δραματολόγιο του Θεάτρου Τέχνης για την περίοδο 1946-1947, για άγνωστους, όμως, λόγους παραστάθηκε μετά από τέσσερα περίπου χρόνια, «Η κίνηση του δεκαπενθήμερου», «Θεατρικά», *Ελεύθερα Γράμματα*, 15 Οκτ. 1946, αρ. 53, σ. 311.

στην παρουσίαση και των υπόλοιπων αμερικανικών ρεαλιστικών δραμάτων που προαναφέρθηκαν.

#### 4.2.1. Η περίπτωση του Έρσκιν Κώλντουελ

Κατά τη διάρκεια της Κατοχής, στη θεατρική περίοδο 1943-1944, το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει τη θεατρική διασκευή του ρεαλιστικού μυθιστορήματος του Έρσκιν Κώλντουελ *Τα καπνοτόπια* με τον τίτλο *Για ένα κομμάτι γης*. Το έργο τα προηγούμενα χρόνια έχει αποτελέσει μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες της αμερικανικής σκηνής, καθώς παιζόταν για έξι συνεχόμενες θεατρικές περιόδους, όπως μαθαίνουμε από την αναγγελία της παράστασης στο περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα*.<sup>78</sup>

Το έργο αντικατοπτρίζει τις σκληρές συνθήκες της ζωής των ανθρώπων της αμερικανικής υπαίθρου, που μαστίζονται από την πείνα και τη φτώχεια. Σε κοντινή απόσταση βρίσκεται το «φως» του σύγχρονου πολιτισμού που αναγκάζει τους αγρότες να πουλήσουν τη γη τους για να επιβιώσουν, καθώς δεν έχουν πια τη δυνατότητα να την καλλιεργήσουν. Τα πρόσωπα του έργου παρουσιάζονται αποκτηνωμένα από την πείνα και την εξαθλίωση. Ζουν έχοντας χάσει κάθε αξία και κάθε ίχνος συναισθήματος που θα τους κατέτασσε στο ανθρώπινο είδος.

Ο Κάρολος Κουν νιώθει την ανάγκη να υπερασπιστεί την επιλογή της παρουσίασης του έργου *Για ένα κομμάτι γης* από το Θέατρο Τέχνης, με ένα κείμενο που δημοσιεύεται στο περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα* τον Ιανουάριο του 1944 και έχει τίτλο «Νατουραλισμός και ποίηση».<sup>79</sup> Αντιτίθεται στην επικρατούσα άποψη ότι ένα έργο που παρουσιάζει την αλήθεια μέσα από ευτελή στοιχεία και απαλλαγμένη από στολίδια είναι «αντικαλλιτεχνικό και ωμά νατουραλιστικό». Η αληθινή ποίηση, σύμφωνα με τον Κουν, «αντλεί τα στοιχεία της απ' τη ζωή κι όλα τα στοιχεία της ζωής έχουν ποίηση φτάνει να

---

<sup>78</sup> Σύμφωνα με το ίδιο δημοσίευμα το έργο είχε παλαιότερα εμφανιστεί με τη μορφή του μυθιστορήματος στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* με τίτλο *Στα Καπνοτόπια*, «Θεατρικά νέα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, Χρόνος Α', αρ. 26, 4 Δεκ. 1943, σ. 8. Η μετάφραση του Γιώργου Σεβαστίκογλου που παίχτηκε από το Θέατρο Τέχνης έχει εκδοθεί από τη σειρά της Δωδώνης: Τζακ Κίρκλαντ, *Καπνοτόπια (Για ένα κομμάτι γης)*, διασκευή από το μυθιστόρημα του Έρσκιν Κάλντουελ, μετ. Γιώργου Σεβαστίκογλου, Δωδώνη, Αθήνα, 1983.

<sup>79</sup> Κάρολου Κουν, «Νατουραλισμός και ποίηση. Αφορμή απ' το έργο *Για ένα κομμάτι γης*», *Καλλιτεχνικά Νέα*, Χρόνος Α', αρ. 31, 8 Γεν. 1944, σ. 1 και σ. 6.

ξέρει να τα δει ο καλλιτέχνης κι' ύστερα να καταφέρει να τα συνθέσει δημιουργικά ώστε το αποτέλεσμα να πάρει προέκταση και να εκφράσει ποιητικά ένα νόημα ή μια πλατειά αίσθηση ζωής». <sup>80</sup> Και αυτή ακριβώς είναι, σύμφωνα με τον Κουν, η αισθητική αντίληψη που ακολουθεί το συγκεκριμένο έργο. Τα συστατικά του είναι τα γνήσια και αληθινά υλικά της πραγματικότητας που μεταπλάθονται από τον καλλιτέχνη και παράγουν το ποιητικό στοιχείο. «Το έργο», αναφέρει ο Κουν, «μπορεί επιπόλαια να κριθεί νατουραλιστικό, αυτό όμως δεν είναι σωστό γιατί νατουραλισμός θα ήταν μονάχα αν μας παρουσίαζε ο συγγραφέας τη φωτογραφία της ζωής του έργου. Δηλαδή την εξωτερική αλήθεια μόνο δίχως καμιά προέκταση. Συμβαίνει όμως εντελώς το αντίθετο, γιατί κάθε σκηνή αν την εξετάσουμε χωριστά και συγχρόνως όλο το έργο μαζί, δεν θ' απαντήσουμε την εξωτερική στατική αλήθεια αλλά μια προέκταση». <sup>81</sup> Στη συνέχεια, δίνει παραδείγματα για το πώς μπορεί να παραχθεί η ποίηση μέσα από την ίδια την πραγματικότητα. Η σκηνή κατά την οποία, ένα από τα πρόσωπα του έργου, πάνω στο οποίο τα σημάδια της εξαθλίωσης είναι εμφανή, η γριά Βάβω, πλησιάζει τη νεαρή εγγονή της και απλώνει το χέρι της να αγγίξει τα μαλλιά της, σύμφωνα με τον Κουν, είναι μια από τις πιο πλαστικές και ποιητικές του έργου: «...Είναι μια σκηνή που δεν αρθρώνεται ούτε μια λέξη. Τα μόνα εκφραστικά της στοιχεία είναι ο ρυθμός και η πλαστικότητα της κίνησης». <sup>82</sup> Άλλο ένα σημείο του έργου που ο Κουν θεωρεί χαρακτηριστικό της ποιητικής υφής του κειμένου, είναι τα τελευταία λόγια του κεντρικού προσώπου, του Τζήτερ Λέστερ για την πεθαμένη γυναίκα του: «Σκάψτε της βαθύ το λάκκο. Θα το χαρεί πολύ κι' η ίδια». Ο Κουν συμπληρώνει: «Αυτά τα λίγα και απλά λόγια ειπωμένα πάνω στο δραματικό κορύφωμα του φινάλε έχουν μια τέτοια λιτότητα και έκφραση τραγικού που μονάχα σ' αρχαία τραγωδία μπορούν ν' αναβρεθούν». <sup>83</sup> Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη συγκίνηση που προκαλούν οι σκηνές της απόλυτης εξαθλίωσης των ηρώων του έργου. Σύμφωνα με τον Κουν, το αίσθημα της συγκίνησης που έχει ξυπνήσει η ποίηση μέσα στην ψυχή του θεατή, δεν θα εξανεμιστεί όταν η παράσταση τελειώσει, αλλά θα συνεχίσει να ζει έντονο μέσα του ακόμα και όταν φύγει από το θέατρο.

---

<sup>80</sup> Ο. π., σ. 1.

<sup>81</sup> Ο. π., σ. 6.

<sup>82</sup> Ο. π., σ. 6.

<sup>83</sup> Ο. π., σ. 6.

Προφανώς, ένα μέρος του ελληνικού κοινού αντέδρασε θετικά στην πρόκληση του ωμού ρεαλισμού του έργου, καθώς οι παραστάσεις του φαίνεται ότι ήταν επιτυχημένες. Θα πρέπει, βέβαια, να ληφθούν υπόψη και οι συνθήκες ζωής στη χώρα κατά τη διάρκεια της Κατοχής, οι οποίες σαφώς θα έκαναν το κοινό ιδιαίτερα ευαίσθητο μπροστά σε ένα θέαμα, που παρουσίαζε αποκάλυπτα τη φτώχεια, την πείνα και τον ανθρώπινο πόνο. Η παράσταση επαναλήφθηκε κατά τη θεατρική περίοδο 1946-1947,<sup>84</sup> γεγονός που αποτελεί μια ένδειξη για το πιθανό ενδιαφέρον που προκάλεσε.

Το *Για ένα κομμάτι γης* είναι το πρώτο αμερικανικό έργο που εμφανίζεται στο δραματολόγιο του Θεάτρου Τέχνης. Αποτελεί το πρώτο δείγμα του ενδιαφέροντος του Κάρολου Κουν για τον αμερικανικό ρεαλισμό, που θα εκδηλωθεί κυρίως στις προσεχείς θεατρικές περιόδους. Το έργο ακολουθεί τις επιταγές του ρεαλιστικού είδους και μάλιστα σε μια τόσο ωμή εκδοχή, που ωθεί, όπως είδαμε παραπάνω, τον ίδιο το σκηνοθέτη του θιάσου να το υπερασπιστεί δημόσια. Όμως, από την πλευρά του συγγραφέα δε φαίνεται να υπάρχει πρόθεση ψυχογραφικής ανάλυσης των χαρακτήρων. Οι ήρωες παρουσιάζονται, όπως υποστηρίζει και ο Κουν, μονοκόμματοι και σκληροί και αυτό οφείλεται στην επίδραση της πραγματικότητας επάνω τους. Δεν αποδίδονται λεπτές αποχρώσεις στην απεικόνιση της ανθρώπινης ψυχολογίας, αντίθετα προκρίνεται μια σχηματοποίηση στην απόδοση των συναισθημάτων των προσώπων.

Η παρουσία του *Για ένα κομμάτι γης* στο δραματολόγιο του Θεάτρου Τέχνης στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή είναι πολύ σημαντική. Αφενός, καθώς είναι το πρώτο αμερικανικό έργο που παίζει το Θέατρο Τέχνης – και μέσα από την επιτυχία της παρουσιάσής του – ανοίγει το δρόμο για την πρόσληψη των επόμενων ρεαλιστικών αμερικανικών έργων, τα οποία εστιάζουν στην απεικόνιση του ψυχικού κόσμου του σύγχρονου ανθρώπου. Αφετέρου, δίνει την αφορμή στον Κουν να αναφερθεί στο δίπολο ρεαλισμός - ποιητικότητα, που θα είναι μια από τις βασικές αισθητικές του αρχές κατά τα

---

<sup>84</sup> Το *Για ένα κομμάτι γης* παίζεται για δεύτερη φορά από την 1<sup>η</sup> ως τις 22 Ιανουαρίου 1947. Στη στήλη της *Καθημερινής* «Σημειώσεις ενός Αθηναίου» παρουσιάζεται το παρακάτω κείμενο: «Με επιτυχίαν μεγάλην, ανάλογον προς την παλαιάν το Θέατρον Τέχνης παίζει από προχθές το *Για ένα κομμάτι γης* (*Καπνοτόπια*) του Αμερικανού συγγραφέως Κάλντγουελ. Το έργον τούτον παιχθόν από τον ίδιο θίασο και επί κατοχής ενεφανίσθη ως γαλλικόν, διότι ως γνωστόν, η γερμανική λογοκρισία απηγόρευε την αναβίβασιν έργων δραματικών συγγραφέων συμμάχων εθνών. Και ανεβιβάσθη τότε λογοκριμένον αγρίως. Τώρα παίζεται με την πραγματικήν του μορφήν. Η διανομή των ρόλων εξαιρέσει ελαχίστων μεταβολών, παραμένει η ίδια. Και όλοι οι ηθοποιοί ενεφάνισαν πράγματι μίαν ενότητα υποκρίσεως αξιολογώτατην...», Ο Αθηναίος, «Σημειώσεις ενός Αθηναίου», *Η Καθημερινή*, 1 Ιαν. 1947.

επόμενα χρόνια. Επιπλέον, με το *Για ένα κομμάτι γης* γίνεται για πρώτη φορά μέσα στα πλαίσια του δραματολογίου του Θεάτρου Τέχνης, το πέρασμα από τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό, στον οποίο έχει ήδη μαθητεύσει σκηνοθετικά ο Κουν, στον αμερικανικό. Παράλληλα, το έργο ανταποκρίνεται στην επιθυμία του Θεάτρου Τέχνης να παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό σύγχρονα έργα.<sup>85</sup> Με το *Για ένα κομμάτι γης*, ανοίγει το κανάλι της πρόσληψης των αμερικανικών ψυχολογικών έργων από το Θέατρο Τέχνης. Τα κείμενα που θα ακολουθήσουν πλησιάζουν περισσότερο στις αισθητικές επιδιώξεις του Κουν ως προς τα ζητήματα της ποιητικότητας μέσα στην ανθρώπινη καθημερινότητα και της λεπτομέρειας στην απεικόνιση της ανθρώπινης ψυχολογίας.

#### 4.2.2. Τα κείμενα του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού

Στις αρχές του 1947 το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει τους *Πόθους κάτω από τις λεύκες*, έργο γραμμένο το 1924 και γνωστό στην Ελλάδα από τις παραστάσεις της δεκαετίας του 1930. Η δράση του ξετυλίγεται στην αμερικανική επαρχία, και όπως και στο *Για ένα κομμάτι γης*, η γη και οι δεσμοί του ανθρώπου με αυτή έχουν καθοριστική σημασία για την τύχη των ηρώων. Όμως, στο έργο του Ο' Νηλ οι ήρωες συνθλίβονται από την πίεση ψυχολογικών ή ανεξέλεγκτων μεταφυσικών αιτίων.<sup>86</sup> Οι εξωανθρώπινες δυνάμεις, όπως η γη και τα στοιχεία της φύσης, φαίνεται να ορίζουν τις τύχες των προσώπων. Οι πράξεις τους καθορίζονται από μια δύναμη, που μπορεί να είναι η μοίρα, ο Θεός ή το βιολογικό παρελθόν του ανθρώπου που καθορίζει το παρόν του.<sup>87</sup>

Η δύναμη, όχι μόνο των ψυχολογικών, αλλά και των κοινωνικών δυνάμεων που συνθλίβουν τον άνθρωπο, είναι ένα από τα κύρια μοτίβα και στο έργο του πρωτοεμφανιζόμενου συγγραφέα στην αμερικανική θεατρική σκηνή της εποχής, Άρθουρ Μίλλερ. Το 1948 το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει το έργο του *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, που έχει γραφτεί μόλις τον προηγούμενο χρόνο. Ο Μίλλερ στοχεύει μέσα από την άμεση

---

<sup>85</sup> Στο κλείσιμο του κειμένου ο Κουν αναφέρει: «Το Θέατρο Τέχνης διάλεξε το έργο αυτό σαν ένα πρότυπο σύγχρονου δράματος συνειδητά, αισθανόμενο την υποχρέωση μετά το φεστιβάλ Ίψεν να το παρουσιάσει στο ελληνικό κοινό», Κάρουλου Κουν, «Νατουραλισμός και ποίηση. Αφορμή απ' το έργο *Για ένα κομμάτι γης*», *Καλλιτεχνικά Νέα*, ό. π., σ. 6.

<sup>86</sup> Bigsby C. W. E., *volume 1*, ό. π., σ. 16.

<sup>87</sup> Eugene O' Neil, «Neglected poet», στο Barrett H. Clark, *European Theories of the drama*, Crown Publishers, New York, <sup>6</sup> 1972, σ. 505.



παρατήρηση της ψυχολογίας των καθημερινών ανθρώπων να ερευνήσει σε βάθος την ανθρώπινη συνείδηση. Η λειτουργία της συνείδησης στο έργο του Μίλλερ βρίσκεται σε άμεση σύνδεση με την κοινωνική συμπεριφορά του ατόμου. Σταδιακά αποκαλύπτεται ότι η ψυχολογία των προσώπων στο παρόν έχει τις ρίζες της στο παρελθόν, με το οποίο όλοι οι ήρωες έχουν ανοιχτούς λογαριασμούς. Τόσο ο καθορισμός των πράξεων των ηρώων από δυνάμεις που έχουν τις ρίζες τους στο παρελθόν, όσο και η η απώλεια του χώρου μέσα στον οποίο το άτομο μπορεί να δράσει με ελευθερία, είναι κοινά στοιχεία ανάμεσα στον Ο' Νηλ και στον Μίλλερ.<sup>88</sup>

Το δεύτερο έργο του Μίλλερ που παρουσιάζεται από το Θέατρο Τέχνης το 1949 είναι *Ο θάνατος του εμποράκου*, το γνωστότερο σήμερα έργο του συγγραφέα, που γράφτηκε την ίδια χρονιά. Και εδώ οι κοινωνικές συνθήκες καθορίζουν τη συμπεριφορά του σύγχρονου ανθρώπου. Ο κεντρικός χαρακτήρας, Ουίλλι Λόμαν, γίνεται ο ήρωας της τραγωδίας της σύγχρονης εποχής.<sup>89</sup> Στόχος του συγγραφέα, όμως, δεν είναι απλά να παρουσιάσει τον άνθρωπο της εποχής του μονοκόμματο και εγκλωβισμένο μέσα στις κοινωνικές συνθήκες. Κυρίως επιδιώκει να εισδύσει στην ψυχολογία του και να φωτίσει τις αντιφάσεις που δημιουργούνται από τη σύγκρουση των συναισθημάτων και της λογικής, με στόχο τη δημιουργία ενός ζωντανού ψυχογραφήματος του σύγχρονου ανθρώπου.

Συχνά οι ηρωίδες των κειμένων του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού είναι αυτές που έρχονται σε σύγκρουση με την ακαμψία των κοινωνικών συμβάσεων. Το μοτίβο της γυναίκας που συγκρούεται με τη σκληρότητα της κοινωνίας και βγαίνει ηττημένη, καταλήγοντας στην ψυχική κατάρρευση, είναι ένα μοτίβο που επαναλαμβάνεται στα ψυχολογικά ρεαλιστικά έργα που παρουσιάζει το Θέατρο Τέχνης. Το 1947 ο θίασος ανεβάζει το μονόπρακτο του Ευγένιου Ο' Νηλ, που στην ελληνική μετάφραση τιτλοφορήθηκε *Στις θάλασσες του Βορρά*.<sup>90</sup> Το έργο γράφτηκε το 1914 και

---

<sup>88</sup> Ο Bigsby υποστηρίζει ότι ένα από τα βασικά θέματα των έργων τόσο του Ο' Νηλ όσο και του Άρθουρ Μίλλερ είναι η απώλεια του χώρου, φυσικού και ψυχικού, μέσα στον οποίο το άτομο μπορεί να κινηθεί με ελευθερία και αυτοπεποίθηση, Bigsby C. W. E., *volume 1*, ό. π., σ. 16.

<sup>89</sup> Ο Άρθουρ Μίλλερ, το 1949, υποστηρίζει: «Πιστεύω ότι ο καθημερινός άνθρωπος είναι τόσο κατάλληλος ήρωας για τραγωδία, στην υψηλότερη της σημασία, όσο είναι και οι βασιλιάδες», Arthur Miller, «Tragedy and the common man», στο Barrett H. Clark, *European Theories of the Drama*, ό. π., σ. 537. (Μετάφραση δική μου).

<sup>90</sup> Το έργο *Στις θάλασσες του Βορρά* παρουσιάστηκε από το Θέατρο Τέχνης μαζί με δύο ακόμα μονόπρακτα, την *Αίτηση σε γάμο* του Τσέχοφ και το *Γάμο της Μπάρμπαρα* του Άγγλου Τζέιμς Μπάρρι.

ανήκει σε μια σειρά μονόπρακτων του Ο' Νηλ με θέμα τη θάλασσα. Παρουσιάζει την ατμόσφαιρα της σκληρής θαλασσινής πραγματικότητας μέσα από τις ψυχολογικές αστάθειες και τις εμμονές των βασικών του ηρώων. Και στο έργο αυτό ο συγγραφέας προσπαθεί να εισδύσει βαθύτερα στην ανθρώπινη ψυχολογία και να αναζητήσει τα βαθύτερα αίτια της συμπεριφοράς των ηρώων του. Ο κεντρικός άξονας του έργου χιτίζεται γύρω από τη φιγούρα της γυναίκας που βασανίζεται από το πείσμα και την αδιαλλαξία του συζύγου της. Το πάθος για την επιτυχία γίνεται εμμονή για τον καπετάνιο, τον κεντρικό ήρωα του έργου, που δεν επιστρέφει στη στεριά αν δεν πετύχει τον επαγγελματικό σκοπό του. Η κυρία Κήνεϋ δε διαθέτει την απαιτούμενη σκληρότητα για να αντιμετωπίσει τις συνθήκες του παγωμένου ταξιδιού. Η επιμονή και η αδιαφορία του συζύγου της την κλονίζουν και αρχίζει να χάνει την επαφή της με την πραγματικότητα και να βυθίζεται στον κόσμο της τρέλας.

Το μοτίβο της γυναικείας μορφής που δεν μπορεί να αντέξει τη σκληρότητα της κοινωνικής πραγματικότητας, είναι κυρίαρχο και στο τρίτο έργο του Ο' Νηλ που παρουσιάζει το Θέατρο Τέχνης το 1948. Το *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*, γραμμένο το 1923, είναι ένα έργο που παίζεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα και πραγματεύεται το καυτό για την αμερικανική κοινωνία πρόβλημα του ρατσισμού των λευκών ενάντια στους νέγρους. Το έργο αυτό δεν προκαλεί στην κριτική της εποχής την έκπληξη που θα περίμενε κανείς, καθώς κατά τη διάρκεια της ίδια θεατρικής περιόδου έχουν ήδη παρουσιαστεί στο ελληνικό κοινό άλλα δύο έργα με το ίδιο θέμα.<sup>91</sup> Το *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά* διαπραγματεύεται το μοτίβο του «ασύμβατου» γάμου ενός μαύρου άνδρα και μιας λευκής γυναίκας, που παρόλη την αγάπη που νιώθουν ο ένας για τον άλλο, δεν μπορούν να ξεπεράσουν τα εμπόδια που είναι αποτέλεσμα της κοινωνικής αδιαλλαξίας. Η σκληρότητα των κοινωνικών συνθηκών έχει επιπτώσεις στην ψυχική τους ισορροπία. Η αδυναμία της Έλλα Ντάουνι να αντιμετωπίσει με ηρεμία και νηφαλιότητα τις επιθέσεις της κοινωνίας, την οδηγούν σε ξεσπάσματα μανίας. Στο τέλος η ηρωίδα οδηγείται στο διχασμό του ψυχικού της κόσμου. Σε στιγμές μανίας μισεί αθεράπευτα τον άντρα της και ανεξέλεγκτα εσωτερικά πάθη την ωθούν να τον σκοτώσει,

---

Χρησιμοποίησα την αμερικανική έκδοση του έργου: Eugene O'Neil, *Ile*, στο *The long voyage home, Seven plays of the sea*, The Modern Library, New York, χ. χ.

<sup>91</sup> Βλ. υποσ. 51 της παρούσας εργασίας.

ενώ σε στιγμές γαλήνης γυρίζει πίσω στο χρόνο και ξαναζεί μέσα στην αθωότητα της παιδικής ηλικίας.

Οι συναισθηματικά εύθραυστες ηρωίδες που συντρίβονται από τη σκληρότητα της κοινωνίας και των άλλων ανθρώπων, είναι κυρίαρχο μοτίβο και στα έργα του πρωτοεμφανιζόμενου στην Αμερική, Τέννεσση Ουίλλιαμς, που ανεβάζει το Θέατρο Τέχνης. Το πρώτο έργο του Ουίλλιαμς που παρουσιάζει το Θέατρο Τέχνης είναι ο *Γυάλινος κόσμος* που γράφτηκε το 1944, και παρουσιάστηκε στη Νέα Υόρκη το 1945. Έργο και παράσταση ανακηρύχθηκαν ως το καλύτερο θεατρικό γεγονός της περιόδου 1944-1945 από τον Όμιλο Θεατρικών Κριτικών της Νέας Υόρκης. Ένα χρόνο μετά ο *Γυάλινος κόσμος* παρουσιάζεται και στην Ελλάδα και είναι το πρώτο έργο του Ουίλλιαμς που βλέπει το ελληνικό κοινό. Η κεντρική ηρωίδα του *Γυάλινου κόσμου* είναι μια νεαρή κοπέλα, που αποφεύγοντας να αντιμετωπίσει τη σκληρότητα της πραγματικότητας, δραπετεύει σε ένα φανταστικό κόσμο. Αλλά και στο *Λεωφορείο ο Πόθος*, το δεύτερο έργο του Ουίλλιαμς που παρουσιάζει το Θέατρο Τέχνης, κεντρικός χαρακτήρας είναι αυτός μιας εύθραυστης γυναίκας. Τα τραύματα του παρελθόντος και η σκληρότητα της κοινωνίας επιδρούν καταλυτικά πάνω στην ψυχική ισορροπία της Μπλανς Ντυμπούα, που τελικά δεν έχει τη δύναμη να αντιμετωπίσει την ωμότητα των ανθρώπων γύρω της.

Ένα ακόμα κοινό στοιχείο των έργων των Αμερικανών ρεαλιστών που επιλέγει να παρουσιάσει το Θέατρο Τέχνης, είναι η συνύπαρξη της ρεαλιστικής απεικόνισης της πραγματικότητας με τη διαφυγή στον κόσμο του φανταστικού. Ο Ουίλλιαμς, μάλιστα, εδραιώνει και θεωρητικά την αισθητική του αυτή τάση στο προλογικό σημείωμα του *Γυάλινου κόσμου*. Μέσα σε αυτό δηλώνει τη σαφή αντίθεση του με το ρητό διαχωρισμό ανάμεσα σε ρεαλιστικό και μη-ρεαλιστικό δράμα. Υποστηρίζει ότι αυτό που πραγματικά ψάχνουν ή θα πρέπει να ψάχνουν και οι αντισυμβατικές μορφές δράματος είναι η προσπάθεια να προσεγγίσουν την ανθρώπινη εμπειρία.<sup>92</sup> Στη συνέχεια τονίζει τις βασικές αξίες του «νέου» δράματος: «...Όλοι πρέπει να ξέρουν σήμερα πόσο ασήμαντη είναι η φωτογραφική απεικόνιση στην τέχνη: ότι η αλήθεια, η ζωή ή η πραγματικότητα είναι κάτι οργανικό που η ποιητική φαντασία μπορεί να αναπαραστήσει ή να υποβάλει, στην ουσία του, μόνο μέσα από τη μετάπλαση, με το να μεταβάλλει σε μορφές διαφορετικές

---

<sup>92</sup> «Production Notes», στο Tennessee Williams, *The Glass Menagerie*, Penguin, New York, 1987, σ. 23.

από αυτές που απλώς υπήρξαν ως φαινόμενα».<sup>93</sup> Οι ιδέες αυτές, σύμφωνα με τον Ουίλλιαμς, δεν είναι μόνο πρόλογος στο συγκεκριμένο έργο, αλλά σχετίζονται με μια συνολική αντίληψη για το «νέο πλαστικό θέατρο» το οποίο πρέπει να αντικαταστήσει το «κουρασμένο» πια θέατρο της ρεαλιστικής συμβατικότητας.<sup>94</sup>

Ο Ουίλλιαμς ακολουθεί τις θεωρητικές αυτές σκέψεις που εκφράζονται στον πρόλογο του *Γυάλινου κόσμου* και στη σύνθεση του έργου του, πετυχαίνοντας έναν ισορροπημένο συνδυασμό ρεαλιστικών και ποιητικών στοιχείων. Η διαφυγή στον κόσμο της φαντασίας γίνεται μέσα από μικρές παρενθέσεις στη ρεαλιστική απεικόνιση της βαρετής και εγκλωβιστικής καθημερινότητας των ηρώων. Αλλά και κάποια τεχνικά ευρήματα που σχετίζονται με δραματουργικές τεχνικές και με πρόσθετα στοιχεία, όπως ο φωτισμός και η μουσική, βοηθούν να παραχθεί αυτό το αποτέλεσμα. Το δραματουργικό εύρημα του αφηγητή, του οποίου η αναπόληση φέρνει τη δράση επί σκηνής, η χρήση της μουσικής ως διεξόδου στον κόσμο του ονείρου, αλλά και η μαγική ποιητική δύναμη που λαμβάνουν τα αντικείμενα, είναι μέσα που βοηθούν στη δημιουργία του ποιητικού αποτελέσματος. Η ποιητική ατμόσφαιρα δημιουργείται και στο *Λεωφορείο ο Πόθος* μέσα από τη χρήση μοτίβων όπως η μουσική και ο φωτισμός που στοχεύουν σε αυτό που ο συγγραφέας έχει ονομάσει στον πρόλογο του *Γυάλινου κόσμου* «πλαστικό θέατρο». Ο Ουίλλιαμς προσπαθεί να δημιουργήσει μια ενότητα ανάμεσα σε στοιχεία όπως η ποίηση, η μουσική, ο χορός, η μιμική και οι μοντέρνες τεχνικές, όπως οι οθόνες προβολής φιλμ.<sup>95</sup> Η κατασκευή του δράματος με τη βοήθεια των στοιχείων αυτών αναπτύσσεται παράλληλα με μια νέα ανερχόμενη σκηνοθετική αισθητική και μια καινούρια γραμμή στην τέχνη της διαμόρφωσης του σκηνικού χώρου στο αμερικανικό θέατρο.<sup>96</sup>

Χρήση δραματουργικών τεχνικών που συντείνουν στην ανάδειξη της ποιητικότητας κάνει και ο Άρθουρ Μίλλερ στο *Θάνατο του εμποράκου*. Τεχνικές, όπως αυτή του φλας μπακ του παρελθόντος που έρχεται να ενσωματωθεί στο παρόν,

---

<sup>93</sup> Ο. π. σ. 23. (Μετάφραση δική μου).

<sup>94</sup> Ο. π., σσ. 23-24.

<sup>95</sup> Κάποιοι Αμερικανοί κριτικοί θεωρούν ότι η πλαστικότητα αυτή που θέτει ως αισθητικό στόχο του ο Ουίλλιαμς προέρχεται από τις ιδέες Ευρωπαίων καλλιτεχνών, όπως ο Έντουαρντ Γκόρντον Κραϊήγκ και ο Βάγκνερ. Άλλοι εκτιμούν ότι πρόκειται για μια καθαρά αμερικανική υπόθεση που βασίζεται στη δουλειά των συγχρόνων του Ουίλλιαμς Αμερικανών συγγραφέων και των άμεσων προδρόμων τους, όπως ο Ο' Νηλ, ο Θόρτον Ουάιλντερ, ο Κλίφορντ Οντέτς, ο Έλμερ Ράις, ο Ουίλλιαμ Σαρογιάν, Brenda Murphy, ό. π., σσ. 8-9.

<sup>96</sup> Ο. π., σ. 9.

συμβάλλουν στη δημιουργία μιας ποιητικής ατμόσφαιρας. Η χρήση των μορφικών αυτών στοιχείων σε συνδυασμό με τη μουσική και τη διευθέτηση του σκηνικού χώρου, όπως αυτή καθορίζεται από τις σκηνικές οδηγίες, δίνει στο έργο την τελική μορφή του, που τείνει περισσότερο προς ένα ρεαλιστικό ποιητικό δημιούργημα, παρά προς ένα ρεαλιστικό «έργο με θέση».<sup>97</sup>

Ο ρόλος των αντικειμένων αλλά και άλλων πρόσθετων στοιχείων είναι σημαντικός στην προσπάθεια των συγγραφέων να διασπάσουν τη ρεαλιστική επιφάνεια της αναπαράστασης και να οδηγηθούν στον κόσμο της ποίησης. Στα έργα του Ο' Νηλ μέσα από τη δύναμη που λαμβάνουν τα αντικείμενα επιτυγχάνεται η παραμόρφωση της ρεαλιστικής πραγματικότητας. Χαρακτηριστικό ως προς τη χρήση των αντικειμένων είναι το στοιχείο της παράλογης δύναμης που αποκτούν στο μυαλό των ηρώων τα άψυχα αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου στο έργο του Ο' Νηλ. Στο *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*, η αφρικανική μάσκα που συμβολίζει τη μαύρη φυλή, τις ρίζες των μαύρων ηρώων του έργου, αποκτά αλλόκοτη δύναμη στο μυαλό της λευκής ηρωίδας και διαταράσσει την ψυχική της ισορροπία. Τα αντικείμενα λαμβάνουν και στο έργο του Ουίλλιαμς ιδιαίτερη δύναμη, η οποία, όμως, διαφέρει από την καταλυτική «εξουσία» που ασκούν αυτά πάνω στους ήρωες του Ο' Νηλ. Στον Ουίλλιαμς τα αντικείμενα λειτουργούν ως σύμβολα της εσωτερικής ζωής των ηρώων, αλλά κυρίως γίνονται φορείς της δημιουργίας μιας λυρικής ατμόσφαιρας. Οι εύθραυστοι χαρακτήρες, όπως η Λάουρα στο *Γυάλινο κόσμο*, αποκτούν στενούς δεσμούς με τα αντικείμενα που εκπροσωπούν στον πραγματικό κόσμο τα βαθύτερα στρώματα της ψυχολογίας τους.

Λυρική ατμόσφαιρα γεννιέται και μέσω της αντιθετικής χρήσης των τραγουδιών των λευκών και των νέγρων στο *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*.<sup>98</sup> Αλλά και στο *Λεωφορείο ο Πόθος* γίνεται συστηματική χρήση στοιχείων όπως η μουσική υπόκρουση και τα τραγούδια (για τα οποία υπάρχουν σαφείς σκηνικές οδηγίες από το συγγραφέα), που ευνοούν ιδιαίτερα τη δημιουργία ποιητικής ατμόσφαιρας.

---

<sup>97</sup> Στις σκηνικές οδηγίες της 1<sup>ης</sup> Πράξης, καθώς περιγράφεται ο χώρος που περιβάλλει το σπίτι του Ουίλλυ Λόμαν, διαβάζουμε τη χαρακτηριστική φράση: «...Πάνω απ' τη γειτονιά κρέμεται μια ατμόσφαιρα ονείρου, ενός ονείρου που βγαίνει μεσ' απ' την πραγματικότητα». Η σύζευξη ονείρου και πραγματικότητας και κυρίως η αίσθηση ότι το ανορθολογικό στοιχείο που εκπροσωπεί το όνειρο παράγεται από την ίδια την αντικειμενική πραγματικότητα, είναι στοιχεία χαρακτηριστικά της αισθητικής γραμμής που συνδιάζει το ρεαλισμό με την ποιητική έκφραση.

<sup>98</sup> Bigsby C. W. E., *volume 1*, ό. π., σ. 17.

### 4.3. Ο αμερικανικός ψυχογραφικός ρεαλισμός υπό το πρίσμα των επιλογών του δραματολογίου και της αισθητικής γραμμής του Θεάτρου Τέχνης

#### 4.3.1. Ο πειραματισμός με το ρεαλισμό

Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, ο Κουν κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας, και πριν την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης, έχει μια ιδιαίτερη σχέση με το ρεύμα του ρεαλισμού, η οποία κυρίως εκφράζεται μέσα από την προσέγγιση του Ίμπσεν και του Τσέχωφ, για τους οποίους το ενδιαφέρον έχει ξεκινήσει προπολεμικά,<sup>99</sup> και συνεχίζεται με την ίδρυση του Θεάτρου Τέχνης. Η εναρκτήρια παράσταση του Θεάτρου Τέχνης το 1942 ήταν η *Αγριόπαπια* του Χένρικ Ίμπσεν. Η επιλογή αυτή σχετίζεται με την προπαίδεια του Κουν στο ρεαλισμό και συγχρόνως δείχνει τις προθέσεις του νεοσύστατου θιάσου σε σχέση με την αισθητική γραμμή που προτίθεται να ακολουθήσει. Η *Αγριόπαπια* είχε προκαλέσει το ενδιαφέρον σκηνοθετών του παρελθόντος, που μπορούν να χαρακτηριστούν πρόδρομοι του ελληνικού Θεάτρου Τέχνης.<sup>100</sup> Το ενδιαφέρον του θιάσου για τον Ίμπσεν θα συνεχιστεί και στις επόμενες θεατρικές περιόδους, κατά τις οποίες θα ανεβάσει κι άλλα έργα του σημαντικού ρεαλιστή δραματοουργού. Κατά την περίοδο 1943-44 μάλιστα διοργανώνει ένα «φεστιβάλ» με έργα του Ίμπσεν, στο οποίο παίχτηκαν οι *Βρυκόλακες*, η *Αγριόπαπια* και ο *Ρόσμερσχολμ*.<sup>101</sup> Αργότερα, κατά τη θεατρική περίοδο 1947-1948, ο Κουν θα ανεβάσει ένα ακόμα έργο του Ίμπσεν, τον *Τζον Γαβριήλ Μπόργκμαν*. Επίσης, το ενδιαφέρον του για τον Αντόν Τσέχωφ, που έχει εκδηλωθεί μέσα από τις συνεργασίες του με τους θιάσους Κοτοπούλη και Ανδρεάδη, επισφραγίζεται με ένα ακόμα ανέβασμα του *Βυσσινόκηπου* το 1945.

<sup>99</sup> Βλ. σσ. 34-35 της παρούσας εργασίας.

<sup>100</sup> Η *Αγριόπαπια*, σύμφωνα με τον Δ. Σπάθη είναι ένα έργο «εμβληματικό...με το οποίο δοκιμάστηκαν στο παρελθόν, ο Αντουάν το 1891, ο Στανισλάφσκι το 1901, ο Χρηστομάνος το 1902 και αργότερα ο Πιτόεφ στο Παρίσι το 1919...». Και ο ίδιος ο Κουν είχε επιχειρήσει να ανεβάσει το έργο αυτό το 1940 στα πλαίσια της συνεργασίας του με το θίασο Κοτοπούλη. Το κοινό, όμως, υποδέχτηκε με ψυχρότητα την παράσταση και το έργο κατέβηκε γρήγορα, Δ. Σπάθης, ό. π., σσ. 465-466. Για το θέμα των προδρόμων του Θεάτρου Τέχνης στην Ευρώπη, αλλά και στο ελληνικό θέατρο, στα πλαίσια της καλλιτεχνικής κίνησης για τη δημιουργία ενός θεάτρου με στόχους αποκλειστικά καλλιτεχνικούς βλ. στο ίδιο, σσ. 451-455.

<sup>101</sup> Ο. π., σ. 466. Αρνητική εντύπωση δημιουργεί η αναγγελία του «φεστιβάλ» στον Άλκη Θρύλο που αναφέρει ότι αυτός ο τίτλος είναι πομπώδης για τρία μόνο έργα, δύο από τα οποία είναι επαναλήψεις της προηγούμενης περιόδου, Άλκης Θρύλος, «Το θέατρον», *Νέα Εστία*, αρ. 394, 1 Νοεμβρ. 1943, σσ. 1311-1312.

Ο πειραματισμός, όμως, του Κουν με το ρεαλισμό δεν εξαντλείται στους δύο μεγάλους συγγραφείς που εκπροσωπούν την παράδοση αυτή. Σημαντική θέση κατέχει στις αναζητήσεις του σκηνοθέτη και ο Ιρλανδός Τζωρτζ Μπέρναρντ Σω, του οποίου ο ρεαλισμός χαρακτηρίζεται από μια καυστική ματιά πάνω στο θέμα της σύγκρουσης της ανθρώπινης θέλησης με το κοινωνικό περιβάλλον.<sup>102</sup> Από την πρώτη κιόλας θεατρική περίοδο της λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης, ο θίασος ανεβάζει *Το πρώτο έργο της Φάννυ* του Σω, ενώ το 1944 το *Δεν μπορείς να ξέρεις* του ίδιου συγγραφέα. Το 1945 ο Κουν σκηνοθετεί στο θίασο Ανδρεάδη το έργο του *Ο άνθρωπος και τα όπλα*, ενώ μετά την επανασύσταση του Θεάτρου Τέχνης, κατά τη θεατρική περίοδο 1945-1946 ανεβάζει *Το επάγγελμα της κυρίας Ουώρρεν*. Άλλος ένας εκπρόσωπος της παράδοσης του ρεαλισμού που παρουσιάζει ο θίασος, είναι ο Μαξίμ Γκόργκυ. Το έργο του *Στο βυθό*, απαγορευμένο στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της Κατοχής, είναι το πρώτο έργο που θα ανεβάσει το Θέατρο Τέχνης το 1944, αμέσως μετά την Απελευθέρωση.

#### **4.3.2. Η θέση του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού μέσα στο δραματολόγιο του Θεάτρου Τέχνης**

Το ενδιαφέρον του Κουν για το ρεαλισμό σηματοδοτεί μια από τις βασικές κατευθύνσεις του δραματολογίου του Θεάτρου Τέχνης. Οι ρεαλιστές συγγραφείς που επιλέγει να παρουσιάσει ο θίασος, πλαισιώνονται και από κάποιες ακόμα επιλογές, όπως είναι αυτή των έργων του Ιταλού δραματικού συγγραφέα των αρχών του 20<sup>ού</sup> αιώνα, Λουίτζι Πιραντέλλο. Ο Πιραντέλλο μέσα από τα έργα του ανιχνεύει μια πλευρά της πραγματικότητας που βρίσκεται πέρα από αυτό που μπορεί να γίνει αντιληπτό με την ορθολογική ανθρώπινη σκέψη και προσπαθεί να ανακαλύψει την ουσία της ανθρώπινης ύπαρξης.<sup>103</sup> Η ιδιαιτερότητα της σχέσης του Κουν με τον Πιραντέλλο, όπως φαίνεται από

---

<sup>102</sup> Ο Σω στον Πρόλογο του *Επαγγέλματος της κυρίας Ουώρρεν* αναφέρει ότι το αληθινό δράμα δεν προκύπτει από την τοποθέτηση της φωτογραφικής μηχανής απέναντι στη φύση. «Είναι η παραβολική αναπαράσταση της σύγκρουσης ανάμεσα στη βούληση του Ανθρώπου και στο περιβάλλον του», George Bernard Shaw, «The author's apology from Mrs Warren's Profession», στο Barret H. Clark, ό.π., σ. 442. (Μετάφραση δική μου).

<sup>103</sup> Ο Πιραντέλλο ερευνήσε ερωτήματα γύρω από την πραγματικότητα, την ταυτότητα, την ανθρώπινη πρόθεση και λογική. Υποστήριζε με πολλούς διαφορετικούς τρόπους ότι η αληθινή φύση της ανθρώπινης προσωπικότητας δεν μπορεί τελικά να αποκαλυφθεί, ό. π., σ. 206.

τα λόγια του ίδιου του Κουν το 1943, είναι ότι ο σκηνοθέτης τον τοποθετεί σε μια ομάδα ρεαλιστών συγγραφέων (μαζί με τους Ίμπσεν και Σω), των οποίων τα κείμενα αντιμετωπίζει μέσα από την ίδια οπτική.<sup>104</sup> Τέλος, τα κείμενα του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού πλαισιώνονται στο δραματολόγιο του θεάτρου Τέχνης από έργα των Άγγλων Τζέιμς Μπάρρι<sup>105</sup> και Τζον Πρίσλεϋ<sup>106</sup> που ακολουθούν το ρεαλιστικό είδος, προσεγγίζοντας την πραγματικότητα μέσα από τη χρήση ανορθολογικών στοιχείων και ερευνώντας το θέμα της θέσης του ανθρώπου μέσα στην κοινωνία του.<sup>107</sup>

Επομένως, μπορούμε να ορίσουμε δύο άξονες γύρω από τους οποίους φαίνεται να κινούνται οι επιλογές του δραματολογίου του Θεάτρου Τέχνης. Ο πρώτος είναι η προτίμηση για ρεαλιστικά κείμενα που αποπειράονται να απεικονίσουν τη σύγκρουση του ατόμου με την πραγματικότητα. Πολλές φορές η προσέγγιση της σύγκρουσης στα έργα αυτά δε γίνεται αποκλειστικά με ορθολογικά μέσα, αλλά και μέσω στοιχείων που προέρχονται από τον κόσμο της φαντασίας και της ποίησης. Ένας δεύτερος άξονας είναι το ενδιαφέρον των έργων για τη διερεύνηση των κρυφών περιοχών της ανθρώπινης ψυχής, με στόχο να ανοιχθεί ένας δρόμος για την αποκάλυψη της αλήθειας.

---

<sup>104</sup> «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», ό. π., σσ. 22-23.

<sup>105</sup> Ο Β. Ρώτας τοποθετεί τον Μπάρρι από άποψη τεχνοτροπίας κοντά στον Ίμπσεν και τον Σω. «Τα υλικά της τέχνης του», σύμφωνα με το Ρώτα, «είναι ειρωνεία, χωρατό και μυστηριακό στοιχείο που το αφομώνει και ντύνει μ' αυτό πρόσωπα ζωντανά... Η τέχνη του μένει ατομική γι' αυτό και δευτερότερη, έχει όμως παραστατική δύναμη, καλή πλοκή, ωραίο διάλογο, ψυχολογία και ζωντανία των προσώπων και ικανότητα να μορφοποιεί το μυστηριακό στοιχείο, που τον τοποθετούν κοντά στον Ίβεν και τον Σω», Β. Ρώτα, «Κριτικό σημείωμα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, Χρόνος Α', αρ. 2, 19 Ιουν. 1943, σ. 4. Το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει τα έργα του *Δε φταίει τ' αστέρι μας*, το 1943 και το μονόπρακτο *Ο γάμος της Μπάρμπαρα*, το 1947.

<sup>106</sup> Το Θέατρο Τέχνης παρουσιάζει τα έργα του *Εμείς κι ο χρόνος*, το 1946 και *Ο ανακριτής έρχεται*, το 1948. Ο Τζον Πρίσλεϋ, εκπρόσωπος των νέων τάσεων του αγγλικού δράματος, δεν είναι άγνωστος στην Ελλάδα, καθώς έργα του έχουν ανεβάσει οι Ενωμένοι Καλλιτέχνες και η Κατερίνα Ανδρεάδη. Τα ιδιαίτερα κοινωνικά ενδιαφέροντά του προκαλούν τη θετική αντιμετώπιση της αριστερής κριτικής και την αρνητικότητα της δεξιάς. Χαρακτηριστική της αντίδρασης της συντηρητικής μερίδας των κριτικών, είναι η κριτική του Μ. Καραγάτση, που ονομάζει το έργο κομμουνιστικό και απορεί γιατί ο Κουν το συμπεριέλαβε στο ρεπερτόριό του, Μ. Καραγάτσης, ό. π., σσ. 100-101.

<sup>107</sup> Στα έργα του Πρίσλεϋ ανορθολογικά στοιχεία όπως η έννοια του χρόνου αποκτούν κεντρικό ρόλο (*Εμείς κι ο χρόνος*), ή εισβολείς από το χώρο του φαντασιακού φέρνουν τους ήρωες αντιμέτωπους με τις κοινωνικές αδικίες που έχουν διαπράξει (*Ο ανακριτής έρχεται*).



### 4.3.3. Τα έργα του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού κάτω από το πρίσμα της αισθητικής γραμμής του Θεάτρου Τέχνης

Ο Κάρολος Κουν στην ομιλία του στον Όμιλο Φίλων του Θεάτρου Τέχνης το καλοκαίρι του 1943, επιχειρεί να διαγράψει την αισθητική τάση του νεοσύστατου θιάσου. Αποπειράται, επίσης, να δώσει το στίγμα της μέχρι τότε καλλιτεχνικής του πορείας, τονίζοντας τις αισθητικές του επιλογές και τις ανάγκες που τον οδήγησαν σε αυτές. Στην ομιλία γίνεται μια προσπάθεια επεξήγησης των αρχών του Θεάτρου Τέχνης σε αντιδιαστολή με τα ενδιαφέροντά της Λαϊκής Σκηνης, στα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας. Μέσα από την αντίθεση των δύο διαφορετικών αισθητικών γραμμών σχεδιάζεται ανάγλυφα ο προσανατολισμός του Θεάτρου Τέχνης: «...τόρα παίζουμε Ίψεν, Σω, Πιραντέλλο, ασχολούμεθα κυρίως με το ψυχολογικό δράμα που πολύ λίγη σχέση έχει με τις πρωτόγονες μορφές του θεάτρου. Τότε παίζαμε με τόνους τώρα με ημιτόνια. Τότε δίναμε συναισθήματα αδρά, μονοκόμματα, πρωτόγονα. Σήμερα προσπαθούμε να δώσουμε τις χίλιες δυο ψυχικές διακυμάνσεις του σύγχρονου καλλιεργημένου ανθρώπου. Το απαιτεί η ζωή, η πραγματικότητα, τα αεροπλάνα, οι μηχανές, τα βιβλία, ο ρυθμός της εξέλιξης γύρω μας, ο ρυθμός της εξέλιξης μέσα μας...».<sup>108</sup> Στη βάση της αισθητικής αυτής γραμμής, που είναι τόσο διαφορετική από την αδρή και σχηματοποιημένη έκφραση της Λαϊκής Σκηνης, βρίσκεται, σύμφωνα με τον Κουν, η ίδια ανάγκη. Αυτή της αναζήτησης μιας βαθύτερης καλλιτεχνικής αλήθειας:

«Η αισθητική αντίληψη πάνω στην οποία βαδίζω είναι στη βάση της απόλυτα ίδια, αδιάφορο αν ξεκίνησα απ' το Λαϊκό Θέατρο και σήμερα απ' την ανάγκη της εξωτερικής πραγματικότητας μέσα μου, κατέληξα στο ψυχολογικό δράμα. Την πλαστικότητα της στάσης, της κίνησης και του λόγου επιζητώ και τώρα. Πίστευα ότι η τέχνη δεν είναι η πιστή φωτογραφική απεικόνιση της εξωτερικής ζωής, αλλά η ζωή όπως την αισθάνεται με το δικό του εσωτερικό μάτι, περασμένη μέσα από τα φίλτρα των συναισθημάτων του, ο καλλιτέχνης. Το ίδιο πιστεύω και τώρα.

Πίστευα στην αποκρυστάλλωση των συναισθημάτων, στην αφαίρεση κάθε περιττού, στην τεχνική σύνθεση ενός νοήματος, έπειτα από μια βαθιά

<sup>108</sup> «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», ό. π., σσ. 22-23.

ανάλυση της πραγματικότητας του έξω από μας κόσμου. Το αυτό πιστεύω και τώρα. Πιστεύω πως ο καλλιτέχνης οφείλει να εξετάζει προσεκτικά την έξω πραγματικότητα, να την μελετά, να εξασκείται άρτια τεχνικά στο πώς θα την αποδώσει καλύτερα, αλλά να μην ξεχνά ποτέ πως ο τελικός σκοπός του δεν είναι αυτός, δηλαδή να αντιγράψει απλώς τη δημιουργία της φύσης, αλλά τι νόημα δίνει αυτός, ο άνθρωπος οδηγημένος απ' την ποιητική και φιλοσοφική του αντίληψη της ζωής, από το μυαλό του, το αίμα του, την ψυχή του...Ο σκοπός της τέχνης μας δεν είναι το αντικείμενο, αλλά το νόημα που του δίνουμε εμείς...».<sup>109</sup>

Τα ψυχολογικά έργα που επιλέγει να παρουσιάσει το Θέατρο Τέχνης προσφέρουν πρόσφορο έδαφος για την υλοποίηση αυτής της αισθητικής αντίληψης. Ταυτόχρονα τα έργα πρέπει να αντανακλούν το πνεύμα της σύγχρονης εποχής. Μέσα από τη μορφή και το περιεχόμενό τους πρέπει να βρίσκουν εκφραστική διέξοδο οι ψυχολογικές μεταπτώσεις που η εποχή επιβάλλει στην ανθρώπινη φύση. Το δράμα και το θέατρο πρέπει να ανατρέξει σε σύγχρονα μέσα που να εκφράζουν τη σύγχρονη εποχή:

«...Εμείς ζούμε μέσα στα τραμ, στα αυτοκίνητα, σε κάθε βήμα στρίβουμε και μια γωνία, εδώ μια ρεκλάμα στον τοίχο, παρακάτω ένας φουκαράς εξαντλημένος στο πεζούλι, χίλιες έγνοιες, πολλές ψυχικές μεταπτώσεις.

Όλα αυτά συμβάλλουν αναγκαστικά στη δημιουργία πιο ατομικών αισθητικών μέσων έκφρασης. Οι πολλαπλές συγκινήσεις και ψυχικές διακυμάνσεις που δοκιμάζουμε, μας κάνουν να βλέπουμε κατά πολλαπλούς διαφορετικούς τρόπους την πραγματικότητα έξω από μας. Περισσότερο νόημα, περισσότερη ποίηση, περισσότερη αισθητική συγκίνηση μπορεί να μας δώσει ένας εραστής σήμερα μ' ένα σήκωμα των ώμων του, μ' ένα κόμπιασμα της φωνής του, μ' ένα ναι ή μ' ένα όχι, παρά με μια τιράντα 20 καλογραμμένων ενδεκασύλλαβων στίχων.

Για να δώσουμε μια αισθητική συγκίνηση σήμερα, πρέπει ν' ανατρέξουμε σε νέες μορφές, σε νέα νοήματα, σε σύγχρονα μέσα έκφρασης, βγαλμένα από τις ανάγκες της εσωτερικής και εξωτερικής μας πραγματικότητας. Κι οφείλω να πω ότι για μας ως πρότυπα του σύγχρονου ψυχολογικού θεάτρου, στάθηκαν και στέκονται ο Ίψεν από τη μια μεριά κι ο Τσέχωφ από την άλλη, κι οι διάφοροι άλλοι μικρότερης ολκής συνεχιστές τους. Σ' αυτούς κυρίως βρήκαμε

---

<sup>109</sup> Ο. π., σσ. 23-24.

τους εαυτούς μας. Στο αμάλγαμα, που μας παρουσιάζουμε, μιας εξωτερικής πραγματικότητας θεωρημένης με το μάτι ενός ποιητή-δημιουργού καλλιεργημένου και εξελιγμένου...».<sup>110</sup>

Το πρώτο βασικό στοιχείο που προκύπτει από τη διατύπωση των αισθητικών αυτών αρχών είναι η ανάδειξη μέσα από την τέχνη των επιδράσεων της εξωτερικής πραγματικότητας στην ψυχοσύνθεση του σύγχρονου ανθρώπου. Το δεύτερο στοιχείο είναι η πρωταρχικότητα της υποκειμενικής ματιάς του καλλιτέχνη στον τρόπο με τον οποίο καταγράφει τις εντυπώσεις του από τον εξωτερικό κόσμο. Οι αισθητικές αυτές επιδιώξεις που εκφράζονται στο ξεκίνημα της λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης εκπληρώνονται από τη μορφή και το περιεχόμενο των κειμένων των Αμερικανών ρεαλιστών που ανεβάζει ο θίασος κατά τα επόμενα χρόνια. Τα έργα του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού στοχεύουν, το καθένα στο δικό του βαθμό και με διαφορετικό τρόπο, στην αποτύπωση των συνθηκών της σύγχρονης ζωής και στην απεικόνιση των επιδράσεών της στον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου. Επιπλέον, η πραγματικότητα φιλτράρεται από τον υποκειμενισμό του καλλιτέχνη και εμπλουτίζεται με στοιχεία που ανήκουν στο χώρο της ποίησης και της φαντασίας.

#### **4.4. Ο αμερικανικός ψυχογραφικός ρεαλισμός σε σχέση με την καλλιτεχνική υπόσταση του Θεάτρου Τέχνης**

##### **4.4.1. Ιδεολογία και πρακτική του θεάτρου συνόλου**

Η προσπάθεια της ίδρυσης του Θεάτρου Τέχνης από τον Κάρολο Κουν ξεκινάει με πρότυπο το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας, ακολουθώντας το παράδειγμά του στα βασικά χαρακτηριστικά του καλλιτεχνικού του προφίλ.<sup>111</sup> Βασικός στόχος του είναι η λειτουργία του ως «θεάτρου συνόλου», μορφής που αντιτίθεται στις αρχές του βεντετισμού που κυριαρχούσε στο εμπορικό θέατρο. Η έννοια του θεάτρου συνόλου καθορίζει τον τρόπο οργάνωσης του θιάσου και θέτει τις βάσεις για την ισότιμη αντιμετώπιση των μελών του.

---

<sup>110</sup> Ο. π., σ. 25.

<sup>111</sup> Δ. Σπάθης, ό. π., σ. 472.

Η λειτουργία του θιάσου με βάση την οργάνωση του συνόλου, υποστηρίζεται με ένα κείμενο που εμφανίζεται στο πρόγραμμα της παράστασης του *Ρόσμερσχολμ* το Γενάρη του 1943: «Το Θέατρο Τέχνης είναι θέατρο συνόλου. Ο κάθε εργάτης του απ' το σκηνοθέτη στο μηχανικό κι από τον πρωταγωνιστή στον κομπάρσο, είναι ίσοι συντελεστές – ο καθένας στη θέση του και ανάλογα με την ικανότητά του – στην ολοκλήρωση της καλλιτεχνικής θεατρικής δημιουργίας. Εργαζόμαστε τίμια και γνωρίζουμε συνειδητά πως η καλλιτεχνική δημιουργία πετυχαίνεται μεσ' από σκληρό αγώνα με την έρευνα και την αναζήτηση της καλλιτεχνικής αλήθειας».<sup>112</sup>

Σύμφωνα με την ομιλία στον Όμιλο Φίλων του Θεάτρου Τέχνης, τα δύο μεγάλα προβλήματα που εμποδίζουν το ελληνικό θέατρο να εξελιχθεί είναι η καταδυνάστευση των θιάσων από το θεατρικό επιχειρηματία και ο βεντετισμός. Το Θέατρο Τέχνης εξαγγέλλει το στόχο του να εναντιωθεί στο θεατρικό κατεστημένο της χώρας από την πρώτη κιόλας δημόσια αναφορά του στις αρχές και τις επιδιώξεις του: «Εμείς για να εξουδετερώσουμε αυτά τα κακά, δημιουργήσαμε πρώτα πρώτα για ν' αποφύγουμε την καταστρεπτική επίδραση του επιχειρηματία στη δουλειά μας, το σωματείο “Θέατρο Τέχνης”, με σκοπό ν' αποκλεισθεί η ατομική κερδοσκοπία για κάθε ένα συνδεδεμένο με το θέατρο. Από την άλλη, για την καταπολέμηση του βεντετισμού, θέσαμε σαν αρχή μας ότι το θεατρό μας θα είναι θέατρο συνόλου και οι εργάτες του θα αμείβονται σχεδόν ίσα».<sup>113</sup>

Η μορφή του θεάτρου συνόλου υποδεικνύει την επιλογή κειμένων που να εξυπηρετούν το συγκεκριμένο προσανατολισμό, ενώ καθορίζει και σε μεγάλο ποσοστό τον τρόπο της ερμηνείας τους. Το παίξιμο του θεάτρου συνόλου ευνοείται από έργα με πολλούς χαρακτήρες, που έχουν όλοι μερίδιο στη δράση και μετέχουν εξίσου στην έκφραση του καλλιτεχνικού νοήματος του έργου. Ως προς την επιλογή των έργων, το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν ακολούθησε το παράδειγμα του καλλιτεχνικού οργανισμού που είχε λειτουργήσει ως πρότυπό του, του Θεάτρου Τέχνης της Μόσχας. Το Μοσχοβίτικο θέατρο ανακαλύπτει το ιδεώδες του στα δραματικά κείμενα του Τσέχωφ.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Το κείμενο αναδημοσιεύεται στο Λυκούργος Καλλέργης, *Συγκομιδή ιδεών αγαθών*, Δωδώνη, Αθήνα, 1995, σσ. 27-28.

<sup>113</sup> «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», ό. π., σ. 18.

<sup>114</sup> Για τη σκηνοθετική εργασία του Στανισλάφσκι πάνω στα κείμενα του Τσέχωφ βλ. Edward Braun, «Stanislavsky and Chekhov», *The Director and the Stage*, Holmes & Meier Publishers, New York, 1982, σσ. 59-76.

Το αθηναϊκό Θέατρο Τέχνης δοκιμάζεται επίσης στον Τσέχοφ, αλλά και στον Ίμπσεν, του οποίου τα έργα μπορούν να προσεγγιστούν μέσα από ερμηνεία συνόλου.<sup>115</sup> Βρίσκει, όμως, την εκπλήρωση των αναζητήσεών του, όπως παλιότερα το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας στον Τσέχοφ, στα έργα του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού, και κυρίως αυτά της φρέσκιας μεταπολεμικής παραγωγής, δηλαδή, του Τέννεση Ουίλλιαμς και του Άρθουρ Μίλλερ.<sup>116</sup>

Ως προς το ζήτημα της τεχνικής του ηθοποιού, το Θέατρο Τέχνης στα πρώτα του βήματα βασίστηκε στη διδασκαλία του συστήματος Στανισλάφκι. Σύμφωνα με τις μαρτυρίες των ηθοποιών και των συνεργατών του θιάσου, η διδασκαλία του Στανισλάφκι ήταν η βάση πάνω στην οποία στηρίχτηκε η δουλειά των ηθοποιών του θιάσου. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής Κατοχής το έργο του Στανισλάφκι *Ένας ηθοποιός δημιουργείται* μεταφράστηκε σε βοήθημα για τη σχολή του Θεάτρου Τέχνης.<sup>117</sup> Ο ίδιος ο Κουν αναφέρει ότι, κατά τα πρώτα χρόνια, οι συντελεστές του θιάσου ήταν διαποτισμένοι από τη μέθοδο Στανισλάφκι. Κύριος στόχος τους ήταν να μάθουν όσα περισσότερα μπορούσαν για τη μεθοδό του μέσα από τη μελέτη και την ανάλυση. Το ενδιαφέρον αυτό για το Ρώσο σκηνοθέτη και τις τεχνικές του στην εκπαίδευση των ηθοποιών, έδωσε την κατευθυντήρια γραμμή προς το ψυχολογικό θέατρο.<sup>118</sup> Ο ηθοποιός, σύμφωνα με τη διδασκαλία του Στανισλάφκι, πρέπει να παρατηρεί με προσοχή την εξωτερική πραγματικότητα, αλλά να αναζητά την αλήθεια για το πλάσιμο του ρόλου του, μέσα στον ίδιο του τον εαυτό. Οι λεπτές αποχρώσεις των συναισθημάτων που απεικονίζει το ψυχολογικό θέατρο, ερμηνεύονται με στοιχεία που ο ηθοποιός ανασύρει μέσα από τη μνήμη των δικών του εμπειριών. Το ψυχολογικό θέατρο συναντιέται με τη

---

<sup>115</sup> Το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας ανέδειξε ως δραματουργό και το διάσημο Ρώσο ρεαλιστή συγγραφέα Μαξίμ Γκόργκυ. Το έργο του *Στο βυθό* ήταν μια από τις μεγαλύτερες επιτυχίες του θιάσου, Oscar G. Brockett, ό. π., σ. 560. Το έργο *Στο βυθό* του Γκόργκυ ήταν, όπως ήδη αναφέρθηκε, το πρώτο έργο που έπαιξε το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν μετά την Απελευθέρωση.

<sup>116</sup> Ειδικότερα τα έργα του Τέννεση Ουίλλιαμς και του Άρθουρ Μίλλερ στηρίζουν τη δράση τους σε πολλούς χαρακτήρες, γεγονός που ευνοεί την αντιμετώπιση τους μέσω της πρακτικής του θεάτρου συνόλου. Από την άλλη μεριά, τα έργα του Ο' Νηλ που επιλέγει να ανεβάσει το Θέατρο Τέχνης, εστιάζοντας περισσότερο σε ένα δίπολο κεντρικών ηρώων (άντρας-γυναίκα) με τα υπόλοιπα πρόσωπα να βρίσκονται σε δεύτερο πλάνο, θα μπορούσαν να ευνοήσουν την ερμηνεία τους από ένα θίασο που πρωταγωνιστών.

<sup>117</sup> Γ. Σεβαστίκογλου, «Στανισλάφκι, η ηθική της δημιουργίας», συνομιλία του Γ. Σεβαστίκογλου με το Δ. Σπάθη, *Πράξις*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1992, σσ. 36-37. Σύμφωνα με το Σεβαστίκογλου σποραδικά αποσπάσματα από το βιβλίο του Στανισλάφκι *Η προετοιμασία του ηθοποιού*, γνωστού τώρα με τον τίτλο *Ένας ηθοποιός δημιουργείται*, καθώς και σύντομα άρθρα για το έργο του και το θέατρό του, δημοσιεύτηκαν σε ελληνικά περιοδικά και πριν το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

<sup>118</sup> Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 92.

μέθοδο της υποκριτικής του Στανισλάφσκι, σε μια πρώτη φάση, μέσα από τη συνεργασία του Τσέχωφ με το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Σε μια επόμενη φάση, οι μακρινοί συνεχιστές του Στανισλάφσκι στην Αμερική, ενώνουν τη Μέθοδο, τη δική τους εκδοχή για τη διδασκαλία του Ρώσου σκηνοθέτη, με το αμερικανικό ψυχολογικό θέατρο. Πολύ σύντομα, τα προϊόντα των εξελίξεων αυτών, φτάνουν και στην Ελλάδα της δεκαετίας του 1940, μέσα από το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν, που με τη δουλειά του ενώνει, επίσης, τη διδασκαλία του Στανισλάφσκι με τον αμερικανικό ψυχογραφικό ρεαλισμό για να παρουσιάσει το αποτέλεσμα μπροστά στο κοινό της ταραγμένης μεταπολεμικής Αθήνας.

#### **4.4.2. Ο αμερικανικός ψυχογραφικός ρεαλισμός σε σχέση με τη σκηνοθετική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης**

##### **4.4.2.1. Ψυχολογικός ρεαλισμός**

Τα αμερικανικά έργα του ψυχολογικού ρεαλισμού είναι καρποί της πλατιάς διάδοσης του συστήματος Στανισλάφσκι στην Αμερική, που όπως αναφέρθηκε νωρίτερα, επηρέασε την πορεία της υποκριτικής και της σκηνοθεσίας, αλλά και γενικότερα την εξέλιξη του αμερικανικού θεάτρου. Αρκετά από τα έργα αυτά σκηνοθετήθηκαν στην Αμερική από ανθρώπους, όπως ο Ελία Καζάν, που είχαν γαλουχηθεί μέσα από τη Μέθοδο. Σε κάποια, μάλιστα έργα, όπως το *Λεωφορείο ο Πόθος*, στην πρώτη του σκηνοθεσία από τον Καζάν, ο δραματικός συγγραφέας και ο σκηνοθέτης δούλεψαν μαζί με την τεχνική της παράλληλης συγγραφής και σκηνοθεσίας.<sup>119</sup> Έτσι, τα έργα ήταν προϊόντα της συνεργασίας της τέχνης της συγγραφής, της σκηνοθεσίας και της

---

<sup>119</sup> Για τη σκηνοθεσία του Καζάν και τον τρόπο δουλειάς του μέσα από τη Μέθοδο η Brenda Murphy αναφέρει: «Η σκηνοθεσία του Καζάν ήταν στην πράξη ένας συνδυασμός των πρωταρχικών στοιχείων της Μεθόδου στον τρόπο δουλειάς με τους ηθοποιούς και μια εκφραστική χρήση των οπτικών στοιχείων ενός έργου – του χώρου, της κίνησης, της χειρονομίας, των αντικειμένων, του σκηνικού, των κουστουμιών – με σκοπό να εξωτερικευθεί η ψυχική ζωή των χαρακτήρων, να αντικειμενοποιηθεί το υποκειμενικό. Στα τέλη της δεκαετίας του '40 και στη δεκαετία του '50, θα γινόταν ο τέλειος συνεργάτης των συγγραφέων που έγραφαν έργα προσπαθώντας να κάνουν αυτό ακριβώς, συγγραφέων όπως ο Τέννεση Ουίλλιαμς, ο Άρθουρ Μίλλερ, ο Ρόμπερτ Άντερσον και ο Ουίλλιαμ Ίνγκ», Brenda Murphy, ό. π., σ. 13, (Μετάφραση δική μου). Στο βιβλίο γίνεται αναλυτικά λόγος για τον τρόπο δουλειάς του Καζάν με τον Ουίλλιαμς πάνω στη σκηνοθεσία συγκεκριμένων έργων.

υποκριτικής. Η Μέθοδος, συνεπώς, επηρέασε μέσω της σκηνοθεσίας και της υποκριτικής και τη δραματική συγγραφή.

Για το Θέατρο Τέχνης τα έργα του αμερικανικού ρεαλισμού, που εστιάζουν στην ανάλυση της βαθύτερης ψυχολογίας των ηρώων, είναι το προσφορότερο έδαφος για να αναπτύξει τη σκηνοθετική του γραμμή και να εξασκήσει την υποκριτική τεχνική του. Υπάρχουν ενδείξεις ότι ο Κουν ήταν ενήμερος, ως ένα βαθμό τουλάχιστον, για τις εξελίξεις στο αμερικανικό θέατρο. Ήδη από το 1939, έχει ανεβάσει με το θίασο Κοτοπούλη το έργο *Το παιδί με τη χρυσή τύχη* του Κλίφορντ Οντέτς, που ήταν επιτυχία του Γκρουπ Θήατερ. Ενώ, αρκετά αργότερα, το 1980, λέει ότι είχε δει στην Αγγλία τη «στανισλαφσκική» παράσταση του *Golden boy*, σημειώνοντας, όμως, ότι δεν είχε δει παράσταση σκηνοθετημένη από τον ίδιο το Στανισλάφσκι.<sup>120</sup> Δεν έχουμε, βέβαια, κάποια συγκεκριμένη μαρτυρία της εποχής των μέσων της δεκαετίας του 1940, που να αποκαλύπτει τι ακριβώς γνώριζε ο Κουν για τις επιδράσεις του ρωσικού στο αμερικανικό θέατρο. Ο ίδιος ο Κουν, μιλάει για την επιρροή του Στανισλάφσκι στο αμερικανικό θέατρο, αρκετά αργότερα, το 1957, και καθώς συνεχιζόταν η πρόσληψη του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού από το Θέατρο Τέχνης.<sup>121</sup> Δε γνωρίζουμε, επίσης, αν ήταν ενήμερος για τις σκηνοθετικές προσεγγίσεις των έργων του Τέννεση Ουΐλλιαμς και του Άρθουρ Μίλλερ από τους νέους Αμερικανούς σκηνοθέτες. Από την άλλη μεριά, όμως, υπάρχουν ενδείξεις ότι οι συντελεστές του Θεάτρου Τέχνης είναι ενήμεροι για τα νέα έργα που κάνουν επιτυχία στην αμερικανική σκηνή και προτεραιότητά τους είναι τα εισάγουν γρήγορα και στο ελληνικό θέατρο. Ο διευθυντής δραματολογίου Αιμίλιος Χουρμούζιος, που έχει ασχοληθεί ιδιαίτερα με το αμερικανικό θέατρο, είναι πιθανό να γνωρίζει τις εξελίξεις στην αμερικανική σκηνή. Εξάλλου, οι ανταποκρίσεις των ελληνικών περιοδικών με θέμα την αμερικανική θεατρική τέχνη είναι,

---

<sup>120</sup> Δ. Σπάθης, ό. π., σ. 470.

<sup>121</sup> Ο ίδιος ο Κουν στη συνέντευξη που δίνει στην εφημερίδα της Θεσσαλονίκης *Δράση* το 1957, μιλάει για την επιρροή που είχε ο Στανισλάφσκι στο αμερικανικό θέατρο. Αρχικά, αναφέρει ότι το παράδειγμα του Ρώσου σκηνοθέτη, ακολούθησε το Γκρουπ Θήατερ, ενώ στη συνέχεια, λέει ότι το αμερικανικό θέατρο ακολουθεί το Στανισλάφσκι αφού, όμως, τον πλούτισε με τα ιδιαίτερα στοιχεία της αμερικανικής ζωής και ιδιοσυγκρασίας, «Ο Κάρολος Κουν ομιλεί διά το νέον θέατρον. Παγκόσμια κίνησις και αμερικανική άνθησις. Η Ευρώπη - Η Ελλάς - Νέοι συγγραφείς. Το κοινό και το θέατρο της Θεσσαλονίκης», *Δράσις Θεσσαλονίκης*, 24 Ιουν. 1957. Τμήματα της συνέντευξης αναδημοσιεύονται στη συλλογική έκδοση Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π. και στο Μάικλ Μαγιάρ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, ό. π.

όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, αρκετά συχνές. Όμως, ακόμα κι αν ο Κουν δε γνωρίζει ακριβώς τις ζυμώσεις που γίνονται την εποχή αυτή στη θεατρική σκηνή της Αμερικής, είναι πιθανό, οι καλλιτεχνικές του αρχές, που είναι κοινές με αυτές των επιγόνων του ρωσικού θεάτρου στην Αμερική, να του υποδεικνύουν τις επιλογές αυτές. Καθώς τα έργα ακολουθούν την ίδια αισθητική γραμμή με το ρεαλισμό του Τσέχωφ και του Ίμπσεν, εκφράζοντας ταυτόχρονα τη σύγχρονη εποχή, και ταιριάζουν στο καλλιτεχνικό προφίλ του θιάσου του, αποτελούν το προσφορότερο έδαφος για την έκφραση της καλλιτεχνικής του γραμμής.

#### 4.4.2.2. Φανταστικός ή ποιητικός ρεαλισμός

Η σκηνοθετική κατεύθυνση του Θεάτρου Τέχνης καθορίζεται και από άλλη μια πολύ σημαντική παράμετρο. Είναι η τάση προς μια μορφή ρεαλισμού που δεν αποδίδει μόνο την αντικειμενική πραγματικότητα, αλλά ανοίγεται και προς την έκφραση ποιητικών μορφών. Πρότυπο αυτής της αισθητικής αναζήτησης αποτελεί ο Ρώσος σκηνοθέτης και μαθητής του Στανισλάφσκι, Εβγκένι Βαχτάνγκωφ. Ο Βαχτάνγκωφ κινείται ανάμεσα στον αντικειμενικό ρεαλισμό που αποζητούσε ο Στανισλάφσκι και στη θεατρικότητα, της οποίας υπέρμαχος ήταν ένας ακόμα σημαντικός εκπρόσωπος του ρωσικού θεάτρου, ο Μεγιερχόλντ. Υποστηρίζει ότι η αλήθεια στη σκηνή είναι απαραίτητη, όχι όμως με τη μορφή που υπάρχει στην ίδια τη ζωή, αλλά εμπλουτισμένη με μια θεατρικότητα που είναι εξίσου αναγκαία, ως βασικό στοιχείο του θεάτρου. Αυτή η θεατρικότητα δεν πρέπει να υπερβαίνει το απαιτούμενο όριο, γιατί τότε η αλήθεια χάνει την αυθεντικότητά της και τη δυνατότητα να προκαλέσει γνήσιο αίσθημα. Η μέθοδος δουλειάς είναι κάτι που μαθαίνεται, η μορφή, όμως, είναι κάτι που πρέπει να γεννηθεί μέσα από τη φαντασία του καλλιτέχνη. Ο «φανταστικός ρεαλισμός» σχετίζεται με τη μορφή που δημιουργεί μέσα του ο καλλιτέχνης.<sup>122</sup> Ο φανταστικός ρεαλισμός συνθέτει τα ρεαλιστικά στοιχεία που παρέχει η ίδια η ζωή με τα ποιητικά στοιχεία που προκύπτουν

---

<sup>122</sup> Eugene Vakhtangov, «Fantastic Realism», στο T. Cole and H. K. Chinoy (ed.), *Directors on directing. A sourcebook of the modern theatre*, The Bobbs - Merrill Company, Indianapolis, σ. 191.



από τον υποκειμενισμό του καλλιτέχνη. Τα λόγια του Κάρολου Κουν περιγράφουν τον τρόπο με τον οποίο προσλαμβάνει την έννοια αυτή:

«...Εκείνο που θέλω κυρίως να τονίσω είναι ότι ο σκοπός της τέχνης μας δεν είναι το αντικείμενο, αλλά το νόημα που του δίνουμε εμείς. Πώς θα το αναπλάσουμε και πώς τελικά θα διαγραφεί και θα συνδεθεί μέσα στις ψυχές μας το φως, κι όχι να το δώσουμε απλώς, έτσι όπως διαφαίνεται μέσα στο εκτυφλωτικό φως της στιγμής που περνά. Δηλαδή, πιστεύω σ' ένα είδος εσωτερικού ρεαλισμού, κοντύτερα ίσως σ' αυτό που ο Βαχτάνγκωφ, μαθητής του Στανισλάφσκι, ονόμασε στο ημερολόγιο-μανιφέστο του, φανταστικό ρεαλισμό, σ' αντίθεση του νατουραλισμού του δασκάλου του και σ' αντίθεση της απόλυτης εξωτερικής σχηματοποίησης και του θεατρικού συμβατισμού του Ταϊρωφ».<sup>123</sup>

Ο «φανταστικός ρεαλισμός» του Βαχτάνγκωφ ταξίδεψε, επίσης, στην Αμερική μαζί με το σύστημα του Στανισλάφσκι.<sup>124</sup> Ο Καζάν, όπως αναφέρει ο ίδιος, εκτός από τον Στανισλάφσκι και τον Μεγερχόλντ, επηρεάστηκε και από τον Βαχτάνγκωφ.<sup>125</sup> Ο πρώτος άξονας επιρροής του Αμερικανού σκηνοθέτη από τον Βαχτάνγκωφ ήταν η καλλιέργεια της πλαστικότητας στον τρόπο έκφρασης του σώματος του ηθοποιού.<sup>126</sup> Ο δεύτερος ήταν η αισθητική επιλογή του «φανταστικού ρεαλισμού», για την οποία ο Καζάν χρησιμοποίησε τον όρο «ποιητικός ρεαλισμός».<sup>127</sup> Τέλος, ακολουθώντας άλλη μια από τις απόψεις του Βαχτάνγκωφ, αναγνώρισε στην τέχνη της σκηνοθεσίας την αναγκαιότητα του υποκειμενισμού του καλλιτέχνη.<sup>128</sup>

---

<sup>123</sup> «Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης», ό. π., σ. 24.

<sup>124</sup> Ο ίδιος ο Καζάν σε μεταγενέστερη συνέντευξή του, το 1974, αναφέρει ότι οι κυριότερες επιδράσεις του ήταν η Μέθοδος του Στανισλάφσκι όπως διδασκόταν από τον Κλέρμαν και τον Στράσπεργκ, τα διαβάσματά του από το Βαχτάνγκωφ και οι ταινίες, Brenda Murphy, ό. π., σ. 11.

<sup>125</sup> Ο. π., σ. 13.

<sup>126</sup> Ο. π., σ. 14.

<sup>127</sup> Ο. π., σ. 14.

<sup>128</sup> Σύμφωνα με τη Murphy, ο ποιητικός ρεαλισμός του Καζάν συνδυάστηκε με την οπτική του Ουίλλιαμς που, «δημιούργησε μια ψευδαίσθηση της αντικειμενικής πραγματικότητας μέσα στην οποία εισέβαλε επίμονα η υποκειμενική οπτική». Οι δύο δημιουργοί ένωσαν τις εκφραστικές τους δυνάμεις και με το σκηνογράφο Τζο Μιέλζινερ που δημιούργησε μια σκηνογραφική γλώσσα, την οποία ονόμασε «αφηρημένο ρεαλισμό» στην οποία συνυπάρχουν η αντικειμενική πραγματικότητα και ο υποκειμενισμός, Brenda Murphy, ό. π., σσ. 14-15. (Μετάφραση δική μου).

#### 4.4.3. Η πρωτοπορία ως επιλογή του δραματολογίου του Θεάτρου Τέχνης

Ένας ακόμα λόγος για τον οποίο το Θέατρο Τέχνης στρέφει το βλέμμα του προς τον αμερικανικό ψυχογραφικό ρεαλισμό είναι η απόφασή του να ενσωματώσει στο δραματολόγιό του έργα της παγκόσμιας πρωτοπορίας της εποχής. Η πρόθεση του να διαφοροποιηθεί από τα ήδη υπάρχοντα θέατρα της χώρας, κάνει επιτακτική την ανάγκη να καταρτιστεί ένα ενδιαφέρον δραματολόγιο που θα κεντρίσει το ενδιαφέρον του αθηναϊκού κοινού. Οι τρεις βασικοί στόχοι του Θεάτρου Τέχνης είναι η δημιουργία ενός θεάτρου συνόλου, η προώθηση του ελληνικού έργου και ο συγχρονισμός με την παγκόσμια πρωτοπορία. «Προσπαθήσαμε», αναφέρει αργότερα ο Κουν, μιλώντας για τη συνολική πορεία του Θεάτρου Τέχνης, «να δώσουμε ό, τι πνευματικότερο υπήρχε στο σύγχρονο θέατρο του εξωτερικού. Όλες τις τάσεις, τα νέα, ρεύματα, τους συγγραφείς».<sup>129</sup> Η ενημέρωση του ελληνικού κοινού για τα πρωτοποριακά ρεύματα της δραματολογίας ήταν μια από τις προτεραιότητες του θιάσου, την οποία τήρησε σε όλες τις φάσεις της δράσης του, εισάγοντας αρχικά το αμερικανικό ρεαλιστικό θέατρο, και πρωτοστατώντας στη συνέχεια στην πρόσληψη νέων πρωτοποριακών θεατρικών μορφών.

Στην περίπτωση του αμερικανικού ρεαλισμού, το Θέατρο Τέχνης στάθηκε πραγματικά στο ύψος των διακηρύξεών του προς το ελληνικό κοινό. Το είδος αυτό βρισκόταν σε πραγματική ακμή μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Οι εξελίξεις της παγκόσμιας σκηνης είχαν μεταφερθεί από την Ευρώπη στην Αμερική, όπου αναπτυσσόταν τώρα η τέχνη του Νέου Κόσμου.

Για την εγχώρια σκηνή τα έργα του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού είναι κάτι καινούριο. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, ο Ευγένιος Ο΄ Νηλ ήταν γνωστός στην Ελλάδα, το έργο του, όμως, δεν έπαυε να θεωρείται πρωτοποριακό. Μάλιστα, από τα έργα του Ο΄ Νηλ που ανεβάζει το Θέατρο Τέχνης, μόνο οι *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* είναι γνωστοί στο ελληνικό κοινό, ενώ το μονόπρακτο *Στις θάλασσες του Βορρά* και το *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά* παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή. Ο Τέννεση Ουίλλιαμς και ο Άρθουρ Μίλλερ είναι δύο πρωτοεμφανιζόμενοι συγγραφείς, που σχεδόν συγχρόνως με την εμφάνισή τους στη θεατρική σκηνή της Αμερικής, παίζονται από το Θέατρο Τέχνης και στην Ελλάδα.

<sup>129</sup> Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 88.

## 4.5. Οι παραστάσεις

### 4.5.1. Ποίηση και ατμόσφαιρα

Η επιλογή των ρεαλιστικών ψυχολογικών δραμάτων υπαγόρευε στο Θέατρο Τέχνης μια ειδική αντιμετώπιση τους στον τομέα της σκηνοθεσίας και της ερμηνείας των ηθοποιών. Η απόδοση των έργων αυτών για το θίασο σημαίνει την πρακτική εφαρμογή των αισθητικών του πεποιθήσεων. Ταυτόχρονα, αποτελεί μια πρόκληση, καθώς η εφαρμογή των αισθητικών αυτών αρχών γίνεται σε πρωτοεμφανιζόμενα έργα, γεγονός που ενέχει την έννοια του πειραματισμού. Τα κείμενα αυτά δεν είναι καταξιωμένα στη συνείδηση του κοινού και το Θέατρο Τέχνης πρέπει να τα υποστηρίξει μέσα από την ερμηνεία του.

Ως ένα βαθμό οι προθέσεις των συντελεστών του θιάσου και η οπτική τους για τα έργα, παρουσιάζονται μέσα από τα προγράμματα των παραστάσεων. Αν και φτωχά, λόγω των οικονομικών δυσχερειών της εποχής, τα προγράμματα μπορούν να συμβάλουν στη δημιουργία μιας εικόνας για τους στόχους του θιάσου μέσα από το ανέβασμα του κάθε έργου. Κάποια από αυτά περιέχουν ενδιαφέροντα κείμενα, που σε συνδυασμό με τα στοιχεία της αισθητικής γραμμής του θιάσου και τις εντυπώσεις της κριτικής, μπορούν να δώσουν κάποιο φως στο καλλιτεχνικό γεγονός της παράστασης, ενός στιγμιαίου έργου τέχνης που η εικόνα του χάνεται στο χρόνο. Ένα δεύτερο εργαλείο μέσα από το οποίο μπορεί να προκύψει μια εικόνα για τις παραστάσεις, είναι οι εντυπώσεις της κριτικής. Βέβαια, η ιδιαιτερότητα της θεατρικής παράστασης ως ζωντανού και εφήμερου έργου τέχνης, καθιστά εξαιρετικά δύσκολη την προσπάθεια του κριτικού, και κυρίως του μεταγενέστερου αναγνώστη, να ανασυνθέσει το καλλιτεχνικό γεγονός μέσα από το λόγο. Η απόπειρα της ανασύνθεσης του καλλιτεχνικού προφίλ των παραστάσεων, θα γίνει μέσα από ένα συνδυασμό στοιχείων που περιέχονται στα κείμενα των προγραμμάτων τους με την καλλιτεχνική γραμμή του θιάσου τη συγκεκριμένη εποχή και τις εντυπώσεις που οι παραστάσεις αυτές άφησαν στην κριτική.

Ένα πρώτο στοιχείο είναι η παραδοχή της κριτικής ότι τα έργα αυτά ταιριάζουν στη σκηνοθετική συμπεριφορά του Κουν, και του δίνουν την ευκαιρία να αναδειχθεί σε συντονιστή που με εκφραστικά όργανά του τους ηθοποιούς προβάλλει τη δική του

σύλληψη για το έργο. Ο Άλκης Θρύλος αναφερόμενος στο *Γυάλινο κόσμο* τονίζει: «...Ο κ. Κουν σ' ένα έργο που του ταίριαζε αναδείχτηκε και πάλι, όπως συχνά, ξεχωριστός διευθυντής ορχήστρας».<sup>130</sup> Αναγνωρίζεται στον Κουν μια ιδιαίτερη ικανότητα που σχετίζεται με τη διδασκαλία των ηθοποιών και τη μορφοποίηση του συνόλου της ερμηνείας κάτω από τη δική του οπτική, επιβεβαιώνοντας την εδραίωσή της σκηνοθετικής του εργασίας στο ελληνικό θέατρο.<sup>131</sup> Συχνά η γραμμή της διδασκαλίας του γίνεται τόσο εμφανής στην απόδοση των ηθοποιών, που εκλαμβάνεται ως αρνητικό στοιχείο από την κριτική.<sup>132</sup>

Η συνοχή, όμως, της σκηνοθετικής γραμμής και της ερμηνευτικής απόδοσης των ηθοποιών, είναι υπεύθυνη για την παραγωγή μιας ιδιαίτερης «ατμόσφαιρας». Καταχρηστικά, θα χρησιμοποιήσουμε εδώ μια περιγραφή του Βασίλη Ρώτα, που έχει γίνει ωρύτερα, το 1943, αλλά είναι βοηθητική για την περιγραφή της ατμόσφαιρας των παραστάσεων του Θεάτρου Τέχνης: «...Ελαφρές αισθησιακές αποχρώσεις, και κεντήματα κιαρό σκούρο. Περισσότερο ζωγραφική παρά πλαστική. Περισσότερο έγχορδα παρά πνευστά...».<sup>133</sup> Η ατμόσφαιρα αυτή στη συνείδηση της κριτικής σχετίζεται με την οργανική λειτουργία της σκηνοθεσίας, της υποκριτικής και των επιμέρους στοιχείων της θεατρικής παράστασης, όπως η μουσική και η σκηνογραφία, κάτω από μια ενιαία οπτική που επιβάλλουν τα ίδια τα έργα. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό αυτής της ατμόσφαιρας που δημιουργείται στις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, σύμφωνα με την κριτική, είναι η απόδοση μιας ιδιαίτερης μελαγχολικής πνοής. Ο Μ. Καραγάτσης

---

<sup>130</sup> Άλκης Θρύλος, τόμος Δ', 1945-1948, ό. π., σ. 246.

<sup>131</sup> Ο Κουν, έχοντας ήδη την εμπειρία του δασκάλου-σκηνοθέτη από την εποχή των παραστάσεων του Κολλεγίου, διοχετεύει τις διδακτικές του ικανότητες και στο επαγγελματικό θέατρο. Οι ικανότητες αυτές αναγνωρίζονται από νωρίς από την κριτική, που βλέπει στις σκηνοθεσίες του την ικανότητα του δασκάλου των ηθοποιών, αλλά και τη δυνατότητά του να υποβάλει τη δική του ερμηνευτική προσωπικότητα, Αντ. Γλυτζουρή, ό. π., σσ. 425-426.

<sup>132</sup> Σε αυτό συντελεί και το γεγονός ότι οι ηθοποιοί του θιάσου είναι μαθητές ή νεαροί απόφοιτοι της Σχολής του Θεάτρου Τέχνης, πράγμα που σημαίνει ότι δεν έχουν ακόμα αποκτήσει την απαραίτητη εμπειρία και το δικό τους προσωπικό ερμηνευτικό στυλ. Πολλές φορές αυτό λειτουργεί αρνητικά στην εικόνα που αποκομίζει η κριτική από τις παραστάσεις. Οι κριτικοί συχνά θεωρούν ότι πίσω από την ερμηνεία του ηθοποιού είναι φανερή η διδασκαλία του Κουν. Ενδεικτικά αναφέρεται η παρατήρηση του Π. Ρήγα για την ερμηνεία στους *Πόθους κάτω από τις λεύκες* του Ο' Νηλ. Ο κριτικός αναφέρει ότι η υποκριτική εκτέλεση των ηθοποιών βρισκόταν κάτω από την επιρροή του Κουν. Ειδικά όσον αφορά στο νεαρό Δ. Χατζημάρκο «ήταν σαν να βλέπαμε τον ίδιο τον Κουν», Π. Ρήγας, «Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα*, 15 Μαρτ. 1947, αρ. 62, σσ. 77-78. Και ο Γ. Σιδέρης, αναφερόμενος στην ίδια παράσταση, θεωρεί ότι ήταν φανερή η αναρμοδιότητα των ηθοποιών, για την οποία, όμως, είναι υπεύθυνος ο σκηνοθέτης, Γ. Σιδέρης, «*Πόθοι κάτω από τις λεύκες* στο Θέατρο Τέχνης», *Ο Αιώνας μας*, Απρ. 1947, φ. 2, σ. 63.

<sup>133</sup> Β. Ρώτα, «Κριτικό Σημείωμα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, Χρόνος Α', αρ. 2, 19 Ιουν. 1943, σ. 4.

μιλώντας για την παράσταση του *Γυάλινου κόσμου* αναφέρει ότι ο τρόπος σκηνοθεσίας του Κουν άρμοζε στο πνεύμα και την ατμόσφαιρα του έργου, θεωρώντας ότι: «ένα έργο άκρατου ψυχισμού και βαρείας καταθλίψεως, επήγαινε σαν γάντι στην σκηνοθετική ιδιοσυγκρασία του κ. Κουν...».<sup>134</sup> Και ο Θρύλος τρία χρόνια αργότερα, στην κριτική του για το *Θάνατο του εμποράκου* αναγνωρίζει την έμφυτη τάση του Κουν να προσελκύεται από έργα που εκπέμπουν μια θλίψη. Αυτού του είδους τα έργα ευνοούν την ανάδειξη των σκηνοθετικών του δυνατοτήτων: «Τα έργα με ενιαίο τόνο είναι κείνα που προσαρμόζονται το περισσότερο στον αισθητά μονογραμμικό σκηνοθετικό τρόπο του κ. Κουν, και η κατάθλιψη είναι η διάθεση που τον δονίζει το περισσότερο. Πάντα αποδίδει εξαιρετα τα έργα που είναι εμποτισμένα με βαριά μελαγχολία».<sup>135</sup>

Η δημιουργία της ατμόσφαιρας αυτής βασίζεται και σε μια ακόμα οργανική ενοποίηση: τη σύζευξη ρεαλιστικών και αντιρρεαλιστικών στοιχείων. Η οργανικότητα αυτή εκφράζεται μέσα από τις εντυπώσεις της κριτικής: «Η σκηνοθεσία του κ. Κουν είχε τα συνηθισμένα της χαρακτηριστικά: μιαν ιδιότυπη ατμόσφαιρα που πάντα δημιουργεί με στοιχεία ρεαλισμού και σχηματοποίησης».<sup>136</sup> Η ατμόσφαιρα που απορρέει μέσα από την ένωση αυτή συγκαταλέγεται στις προθέσεις του θιάσου. Στο πρόγραμμα του *Γυάλινου κόσμου* μεταφέρεται η άποψη του ίδιου του Ουίλλιαμς για το έργο του: ο *Γυάλινος κόσμος* είναι ένα «έργο αναπόλησης». Η αναπόληση αυτή εκφράζεται με «ποίηση, λυρισμό, και με την αγνάδα του ονείρου».<sup>137</sup> Το απόσπασμα που παρατίθεται από τον πρόλογο του συγγραφέα στο *Γυάλινο κόσμο*, τονίζει την προσπάθεια να εκφραστούν ψήγματα της ανθρώπινης αλήθειας, με τρόπους που παρεκκλίνουν από τον παραδοσιακό ρεαλισμό. Ενώ ο Χουρμούζιος σημειώνει ότι «η πνοή της πλούσιας ποίησης που αναδίνεται από το έργο ρίπισε το ριτιδωμένο ρεαλιστικό και νατουραλιστικό δράμα της αμερικάνικης σκηνης...».<sup>138</sup> Η σκηνοθεσία του Κουν φαίνεται ότι πετυχαίνει να εκφράσει αυτή την ατμόσφαιρα σύνδεσης μεταξύ ονείρου και

<sup>134</sup> Μ. Καραγάτσης, *Κριτική θεάτρον, 1946-1960*, Αθήνα, Εστία, σ. 54.

<sup>135</sup> Άλκης Θρύλος, Τόμος Ε', 1949-1951, ό. π., σ. 172.

<sup>136</sup> Π. Ρήγας, «Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα*, 15 Δεκ. 1947, Περίοδος Β', αρ. 6, σ. 167.

<sup>137</sup> Θέατρο Τέχνης, Τέννεση Ουίλλιαμς, *Γυάλινος Κόσμος*, θεατρική περίοδος 1946-1947, θεατρικό πρόγραμμα, αρχείο Θεατρικού Μουσείου.

<sup>138</sup> Ο. π.

πραγματικότητας, δίνοντας μέσα από την ερμηνεία μια προέκταση που ξεφεύγει από το απλό ανέβασμα ενός κειμένου.<sup>139</sup>

Η χρήση αντιρρεαλιστικών στοιχείων για την περιγραφή της αντικειμενικής πραγματικότητας τονίζεται και στο πρόγραμμα του *Θανάτου του εμποράκου*. Το έργο έχει προκαλέσει αναταραχή στις συνειδήσεις γιατί «γίνεται με τόλμη, με ειλικρίνεια και μ' ένα πλήθος στερεών συμβόλων, η προβολή του πυρετού της ψυχής του σύγχρονου ανθρώπου στην ψυχρή επιφάνεια της αδυσώπητης πραγματικότητας της καθημερινής ζωής».<sup>140</sup>

Ο αισθητικός αυτός προσανατολισμός στη σκηνοθεσία του Θεάτρου Τέχνης που στοχεύει στο άγγιγμα των αισθημάτων του κοινού μέσω της παραγωγής μιας αντιρρεαλιστικής ατμόσφαιρας, φαίνεται ότι γέρνει λίγο περισσότερο προς την πλευρά της ποίησης. Η κριτική παρατηρεί ότι υπάρχει μια υπερβολή από τους ηθοποιούς στην έκφραση των συναισθημάτων του πάθους. Σχετική είναι η παρατήρηση του Μ. Καραγάτση για την ερμηνεία του θιάσου στους *Πόθους κάτω από τις λεύκες*. «Τα έργα του βίαιου πάθους», λέει ο Καραγάτσης, «προσιδιάζουν στην σκηνοθετική ιδιοσυγκρασία του κ. Κουν». Πολλές φορές, όμως, σύμφωνα με τον κριτικό, ο Κουν παρασυρμένος από τη διάθεσή του να αποδόσει το πάθος αυτό, υπερβάλλει στη σκηνοθετική του διδασκαλία, «ειδαλλιάς δεν εξηγείται η αντιρρεαλιστική ερμηνεία ενός αυστηρά ρεαλιστικού έργου. Ερμηνεία που ο χαρακτηρισμός της σαν κλοουνιακού εξπρεσιονισμού, είναι ο επιεικέστερος, επειδή πολλές φορές αγγίζει τα όρια της λαϊκορομαντικής μελοδραματικότητας».<sup>141</sup>

Τον υπερτονισμό των στυλιζαρισμένων στοιχείων από την πλευρά της σκηνοθεσίας παρατηρεί και ο Λέων Κουκούλας στην παράσταση του *Λεωφορείου ο Πόθος*, λέγοντας: «...ο κ. Κουν δεν μπόρεσε ν' αποφύγει κάποια υπερβολή στην

---

<sup>139</sup> «Ο κ. Κουν κατάφερε να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα ανάμεσα στ' όνειρο και τη φυγή, όπου η κρούση της πραγματικότητας ηχούσε πιο απότομα και πιο σκληρά. Κι έτσι κατόρθωσε να δώσει στο έργο προέκταση που ίσως το κείμενο να μην την είχε», Ειρ. Καλκάνη, «Η ζωή του θεάτρου», *Γράμματα*, Δεκ. 1946, σ. 220-221.

<sup>140</sup> Θέατρο Τέχνης, Άρθουρ Μίλλερ, *Ο θάνατος του εμποράκου*, θεατρική περίοδος 1949-1950, θεατρικό πρόγραμμα, αρχείο Θεατρικού Μουσείου.

<sup>141</sup> Μ. Καραγάτσης, ό. π., σ. 66. Στο ίδιο κλίμα φαίνεται ότι κινείται στην παράσταση αυτή και η ερμηνευτική προσέγγιση των ηθοποιών. Αυτό εκφράζει πιθανότατα και ο Π. Ρήγας λέγοντας: «Ο Φωτόπουλος κι ο Καλλέργης κινήθηκαν μέσα σε κλίμα παρεξηγημένου νατουραλισμού (λυγισμένα γόνατα, φτιαχτός βαρύς τόνος φωνής)», Π. Ρήγας, «Θέατρο Τέχνης», *Ελεύθερα Γράμματα*, 15 Μαρτ. 1947, αρ. 62, σσ. 77-78.

υπογράμμιση των εξωρεαλιστικών σημείων του έργου, πράμα που σ' ορισμένες στιγμές ενόθεψε την ποιητική μαγεία προσδίνοντάς της κάποια ελαφρή απόχρωση "αστυνομικού μυστηρίου".<sup>142</sup> Η παρατήρηση αυτή έχει περισσότερο ενδιαφέρον αν λάβουμε υπόψη την άποψη του κριτικού ότι το συγκεκριμένο έργο είναι υπερβολικά ρεαλιστικό, ενώ τα στοιχεία που σχετίζονται με το ανορθολογικό στοιχείο της ποίησης φαίνονται περισσότερο σαν εμβόλιμες προσθήκες και λιγότερο σαν οργανικά συστατικά του έργου.<sup>143</sup> Οι παραπάνω παρατηρήσεις δείχνουν μια ιδιαίτερη προσήλωση στον τονισμό των αντιρρεαλιστικών στοιχείων, που αναπόφευκτα οδηγεί σε μια σχηματοποίηση στη γραμμή της υποκριτικής και της σκηνοθεσίας. Η σχηματοποίηση αυτή που προκύπτει σαν αναγκαίος εκφραστικός τρόπος για την απόδοση των μη ρεαλιστικών στοιχείων τελικά οδηγεί τη σκηνοθετική γραμμή, από την ενδοσκόπηση της αλήθειας της ανθρώπινης ψυχολογίας του Στανισλάφσκι, σε μια περισσότερο φορμαλιστική διέξοδο υποταγμένη στη σύλληψη του καλλιτέχνη, που πλησιάζει στην οπτική του Βαχτάνγκωφ.

Χαρακτηριστική είναι και η συμβολή των επιμέρους στοιχείων της παράστασης, όπως η σκηνογραφία και η μουσική στην οργανική λειτουργία του συνόλου. Σε παραγωγές, όπως αυτές του *Γυάλινου κόσμου*, αλλά και του *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* το σκηνικό παίζει ιδιαίτερο ρόλο στην παραγωγή της ατμόσφαιρας. Η λειτουργικότητα του σκηνικού της τελευταίας παράστασης φαίνεται ότι έδωσε λύσεις, μέσα από τις οποίες προωθήθηκε η σκηνοθετική ερμηνεία.<sup>144</sup> Υπάρχουν, βέβαια και περιστάσεις, κατά τις οποίες η προσπάθεια για μια ρεαλιστική απεικόνιση, είτε του σκηνικού χώρου, είτε των προσώπων του δράματος, δεν είναι επιτυχημένη. Στις περιπτώσεις αυτές δεν υπάρχει

---

<sup>142</sup> Λέων Κουκούλας, «Θέατρο», *Ο αιώνας μας*, Απρ. 1949, αρ. 4 (26), σ. 123.

<sup>143</sup> Στο *Λεωφορείο ο Πόθος*, αναφέρει ο Κουκούλας, «για να κερδίσει σε ψυχολογική διεισδυτικότητα, ο συγγραφέας κλείστηκε χωρίς να το καταλάβει στον περιχαρακωμένο χώρο του ρεαλιστικού θεάτρου», ό. π.

<sup>144</sup> «Τα σκηνικά του Στεφανέλλη απέδωσαν άριστα το διπλό τόνο του έργου, τον νατουραλιστικό και λυρικό», Άλκης Θρύλος, τόμος Δ', 1945-1948, ό. π., σ. 246. Ενώ ο Ι. Γεωργίου παρατηρεί ότι τα «τρικ» που απαιτεί ο συγγραφέας «δε χρησιμοποιήθηκαν με τρόπο που να μην τα κάνει να φαίνονται απλά τεχνάσματα, παρόλα αυτά η παράσταση είχε μια ατμόσφαιρα κι άφηνε να διαισθανθεί κανείς την ποίηση του αμερικανού δραματουργού», Ι. Γεωργίου, «Αθηναϊκά θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Δεκ. 1946, σ. 343. Για το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* ο Σιδέρης σημειώνει: «...το θαυμάσιο σκηνογράφημα εντελώς παράλληλο με το πνεύμα του έργου, ρεαλιστικό στο σύνολό με φαντασία στις λεπτομέρειες, χρώμα σκάλες, παράθυρα, υπέρθυρα κλπ., επιτρέπει στο μάτι να βλέπει τα πρόσωπα καθαρότατα, να καμαρώνει, ακριβέστερα, τις φιγούρες τους χωρίς κούραση· επιτέλους είδαμε και μεσάνυχτα, σκοτεινή η Σκηνή και βλέπαμε και τους ηθοποιούς!», Γιαν. Σιδέρης, «Θέατρο», *Ο Αιώνας μας*, αρ. 9, Νοεμβρ. 1947, σ. 290.

οργανικότητα, αντίθετα, τα εξωτερικά πρόσθετα στοιχεία κάνουν αρνητικά αισθητή την παρουσία τους.<sup>145</sup>

Ένα τελευταίο στοιχείο, είναι η ενεργός συμμετοχή της μουσικής, που λειτουργεί καταλυτικά στη γέννηση της ενιαίας ατμόσφαιρας. Η μουσική επένδυση χρησιμοποιείται στις παραστάσεις του *Γυάλινου κόσμου*, του *Λεωφορείου ο Πόθος* και του *Θανάτου του εμποράκου* και υπεύθυνος για αυτή είναι ο Μάνος Χατζιδάκις. Στο πρόγραμμα, μάλιστα του έργου *Ο θάνατος του εμποράκου* περιλαμβάνεται ένα ενδιαφέρον κείμενο του Χατζιδάκι για τη μουσική που γράφεται αποκλειστικά για το θέατρο με στόχο να αποτελέσει αναπόσπαστο μέρος του έργου κατά την παράστασή του. Ο *Θάνατος του εμποράκου* δημιουργεί, σύμφωνα με το Χατζιδάκι, τις αναγκαίες προϋποθέσεις για ένα μουσικό να γράψει μουσική για το θέατρο. Το έργο προσφέρει στο μουσικό ελευθερία «να κινηθεί μέσα σ' αυτό», όχι σα να το γνωρίζει εκ των προτέρων, αλλά σα να είναι και αυτός ένα από τα πρόσωπα του.<sup>146</sup> Η ενεργός δράση της μουσικής στις παραπάνω παραστάσεις δείχνει την προσπάθεια του θιάσου να δημιουργήσει ατμοσφαιρική ενότητα μέσα από τη συνένωση των επιμέρους τεχνών, προκειμένου να εκφραστεί η ποιητικότητα του έργου.

Η παράσταση στην οποία φαίνεται ότι επιτυγχάνεται η αρμονικότερη ατμόσφαιρα, μέσα από την επιτυχία της εξισορρόπησης όλων των στοιχείων, είναι αυτή του *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*. Ο Σιδέρης αναφερόμενος στην παράσταση αυτή παρατηρεί «αρμονία, υποταγή όλων των παραγόντων προς το πνεύμα του έργου και τη γενικήν αισθητική γραμμή του θιάσου...».<sup>147</sup>

Βασικό συμπέρασμα που προκύπτει για την αισθητική μορφή των παραστάσεων αυτών είναι η προσπάθεια του θιάσου να εκθέσει τη διπλή ταυτότητά των έργων. Από τη

---

<sup>145</sup> Για παράδειγμα στο *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*, όπου κάποια μέλη του θιάσου υποδύονται τους νέγρους, το βάνσιμο των ηθοποιών δεν είναι ομοίμορφο, στοιχείο που είναι ενοχλητικό για το θεατή, Άλκης Θρύλος, ό, π, τόμος Δ', 1945-1948, σ. 522. Ενώ, στο μονόπρακτο *Στις θάλασσες του Βορρά*, το σκηνικό και η μεταμφίεση των ηθοποιών δεν παρουσιάζουν ενότητα: «...από τον Πλοίαρχο – παρ' όλα τα γένια και τις στολές – ίσαμε το σκηνικό, δεν μπόρεσε να δοθεί η εντύπωση ότι τα επί σκηνης διαδραματίζονταν στη θάλασσα...τα πάντα ως κίνηση και ως εικόνα ήταν μάλλον αντιθαλασσινά», Ι. Γεωργίου, «Αθηναϊκά Θέατρα», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, Μάιος 1947, σ. 32.

<sup>146</sup> Άρθουρ Μίλλερ, *Ο θάνατος του εμποράκου*, θεατρικό πρόγραμμα, ό. π.

<sup>147</sup> Γιαν. Σιδέρης, «Θέατρο», *Ο Αιώνας μας*, Νοέμβρ. 1947, αρ. 9, σ. 290. Και ο Θρύλος παρατηρεί ότι στην παράσταση αυτή ο Κουν απάλυνε το ύφος του, μειώνοντας τους έντονους χρωματισμούς και τα χοντρά πλάνα, ενώ υποστηρίζει ότι οι ηθοποιοί απελευθερώθηκαν δημιουργικά χωρίς να σκλαβωθούν από τις οδηγίες του σκηνοθέτη, Άλκης Θρύλος, τόμος Δ', 1945-1948, ό. π., σσ. 369-370.



μία πλευρά, δίνεται έμφαση στη ρεαλιστική τους πνοή και το δυναμισμό που εκπέμπει η αλήθεια της σύγχρονης πραγματικότητας, ενώ από την άλλη τονίζεται η ποίηση και η διαφυγή στον κόσμο του ονείρου. Η οργανικότητα και η συλλογικότητα στη λειτουργία όλων των συντελεστών της παράστασης φανερώνει την εργασία του θιάσου με βάση την έννοια του συνόλου, σύμφωνα με τη θεωρητική του κατεύθυνση. Ο τονισμός – πολλές φορές σε υπερβολικό σημείο – της ποιητικότητας και η σχηματικότητα της υποκριτικής κατεύθυνσης οδηγεί στο συμπέρασμα ότι ο ψυχολογικός ρεαλισμός του ρωσικού προτύπου του Θεάτρου Τέχνης, εκλαμβάνει στη δική του εκδοχή μια εντονότερη τάση προς την αφηρημένη σχηματοποίηση. Το Θέατρο Τέχνης δεν αποφεύγει να ερμηνεύσει τα αντιρρεαλιστικά στοιχεία των ρεαλιστικών αυτών έργων, αντίθετα μερικές φορές τα υπερτονίζει.

## Κεφάλαιο 5

### Η ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΣΗ ΣΤΗΝ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΤΟΥ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟΥ ΨΥΧΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΡΕΑΛΙΣΜΟΥ

#### 5.1. Η ανταπόκριση της κριτικής

Όταν το Θέατρο Τέχνης ξεκινά την παρουσίαση των αμερικανικών ρεαλιστικών έργων στο ελληνικό κοινό, υπάρχουν ήδη διαμορφωμένες απόψεις από την πλευρά της κριτικής για τη θέση του θιάσου στην ελληνική σκηνή. Υπάρχουν ενδείξεις ότι, από τον πρώτο χρόνο κιόλας της λειτουργίας του, μια μερίδα της κριτικής και του κοινού έχει ταυτιστεί με την προσπάθειά του, θεωρώντας ιδιαίτερα σημαντική τη συμβολή του στην αλλαγή του τοπίου της ελληνικής θεατρικής ζωής.<sup>148</sup> Από την άλλη πλευρά, δε λείπουν οι ενστάσεις για τη δουλειά του Θεάτρου Τέχνης. Στο περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα*, μετά το τέλος της πρώτης θεατρικής περιόδου της λειτουργίας του θιάσου, εμφανίζεται άρθρο που κάνει απολογισμό της μέχρι τη στιγμή εκείνη καλλιτεχνικής του πορείας. Ο αρθρογράφος αναφέρεται στην αποτυχία πρακτικής εφαρμογής κάποιων από τις βασικές αρχές του θιάσου, όπως το σπάσιμο του πρωταγωνιστικού κατεστημένου και η επικοινωνία με το ευρύ κοινό. Παρόλη την αυστηρή κριτική που ασκείται, αναγνωρίζεται η σημασία της σκληρής δουλειάς που έχει γίνει από τα στελέχη του θιάσου και εκφράζεται η πίστη ότι το Θέατρο Τέχνης θα διορθώσει τις ελλείψεις του και θα καταφέρει τελικά να τις ξεπεράσει σύντομα.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Μία από τις θετικές αναφορές στη δουλειά του θιάσου, αποτελεί δημοσίευμα που παρουσιάζεται το καλοκαίρι του 1943 στο περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα*, σύμφωνα με το οποίο, το Θέατρο Τέχνης «...ξεπέρασε από καιρό τα όρια της προσπάθειας κι εξελίχθηκε σε μια πραγματική κατάσταση, παρήγορη κι ελπιδοφόρα για την “κάθαρση” του Νεοελληνικού Θεάτρου...Και μόνο η διαφοροποίηση στο ανθρώπινο υλικό, που γίνεται μέσα στο Θέατρο Τέχνης είναι αρκετή για να χαρακτηρίσει τη συμβολή του στο ξαναγέννημα του θεάτρου μας. Γιατί οι καλλιτέχνες, που δουλεύουνε σήμερα κάτω από τη σκέπη του συντροφικά – κι αυτό μπόρεσε να πραγματοποιηθεί με το ανέβασμα έργων “συνόλου” όπου ο καθένας τους είχε τη δυνατότητα ν’ αναπτύξει τα δημιουργικά του προσόντα – θα βγούνε αύριο να διδάξουνε στο Ελληνικό θέατρο το σεβασμό στην Τέχνη, κι’ ακόμα περισσότερο στην κοινωνία που αποτελεί μια από τις ζωντανές εκδηλώσεις της...». Η προσπάθεια αυτή, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, επιδοκιμάζεται από τους θαυμαστές του θιάσου και από κάθε καλόπιστο φίλο του θεάτρου, Σπ. Γιαννάτος, «Μια νέα θεατρική προσπάθεια», *Καλλιτεχνικά Νέα*, Χρόνος Α΄, αρ. 10, 14 Αυγ. 1943, σ. 2.

<sup>149</sup> Γερ. Σταυρολέμης, «Το Θέατρο Τέχνης. Απολογισμός και νέες προοπτικές», *Καλλιτεχνικά Νέα*, Χρόνος Α΄, αρ. 2, 19 Ιουν. 1943, σ. 8.

Όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς, το Θέατρο Τέχνης από τον πρώτο χρόνο της λειτουργίας του απασχολεί την κριτική, ακόμα αν ένα μέρος της διατυπώνει αντιρρήσεις για τα αποτελέσματα της δουλειάς του. Η θέση αυτή που κατέχει ο θίασος μέσα στα θεατρικά πράγματα της Αθήνας, διατηρείται και μετά την πρώτη διακοπή της λειτουργίας του κατά τη θεατρική περίοδο 1945-1946. Το Θέατρο Τέχνης έχει κατορθώσει, παρά το μικρό διάστημα της λειτουργίας του, να θεωρείται καθιερωμένη πλέον δύναμη στο θεατρικό χάρτη της πρωτεύουσας. Είναι ένας καλλιτεχνικός οργανισμός από τον οποίο οι θεατρόφιλοι, αλλά κυρίως οι ειδικοί, περιμένουν κάθε χρόνο να εκπληρώνει τις υποσχέσεις του. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα της τακτικής στήλης του Άλκη Θρύλου στη *Νέα Εστία* στο ξεκίνημα της περιόδου 1947-1948, μέσα από το οποίο φωτογραφίζεται η κατάσταση των θεατρικών πραγμάτων της πόλης την εποχή αυτή:

Τα εγκαίνια της περιόδου έγιναν φέτος από το Θέατρο Τέχνης, το οποίο φαντάζομαι ότι, όπως και πέρσι, θα είναι το μόνο που θα παρουσιάσει αποκλειστικά, χωρίς παρέκκλιση, Τέχνη. Το Εθνικό θα περιορισθεί να είναι ένα μουσείο με βιτρίνες που είναι οι περισσότερες παλαιωμένες, και έτσι δεν αναδείχνουν με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα εκθέματα, στα άλλα θέατρα τα έργα με πνευματικότητα θα ανταλλάζονται με τα βιομηχανικά, και τελικά θα παραγκωνισθούν απ' αυτά. Δε διαμαρτύρομαι για την κατάσταση αυτή· αναγνωρίζω ότι υπαγορεύεται από αναγκαιότητα. Το Θέατρο Τέχνης, εν τούτοις, αρνείται να υποταχθεί στην αναγκαιότητα, και για τον ιδεαλισμό του αυτόν, για την προσήλωσή του στο σκοπό του που απαιτεί σκληρό αγώνα, καθώς επίσης, και προπάντων, για τα επιτεύγματά του, για τις αισθητικές χαρές που μας δίνει, καταλαμβάνει στη συνείδησή μας θέση εντελώς ξεχωριστή. Ευτυχώς ένα μέρος τουλάχιστον του κοινού κατανόησε και εκτίμησε την προσφορά του και το περιβάλλει με θερμή αγάπη και ενθουσιασμό». <sup>150</sup>

Το κλίμα το οποίο αντιμετωπίζει ο θίασος είναι γενικά θετικό, οι λανθασμένες, όμως, επιλογές ή οι ελλείψεις δεν περνούν ποτέ απαρατήρητες και ενίοτε ασκείται για αυτές σκληρή κριτική. Το ενδιαφέρον του Θεάτρου Τέχνης για το αμερικανικό

---

<sup>150</sup> Άλκης Θρύλος, τόμος Δ', 1945-1948, ό. π., σ. 367.

ρεαλιστικό δράμα έχει ξεκινήσει, όπως αναφέραμε, από τη θεατρική περίοδο 1943-1944 με την παράσταση του έργου *Για ένα κομμάτι γης*. Η τάση αυτή εδραιώνεται, ξεκινώντας με το *Γυάλινο κόσμο* το 1946, όταν πλέον μετά την απελευθέρωση η παγκόσμια κατάσταση των πραγμάτων επιτρέπει ελεύθερα στους ελληνικούς θιάσους να παρακολουθήσουν τις πρωτοποριακότερες παγκόσμιες εξελίξεις της δραματικής τέχνης, που συντελούνται στην Αμερική. Το φθινόπωρο του 1947 ο διευθυντής δραματολογίου του Θεάτρου Τέχνης και κριτικός θεάτρου της *Καθημερινής*, Αιμίλιος Χουρμούζιος γράφει για τον προσανατολισμό του θιάσου:

«...Το Θέατρο Τέχνης έχει χαράξει για εφέτος μια γραμμή απ' όπου δε θα ήθελε να ξεφύγει. Φιλοδοξεί να γεμίσει το δραματολόγιό του με έργα από την εντελώς σύγχρονη παραγωγή. Θέλει δηλαδή να κρατήσει το σφυγμό της νεότερης εποχής χωρίς να λοξοδρομήσει από το καλλιτεχνικό ιδεώδες του. Και ιδεώδες του είναι η θεατρική τέχνη η υφασμένη με ποιήσιν, το δράμα του σύγχρονου ανθρώπου και οι αντιδράσεις στα σύγχρονα προβλήματα. Δεν θέλει το Θέατρο Τέχνης να σταθεί μόνο στο σκηνικό πείραμα – γιατί κι αυτός είναι ένας σκοπός αξιόλογος, αφού είναι η πιο ζωντανή εκδήλωση της θεατρικής τέχνης που ζητεί διαρκώς ζωτικούς χυμούς για τη συντήρηση και την ανανέωσή της, έχοντας ν' αντιπαλαίση με τον αμείλικτον ανταγωνιστή της, τον κινηματογράφο. Το πείραμα το έχει ξεπεράσει και το Θέατρο Τέχνης βρίσκεται στο δρόμο των σκηνικών εκείνων πραγματοποιήσεων που έχουν καθιερωθεί από τη σύγχρονη σκηνική τέχνη. Τούτο δε σημαίνει πως η αναζήτησις, η δοκιμή, η ανίχνευσις των νέων σκηνικών τρόπων δε το συγκινούν και δε θα το ενδιαφέρουν. Αλλά το καλλιτεχνικό αυτό συγκρότημα δεν λησμονεί ότι δεν είναι πια ένας ερασιτεχνικός όμιλος που απευθύνεται σε περιορισμένο κοινό. Είναι ένας πλήρης θεατρικός οργανισμός που απευθύνεται στο κοινό το πλατύ και ένας από τους ωραίους σκοπούς του είναι να χειραγωγήση το κοινό αυτό και να το εξοικειώση με την πραγματική θεατρική τέχνη, με την ανώτερη δραματική δημιουργία, με ό, τι δηλαδή με μια περιληπτική και βαρύτερη σε περιεχόμενο λέξη αποτελεί Τέχνη».<sup>151</sup>

Επιχειρώντας μια συνολική θεώρηση, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η εγχώρια κριτική επιδοκιμάζει το εγχείρημα του Θεάτρου Τέχνης να φέρει σε επαφή την ελληνική

<sup>151</sup> Αιμ. Χ., «Από το θέατρο», *Η Καθημερινή*, 11 Οκτ. 1947, σ. 2.

σκηνή με τις νέες εξελίξεις του παγκοσμίου θεάτρου, που την εποχή εκείνη επικεντρώνονται στην Αμερική, βρίσκοντας την έκφρασή τους στο ρεύμα του ψυχογραφικού ρεαλισμού, που μέσα από την απεικόνιση της ψυχολογίας του σύγχρονου ανθρώπου προσπαθεί να απαντήσει στα ερωτηματικά της μεταπολεμικής εποχής.

Το πρώτο βασικό στοιχείο, στο οποίο θα πρέπει να σταθούμε, είναι η άποψη της κριτικής για το μοντέρνο αέρα που φέρνει η αμερικανική δραματική λογοτεχνία στο μεταπολεμικό θέατρο. Αέρα που μεταδίδεται στην ελληνική σκηνή και μέσα από το κανάλι του Θεάτρου Τέχνης, που είναι ο κυριότερος υπεύθυνος για την ουσιαστική γνωριμία της με την αμερικανική ψυχογραφική ρεαλιστική δραματολογία. Η κριτική αναγνωρίζει την ακμή του αμερικανικού δράματος. Ο Γιάννης Σιδέρης στην κριτική του για το έργο του Μίλλερ *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* μιλάει για την πρόοδο της αμερικανικής δραματολογίας κάνοντας ειδική αναφορά στους Ο' Νηλ, Άντερσον, Ουάιλντερ και Ουίλλιαμς, συγγραφείς που «ξεχειλίζουν από τόλμη και τρυφερότητα...Οι λογοτέχνες αυτοί του Θεάτρου δέχονται την κληρονομία της Ευρώπης απρόθυμοι να υποταχθούν δουλικά στην επίδρασή της και ορμητικοί να κατακτήσουν το καινούργιο και να εκφράσουν τις ανησυχίες τους. Είνε να τους χαίρεται κανείς αυτούς τους συγγραφείς που κατανοούν ως ένα σημείο την εποχή μας». Και αναφερόμενος στο συγκεκριμένο έργο του Άρθουρ Μίλλερ, ο Σιδέρης λέει ότι με το ανέβασμά του πλουτίζεται η γνώση των Ελλήνων για το παγκόσμιο θέατρο, τη στιγμή, μάλιστα, που στις εγχώριες σκηνές δε βλέπει κανείς καλά ανεβασμένους τους αρχαίους και τον Σαίξπηρ – τους παραδοσιακά κυριότερους εκπροσώπους της ποιοτικής δραματολογίας – είναι προτιμότερο να έρχεται σε επαφή με καλά σύγχρονα έργα.<sup>152</sup>

Την απόφαση του Θεάτρου Τέχνης να φέρει σε επαφή το ελληνικό κοινό με την αμερικανική δραματολογία επικροτεί και ο Μ. Καραγάτσης, που στην κριτική του για το ίδιο έργο αναφέρει: «Κάθε καινούργιο αμερικανικό έργο που βλέπω ή διαβάζω, με πείθει πιο πολύ για το γεγονός ότι ο λόγος κ' η τέχνη του θεάτρου διέσχισαν τον Ατλαντικό και λουλουδίζουν σήμερα στο Νέο Κόσμο. Η Ευρώπη έχει χρόνια πολλά να μας δώσει έργο σαν του Άρθουρ Μίλλερ. Έργο που βγαίνει από τη μεγάλη σχολή του Ευγενίου Ο' Νηλ και που θυμίζει το πιο μεγάλο ακόμα πρότυπο του Ίψεν...Δεν μπορώ παρά να θαυμάσω τους Αμερικανούς συγγραφείς για την ύψιστη τους ικανότητα να συλλάβουν – σχεδόν

---

<sup>152</sup> Γιαν. Σιδέρης, «Θέατρο», *Ο αιώνας μας*, αρ. 7, Νοεμβρ. 1947, σ. 290.

μονοπολιακώς – την διανοητική, ψυχική και κοινωνική συνισταμένη της εποχής τους...».<sup>153</sup> Ο Μίλλερ σύμφωνα και με τον Άλκη Θρύλο, έχει φτάσει στο σημείο να αφομοιώσει την παράδοση του Ίμπσεν, χωρίς, όμως, να στέκεται σε μια απλή μίμηση του προτύπου του: «Το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* ασφαλώς σημειώνει σημαντικό σταθμό στην αμερικάνικη θεατρική παραγωγή. Μόνο όταν κάνει κανένας δικό του ό,τι καταχτήσανε οι προγενέστεροι μπορεί να προχωρήσει πιο πέρα. Με το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, η αμερικάνικη θεατρική λογοτεχνία (που είναι προορισμένη, μια που έφθασε πια η ώρα να γίνει η Αμερική το κέντρο του πολιτισμού, ο οποίος ολοένα ακολουθεί την αντίθετη από τον ήλιο φορά, στο μέλλον να πρωτοπορήσει) αφήνει πίσω της την περίοδο του πριμιτιβισμού. Αρχίζει η Αναγέννηση».<sup>154</sup> Ενώ στην κριτική του για το *Θάνατο του εμποράκου*, το δεύτερο έργο του Μίλλερ που ανεβάζει το Θέατρο Τέχνης, αναφέρει ότι θεωρεί υποχρέωση των θεάτρων να ενημερώνουν το κοινό για την ξένη παραγωγή και να παρουσιάζουν τα έργα που κίνησαν το ενδιαφέρον σε άλλες χώρες.<sup>155</sup>

Το δεύτερο βασικό στοιχείο που προκύπτει από τη στάση της κριτικής, είναι το κατά πόσο οι παραστάσεις αυτές στάθηκαν στο ύψος της ποιοτικής παράδοσης που είχε δημιουργήσει ο θίασος με τη μέχρι εκείνη τη στιγμή πορεία του. Ο τρόπος που η κριτική αντιμετωπίζει τις παραστάσεις αυτές διαφέρει από έργο σε έργο και από συγγραφέα σε συγγραφέα. Μέσα από μια συνολική θεώρηση, μπορούμε να πούμε ότι το φαινόμενο της εισαγωγής του αμερικανικού ψυχογραφικού δράματος έγινε δεκτό με αρκετό ενδιαφέρον και θετική διάθεση από την κριτική, κυρίως, όμως, όσον αφορά στην παρουσίαση των έργων των Ουίλλιαμς και Μίλλερ.

Όπως αναφέρθηκε καινωρίτερα, ο Ο' Νηλ είναι ο μόνος από τους Αμερικανούς συγγραφείς που μας ενδιαφέρουν, του οποίου έργα έχουν ξαναπαιχτεί μπροστά στο ελληνικό κοινό. Η επανάληψη των *Πόθων κάτω από τις λεύκες* – που έχουν παιχτεί δύο φορές κατά τη διάρκεια της δεκατίας του 1930 – είναι η βασική αντίρρηση της κριτικής, που τονίζει ότι η εγχώρια σκηνή δεν έχει ανάγκη από επαναλήψεις, αλλά από καινούρια έργα.<sup>156</sup> Το ζήτημα της ανωριμότητας των ηθοποιών του Θεάτρου Τέχνης, που έχουν

<sup>153</sup> Μ. Καραγάτσης, ό. π., σ. 91.

<sup>154</sup> Άλκης Θρύλος, τόμος Δ', 1945-1948, ό. π., σ. 369.

<sup>155</sup> Άλκης Θρύλος, τόμος Ε', 1949-1951, ό. π., σ. 169.

<sup>156</sup> Τα καινούρια έργα είναι περισσότερο απαραίτητα στο ελληνικό θέατρο από μια νέα σκηνοθετική ερμηνεία. «...όμως, όλος ο κόπος πάει χαμένος όταν ορισμένοι παράγοντες δεν μπορεί ν' αντισταθούν στα πολλά που απαιτεί μια επανάληψη», Γιαν. Σιδέρης, «Θέατρο», *Ο αιώνας μας*, αρ. 2, Απρ. 1947, σ. 63.

δεχτεί συχνά από την κριτική τη μομφή ότι ως απλοί μαθητές δεν είναι ακόμα έτοιμοι να ανταπεξέλθουν σε μεγάλους ρόλους, επανέρχεται σε σχέση με την ερμηνεία του έργου του Ο' Νηλ. Σύμφωνα με την κριτική, οι ερμηνείες των νεαρών ηθοποιών του θιάσου είναι συχνά μονομερείς, καθώς όντας προσκολλημένοι στη διδασκαλία του Κουν, δεν μπορούν να αναπτύξουν τη δική τους δημιουργική ικανότητα. Ο Θρύλος, που επανέρχεται στο θέμα της ανωριμότητας των ηθοποιών του Θεάτρου Τέχνης, αναφέρει για την ερμηνεία τους στο έργο του Ο' Νηλ: «Οι ρόλοι του νατουραλιστικού θεάτρου και του θεάτρου του πάθους απαιτούν από τους ηθοποιούς έντονο δυναμισμό, εξαιρετες προσωπικές δημιουργικές ικανότητες, βεντετισμό. Οι ηθοποιοί που αναλάβανε τους κύριους ρόλους δεν είχαν τα προσόντα αυτά· η εργασία τους ήταν απλά και μόνο ενσυνείδητη...».<sup>157</sup> Η σύγκριση των ηθοποιών του Θεάτρου Τέχνης με τα στελέχη του Εθνικού Θεάτρου είναι δυσμενής για τους πρώτους: «Υποπτεύομαι πως ο κ. Κουν», αναφέρει ο Μ. Καραγάτσης, «έκανε σφάλμα ν' ανεβάσει αυτό το δυσκολώτατο έργο με τα στελέχη που διαθέτει ο θιάσός του. Και αν ακόμη οι *Πόθοι* παρουσιάζονταν για πρώτη φορά στην Αθήνα, πάλι ο θεατής θα καταλάβαινε ότι πως οι ρόλοι εγονάτισαν τους φιλότιμους ηθοποιούς του κ. Κουν. Όταν όμως ο θεατής θυμάται την ερμηνεία του κ. Ροντήρη, με τους Βεάκη, Μινωτή και Παξινού, η συγκριτική εντύπωση είναι ακόμη πιο δυσμενής...».<sup>158</sup>

Πιθανότατα, η νέα οπτική που έφερε η σκηνοθεσία του Κουν στο έργο του Ο' Νηλ, θα προέκρινε, σύμφωνα με την αισθητική του θιάσου, μια ερμηνεία που θα πρόβαλλε σε μικρότερο βαθμό το βεντετισμό των πρωταγωνιστών. Η λιγότερο ή περισσότερο αποτυχημένη προσπάθεια μιας νέας σκηνοθετικής ερμηνείας ενός έργου που στο παρελθόν έχει ερμηνευθεί μέσα από τους κώδικες του κατεστημένου θεατρικού συστήματος (και έτσι είχε καταγραφεί στη συνείδηση του κοινού), σχετίζεται με το κατά πόσο η ριζοσπαστική σκηνοθετική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης, μπορούσε αυτόματα να γίνει αποδεκτή από το γαλουχημένο με την παράδοση του βεντετισμού εγχώριο κοινό. Το κοινό της εποχής, βέβαια, δεν έχει το πλεονέκτημα της χρονικής απόστασης που θα του έδινε την ευκαιρία να δει το φαινόμενο στην ολοκληρωμένη μορφή του.

---

<sup>157</sup> Άλκης Θρύλος, τόμος Δ', 1945-1948, ό. π., σ. 282.

<sup>158</sup> Μ. Καραγάτσης, ό. π., σ. 66.

Αρνητική υποδοχή από την κριτική φαίνεται ότι επιφυλάχθηκε και στα άλλα δύο έργα του Ο' Νηλ που παρουσίασε ο θίασος. Το *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά* ανεβαίνει σε μια χρονιά κατά την οποία έχουν ήδη προηγηθεί οι παραστάσεις δύο ακόμα έργων με το ίδιο θέμα το κοινωνικό πρόβλημα του ρατσισμού. Αυτός είναι ίσως και ο λόγος που επιλέχθηκε να παρασταθεί αυτό το άγνωστο στο ελληνικό κοινό έργο. Το εγχείρημα, όμως, είχε τα αντίθετα αποτελέσματα, τουλάχιστον από ό, τι δείχνουν οι εντυπώσεις της κριτικής, που θεώρησε ότι το ελληνικό κοινό δεν είχε λόγους να ενδιαφερθεί για ένα πρόβλημα που η εστία του βρισκόταν τόσο μακριά.<sup>159</sup> Αυτό που μάλλον έμεινε περισσότερο σαν εντύπωση χαραγμένη στη συνείδηση της κριτικής είναι η «παρουσίαση ψυχοπαθών και μιας εικόνας που είναι καταθλιπτική και χωρίς διέξοδο».<sup>160</sup>

Ιδιαίτερη απήχηση, αντίθετα, έχει το ανέβασμα των έργων του Τέννεσον Ουίλλιαμς και του Άρθουρ Μίλλερ. Στη συνείδηση των κριτικών της εποχής, η πρωτοβουλία του Κουν να σκηνοθετήσει τα καινούρια αυτά έργα σχεδόν ταυτόχρονα με την επιτυχία τους στην Αμερική και στις άλλες ευρωπαϊκές πρωτεύουσες, εγγράφεται σαν επιλογή που τον εντάσσει στην ελληνική καλλιτεχνική πρωτοπορία. Η ποιητική αξία του *Γυάλινου κόσμου* διακρίνεται και υπογραμμίζεται από την κριτική, ενώ η κοινωνική ευαισθησία και ο σύγχρονος παλμός του *Ήταν όλοι τους παιδιά μου* προκαλεί ιδιαίτερα έντονες εντυπώσεις. Η θετική υποδοχή των έργων αυτών αποτελεί αναγνώριση των καλλιτεχνικών επιλογών του Θεάτρου Τέχνης και της σκηνοθετικής γραμμής που ακολούθησε ο Κάρολος Κουν.

---

<sup>159</sup> Λέων Κουκούλας, «Το Θέατρο τέχνης», *Ο αιώνας μας*, αρ. 9 (21), Νοεμβρ. 1948, σ. 285.

<sup>160</sup> Π. Ρήγας, «Θέατρο», *Ελεύθερα Γράμματα*, αρ. 15-17, Περίοδος Β', Οκτ.-Δεκ. 1948, σ. 395. Την αίσθηση αυτή μάλλον θα πρέπει να ενέτεινε και η ερμηνεία των ηθοποιών και ιδιαίτερος της νεαρής ηθοποιού δ. Σουρλά, που ερμήνευσε το ρόλο της κεντρικής ηρωίδας, της λευκής Έλλα Ντάουνη που παντρεύεται το νέγρο Τζιμ Χάρρις. Σύμφωνα με τον Άλκη Θρύλο η νεαρή ηθοποιός για να καταφέρει να αποδώσει τα δύσκολα σημεία των ρόλου της κατέφυγε σε εξωτερικά μέσα, όπως γουρλώματα των ματιών και σπασμωδικές κινήσεις. Ο κριτικός θέτει και μια ακόμα διάσταση του ζητήματος της επιλογής τριών έργων που θίγουν το πρόβλημα των νέγων στην Αμερική, που φανερώνει τις οξυμένες πολιτικές αντιθέσεις της εποχής. Υποστηρίζει ότι οι εισηγητές των έργων αυτών είχαν συνειδητή πρόθεση να προβάλλουν τα τρωτά της αμερικανικής ζωής και έτσι έμμεσα να υποβάλουν το σύνθημα: «Να φύγουν οι Αμερικανοί». Τελικά, όμως, πέτυχαν το αντίθετο αποτέλεσμα από αυτό που περίμεναν. Το κοινό στην προμιέρα του Θεάτρου Τέχνης, αν και στην πλειοψηφία του αποτελείτο από φίλους και υποστηρικτές του Κουν, διαμαρτυρόταν με αγανάκτηση: «Φθάνουν πια οι νέγροι· δε θέλουμε πια να βλέπουμε στη σκηνή νέγρους. Να φύγουν οι νέγροι από την Ελληνική Σκηνή», Άλκης Θρύλος, τόμος Δ', 1945-1948, ό. π., σσ. 518-522.



Η κριτική αναγνωρίζει μέσα σε κάποιες από τις παραστάσεις των έργων του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού την επιτυχία της πρόθεσης του σκηνοθέτη και την πραγματοποίηση των βασικών προσδοκιών του θιάσου που είχαν εκφραστεί τέσσερα χρόνια νωρίτερα μέσα από την ομιλία στον Όμιλο Φίλων. Χαρακτηριστικό είναι το παρακάτω απόσπασμα από την κριτική του Γιάννη Σιδέρη στο περιοδικό *Ο Αιώνας μας*: «Ό,τι λέμε τέλειο θεατρικό γεγονός, τέλεια παράσταση, αρμονία, υποταγή όλων των παραγόντων προς το πνεύμα του έργου και προς τη γενικήν αισθητική γραμμή του θιάσου, τούτο πραγματοποιείται στην αρτιότατη βραδιά που χαρίζει ο αξιαγάπητος διονυσιασμός του σοβαρού συγκροτήματος εις το θέατρον Αλίκης».<sup>161</sup>

## 5.2. Η ανταπόκριση του κοινού

Ένα από τα δυσκολότερα σημεία στην προσπάθεια ανασύνθεσης του θεατρικού φαινομένου είναι αυτό της ανταπόκρισης του κοινού. Οι πληροφορίες που παίρνουμε από τον τύπο της εποχής δεν είναι επαρκείς για να αντιληφθούμε σε όλο το μέγεθός της την εντύπωση που δημιούργησαν οι παραστάσεις των έργων αυτών στο κοινό. Η άποψη που εκφράζεται από το σώμα της κριτικής δεν μπορεί να ταυτιστεί με την εντύπωση που αποκομίζει το κοινό. Το σώμα του κοινού αποτελείται από μια ευρεία γκάμα θεατρόφιλων θεατών, ενώ η κριτική αποτελείται αποκλειστικά από ειδικούς.

Δεδομένο είναι ότι η σχέση του Θεάτρου Τέχνης με το κοινό είναι διαφορετική από τη σχέση που έχει ένας μεγάλος εμπορικός θίασος πρωταγωνιστών με το δικό του κοινό. Η ίδια η φύση του Θεάτρου Τέχνης το ορίζει ως ένα θεατρικό οργανισμό φτιαγμένο για να παίζει τις παραστάσεις του μπροστά σε μικρό αριθμό θεατών. Η ατμόσφαιρα που προσπαθεί να δημιουργήσει μέσα από τη θεατρική πράξη ένα θέατρο συνόλου ευνοείται από ένα χώρο, όπου ο αριθμός των θεατών δεν είναι μεγάλος και η απόσταση μεταξύ σκηνης και πλατείας είναι μειωμένη, ώστε να καταργείται το χάσμα ανάμεσα στους ηθοποιούς και το κοινό.

Οι παραστάσεις των χειμερινών περιόδων του Θεάτρου Τέχνης, κατά τα πρώτα έτη της λειτουργίας του, γίνονται στο Θέατρο Αλίκης, το σημερινό Μουσούρη, ένα χώρο

---

<sup>161</sup> Γιαν. Σιδέρης, «Θέατρο», *Ο Αιώνας μας*, αρ. 9, Νοεμβρ. 1947, σ. 290.

που, κατά την ομολογία της κριτικής, ταιριάζει στο στυλ του θιάσου. Κατά τη θεατρική περίοδο 1949-1950, το Θέατρο Τέχνης μετακομίζει στο Θέατρο Κοτοπούλη. Από τα αμερικανικά έργα που ανεβάζει ο θίασος ο *Θάνατος του εμποράκου* και η *Άννα Λουκάστα* παίζονται στο χώρο αυτό. Ο θίασος θα εκδιωχθεί από το Θέατρο Κοτοπούλη την άνοιξη του 1950, κατά τη διάρκεια των παραστάσεων του έργου *Άννα Λουκάστα*. Κατά κοινή ομολογία, ο χώρος του Θεάτρου Κοτοπούλη, που είναι πολύ μεγαλύτερος από αυτόν του Αλικής, δεν ευνοεί το προφίλ του Θεάτρου Τέχνης. Η κριτική εκφράζει φόβους ότι η αλλαγή αυτή θα έχει επιπτώσεις στις επιλογές του ρεπερτορίου του. Ο Άλκης Θρύλος, στις αρχές του 1950, μιλώντας για την παράσταση του *Θανάτου του εμποράκου*, παρατηρεί: «...δημιουργήθηκε ατμόσφαιρα παρόλο ότι αυτό είναι δυσχερέστατο σ' ένα μεγάλο θέατρο. Αυτό δε μ' εμποδίζει να επιμένω ότι ήταν σφάλμα του κ. Κουν να στεγασθεί σ' ένα μεγάλο θέατρο. Ακόμα και στις πόλεις με τεράστιο μόνιμο και κινητό πληθυσμό, τα Θέατρα Τέχνης φωλιάζουν σε μικρές σάλες, και γιατί οι παραστάσεις τους αποτείνονται σ' ένα περιορισμένο κοινό, και γιατί χρειάζονται τη στενή επαφή του κοινού με τη σκηνή, η οποία δεν επιτυγχάνεται στους πλατείς χώρους. Το πόσο βάσιμοι ήταν οι φόβοι που γεννήθηκαν μέσα μας όταν πληροφορηθήκαμε ότι το Θέατρο Τέχνης εγκαθίσταται στο Θέατρο Κοτοπούλη το επιβεβαιώνει και η είδηση που δημοσιεύθηκε στις θεατρικές στήλες των εφημερίδων, ότι μετά το *Θάνατο του εμποράκου* θ' αρχίσει να ερωτοτροπεί με το μπουλμπάρ. Το Θέατρο Τέχνης έχει δημιουργήσει μια παράδοση και – ακριβώς γιατί είχε μια προσωπικότητα – έναν κύκλο, ίσως στενό, αλλά φανατισμένο, φίλων. Τι θα διατηρήσει από τον εαυτό του όταν και με το ρεπερτόριό του και με τον καταρτισμό των στελεχών του θα έχει αφομοιωθεί με τα άλλα θέατρα; Πολύ φοβούμαι ότι ο *Θάνατος του εμποράκου* είναι ένα κύκνειο άσμα».<sup>162</sup>

Πέρα, όμως, από το ζήτημα του θεατρικού χώρου και την αναγκαιότητα του Θεάτρου Τέχνης να παίζει μπροστά σε μικρό αριθμό θεατών, πρέπει να τεθούν δύο ερωτήματα. Το πρώτο είναι ποιο είναι το μέγεθος του κοινού αυτού του οποίου ο θίασος έχει κερδίσει την εμπιστοσύνη. Και αν αυτό το κοινό προσελκύεται από τις παραστάσεις του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού.

Μια γνώμη για το μέγεθος του κοινού του Θεάτρου Τέχνης, που από μόνη της δεν μπορεί βέβαια να πιστοποιήσει την πραγματικότητα, παίρνουμε από το άρθρο που

---

<sup>162</sup> Άλκης Θρύλος, τόμος Ε', 1949-1951, ό. π., σσ. 172-173.

εμφανίζεται στο περιοδικό *Καλλιτεχνικά Νέα* το 1943 και μιλάει για τον ένα χρόνο λειτουργίας του θιάσου. Διαβάζουμε τα παρακάτω: «...Έπειτα είχε σκοπό [το Θέατρο Τέχνης] ν' ανυψώσει το γούστο του κοινού. Να του χαρίσει δυόμιση ώρες απόλαυσης και μόρφωσης. Περίφημα. Όμως ρωτούμε: Ποιανού κοινού; Όπως είδαμε, περιορίστηκε το περσότερο σ' ένα κύκλο διανοουμένων. Το μεγάλο κοινό κι' αν δεν το παράσερνε η φαντασμαγορία κι' η πικάντικη κωμωδία διαφόρων θεάτρων μας, αν δε το εμπόδιζε, λίγο η άβολη ώρα της παράστασης – έπαιζε σχεδόν κάθε μεσημέρι – κι' αν ακόμα, γινότανε τρόπος να παρακολουθήση κοντά την προσπάθεια του θιάσου Κουν, πάλι νομίζουμε, δε θαβρισκε τον εαυτό του εκεί. Θα αισθανόταν αποξένωση και πλήξη. Και θαφταιγε το είδος και ο τρόπος που του δινόντουσαν αυτά τα πράγματα, κι' όχι η ποιότητα. Αφοσιωνόμαστε στην τέχνη όταν γεννιέται απ' την ίδια μας τη ζωή».<sup>163</sup>

Μιλώντας για τις συγκεκριμένες παραστάσεις που μας απασχολούν, θα μπορούσαμε να υποθέσουμε ότι η ανταπόκριση του κοινού ήταν θετική στο πρώτο αμερικανικό ρεαλιστικό έργο που ανέβασε το Θέατρο Τέχνης, το *Για ένα κομμάτι γης*, του οποίου η παράσταση επαναλήφθηκε στις αρχές του έτους 1947.<sup>164</sup>

Ανάμεσα στις υπόλοιπες παραστάσεις των έργων του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού, ενδιαφέρον φαίνεται ότι προκάλεσαν στο κοινό τα έργα του Άρθουρ Μίλλερ και κυρίως το *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*. Η παράσταση αυτή παίζεται για περίπου δύο μήνες, την πρώτη φορά, ενώ επαναλαμβάνεται τον επόμενο χρόνο, την άνοιξη του 1949, για λίγες μέρες, πριν από την πρεμιέρα του *Λεωφορείου ο Πόθος*. Ενδιαφέρον, επίσης, εκδηλώνεται από το κοινό, όπως φαίνεται από τις ανακοινώσεις του τύπου για το *Θάνατο του εμποράκου*.<sup>165</sup> Ο *Θάνατος του εμποράκου* μένει στο πρόγραμμα του θιάσου περίπου ένα μήνα, πρέπει όμως να συνυπολογίσουμε και το μεγαλύτερο θεατρικό χώρο που φιλοξενούσε την παράσταση. Χαλαρότερη εντύπωση, δημιούργησαν

---

<sup>163</sup> Γερ. Σταυρολέμης, «Το Θέατρο Τέχνης. Απολογισμός και νέες προοπτικές», ό. π. Την άποψη ότι η δουλειά του Θεάτρου Τέχνης είναι προορισμένη αποκλειστικά για μια περιορισμένη μερίδα του κοινού, εκφράζει την ίδια εποχή και ο Βασίλης Ρώτας: «...την τεχνική του κ. Κουν τη βλέπουμε κάπως περιορισμένη, κάπως αποκλειστική, ειδική για έργα του κουτιού, του κλειστού χώρου, του μικρού θεάτρου, για τριακόσιους το πολύ θεατές και για κοινό αποτραβηγμένο από τα κοινά...», Β. Ρώτας, «Κριτικό Σημείωμα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, Χρόνος Α', αρ. 2, 19 Ιουν. 1943, σ. 4.

<sup>164</sup> «Με επιτυχίαν μεγάλην, ανάλογον προς την παλαιάν το Θέατρον Τέχνης παίζει από προχθές το *Για ένα κομμάτι γης*...», Ο Αθηναίος, «Σημειώσεις ενός Αθηναίου», *Η Καθημερινή*, 3 Ιαν. 1947.

<sup>165</sup> «Οι παραστάσεις του έργου του Μίλλερ *Ο θάνατος του εμποράκου* εις το θέατρον Κοτοπούλη παρουσιάζουν καλήν εισπρακτικήν κίνησιν. Το έργο καταχειροκροτείται», Ο υποβολεύς, «Θεατρική κίνησις», *Η Καθημερινή*, 30 Νοεμβρ. 1949.

στο κοινό τα έργα του Ο' Νηλ. Ειδικά η παράσταση των μονόπρακτων μέρος της οποίας ήταν και το έργο *Στις θάλασσες του Βορρά* παίχτηκε για λίγες μόνο ημέρες.

Μια τελευταία παρατήρηση σε σχέση με την ανταπόκριση του κοινού είναι το ζήτημα της κατανόησης των έργων από το κοινό που τα παρακολούθησε. Μια ενδιαφέρουσα αναφορά είναι αυτή που γίνεται από τον Αλκή Θρύλο για τις συζητήσεις που προκλήθηκαν στο διάλειμμα και στο τέλος της παράστασης του *Γυάλινου κόσμου*, συζητήσεις που σχετίζονταν με το ποιο ήταν πραγματικά το θέμα του έργου: «...Αρκετοί από το ακροατήριο, όχι βέβαια ειδικοί, γιατί αυτοί έχουν αναπτυγμένη την οξυδέρκεια και κατατοπίζονται, υποστηρίζανε ότι μοναδικός σκοπός του συγγραφέα ήταν να καυτηριάσει το αστικό καθεστώς, αποκαλύπτοντας τη δυστυχία ορισμένων ανθρώπων μέσα σ' αυτό...Οι ειδικοί της ίδιας παράταξης αντίθετα με όσους αυθαίρετα ερμήνευαν τον *Γυάλινο κόσμο* αναγνώριζαν και παραδέχονταν ότι ο συγγραφέας δεν εναπόθεσε μέσα του κοινωνικό περιεχόμενο, δεν κηρύχνει μέσα του την επανάσταση, αλλά γι' αυτό ακριβώς διατυπώσανε εναντίον του αυστηρότατες μομφές».<sup>166</sup> Το απόσπασμα αυτό είναι ενδεικτικό για τις πολλαπλές διαστάσεις που παίρνει η πρόσληψη του ίδιου έργου από το κοινό. Ο *Γυάλινος κόσμος*, φαίνεται να υποστηρίζει ο κριτικός, έγινε διαφορετικά αντιληπτός από το απλό κοινό και διαφορετικά από τους «ειδικούς». Το βέβαιο είναι ότι προσελήφθη διαφορετικά από την αριστερή και διαφορετικά από τη δεξιά παράταξη, επιβεβαιώνοντας την οξυμένη πολιτική κατάσταση και την πόλωση της διανοήσης της εποχής. Το απόσπασμα αυτό αποκαλύπτει ταυτοχρόνως το ενδιαφέρον του κοινού για έργα που μιλούν στην ψυχή του ανθρώπου, είτε μέσω της ιδεολογίας, είτε μέσω της ψυχολογικής εμβάθυνσης. Και φαίνεται ότι το έργο του Ουίλλιαμ πέτυχε αυτό ακριβώς, να έχει απήχηση στο κοινό, έστω κι αν «...ο καθένας πολύ εύκολα διακρίνει σε κάθε έργο εκείνο που θέλει ν' ανακαλύψει μέσα του».<sup>167</sup>

---

<sup>166</sup> Άλκης Θρύλος, τόμος Δ', 1945-1948, ό. π., σσ. 247-248.

<sup>167</sup> Ο. π., σ. 247. Μια ενδιαφέρουσα άποψη για το αθηναϊκό κοινό και το τι αντιλαμβάνεται από την κάθε παράσταση καταθέτει ο Βασίλης Ρώτας στην κριτική του για την παράσταση του *Δεν μπορείς να ξέρεις* του Σω από το Θέατρο Τέχνης το 1943: «...Τα έργα του Σω προϋποθέτουν μια κοσμοπολίτικη μόρφωση στο κοινό για να μπορέσει να γεφτεί όλη την εξυπνάδα τους. Αυτή την κοσμοπολίτικη μόρφωση εδώ κι αν την έχουν μερικοί, κι αυτοί από διαβάσματα περισσότερο, είναι πολύ λίγοι μέσα στην κοινωνία μας. Οι άλλοι, ο πολύς κόσμος, δεν την έχει, γι' αυτό και η ευχαρίστησή του από αυτά τα έργα περιορίζεται πολύ. Το κοινό μας πιάνει μόνο τις χοντρές γραμμές και τα εξωτικά χρώματα. Η νταντέλα κι' η λιανή απόχρωση του ξεφεύγει», Β. Ρώτας, «Κριτικό σημείωμα», *Καλλιτεχνικά Νέα*, 3 Ιουλ. 1943, Χρόνος Α', αρ. 4, σ. 4.

## Κεφάλαιο 6

### ΤΕΛΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ

#### 6.1. Η συνέχεια του φαινομένου στην επόμενη φάση της λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης

Η πρόβλεψη του Άλκη Θρύλου ότι ο *Θάνατος του εμποράκου* θα είναι το κύκνειο άσμα του Θεάτρου Τέχνης, μακροπρόθεσμα δεν αποδείχθηκε αληθινή, ήταν, όμως, από μια άποψη προφητική για το άμεσο μέλλον του θιάσου. Το Θέατρο Κοτοπούλη τελικά δεν ήταν ο κατάλληλος χώρος για τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, όχι μόνο επειδή δε συντελούσε στη δημιουργία της επιθυμητής ατμόσφαιρας. Το ελεύθερο θέατρο συνόλου που ο Κουν και οι συνεργάτες του είχαν οραματιστεί στις αρχές της δεκαετίας του 1940, φαίνεται ότι στο τέλος της ίδιας δεκαετίας δεν μπόρεσε να αντέξει τις πιέσεις του θεατρικού κατεστημένου της πρωτεύουσας. Ο επιχειρηματίας του Θεάτρου Κοτοπούλη Γ. Χέλμης, διέκοψε τη συνεργασία του με το Θέατρο Τέχνης κατά τη διάρκεια των παραστάσεων του έργου *Άννα Λουκάστα*.<sup>168</sup> Μετά την αναγκαστική αυτή διακοπή στο μέσο της χειμερινής περιόδου, ο θίασος ανεβάζει δύο ακόμα έργα το καλοκαίρι του 1950 στο Θέατρο Μακέδο. Πρόκειται για την αμερικανική κωμωδία της Μαίρη Τσαϊζ *Εγώ και το κουνέλι* και την *Ανώμαλη προσγείωση των Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου*. Μετά από τις δύο αυτές παραστάσεις το Θέατρο Τέχνης σταματάει τη λειτουργία του για τέσσερα χρόνια, στερώντας την αθηναϊκή θεατρική ζωή από τις εγγυημένες ως προς τον τομέα της ποιότητας θεατρικές προτάσεις του.<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> Ο επιχειρηματίας του Θεάτρου Κοτοπούλη διέκοψε αυθαίρετα τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης αθετώντας τη συμφωνία που είχε γίνει μεταξύ αυτού και του θιάσου. Οι εκπρόσωποι του Θεάτρου Τέχνης με επιστολή τους (που υπογράφεται από τους Κ. Κουν, Α. Καλλέργη, Β. Μεταξά, Τ. Καράλη-Διαμαντοπούλου, Δ. Χατζημάρκο) κατήγγειλαν τη συμπεριφορά του επιχειρηματία και έκριναν ως απαράδεκτη τη διακοπή των παραστάσεων έργου πρόζας και την αντικατάστασή του με μουσικό έργο με στόχο να κόψει περισσότερα εισιτήρια. Μετά την αποτυχία εύρεσης λύσης μέσω της Επιτροπής Αδείας, ο θίασος δήλωσε ότι θα προσφύγει στα πολιτικά δικαστήρια για την αποκατάσταση της ζημίας του, Ο υποβολεύς, «Θεατρική κίνησης», *Η Καθημερινή*, 25 Μαρτ. 1950.

<sup>169</sup> «Το 1950 αναστέλλει τη λειτουργία του το Θέατρο Τέχνης, το οποίο στα χρόνια του Εμφυλίου αποτελούσε τη μοναδική ουσιαστικά πηγή πληροφόρησης για τη σύγχρονη ξένη παραγωγή αλλά και την πιο αξιόπιστη ανανεωτική πρωτοβουλία, χάρη στις επιλογές του ρεπερτορίου του και την ποιότητα των παραστάσεών του», Γλ. Κουκουρίκου, ό.π., σ. 9.

Από το 1950 ως το 1953 ο Κάρολος Κουν εργάστηκε ως σκηνοθέτης στο Εθνικό Θέατρο, όπου ανάμεσα στα πέντε έργα που σκηνοθέτησε υπήρξε και η θεατρική διασκευή του *Άνθρωποι και ποντίκια* του Τζων Στάινμπεκ.<sup>170</sup> Στην επόμενη φάση της λειτουργίας του, το Θέατρο Τέχνης επιστρέφει σε ένα δικό του χώρο, προορισμένο ακριβώς να ενισχύσει την παραγωγή του ατμοσφαιρικού αποτελέσματος που επιδίωκε ο θίασος μέσα από τις παραστάσεις του.<sup>171</sup> Η εναρκτήρια παράσταση του νέου Θεάτρου Τέχνης είναι το έργο *Η μικρή μας πόλη* του αμερικανού συγγραφέα Θόρτον Ουάιλντερ, ενώ ακολουθεί το έργο του ίδιου συγγραφέα *Με τα δόντια*. Η αμερικανική δραματουργία είναι παρούσα από την έναρξη της νέας περιόδου του Θεάτρου Τέχνης, κατά την οποία ο θίασος θα αναγνωριστεί ως καταξιωμένος θεατρικός οργανισμός στην καλλιτεχνική ζωή της χώρας.

Στη νέα αυτή περίοδο οι Αμερικανοί συγγραφείς, με τα έργα των οποίων συντελέστηκε η εισαγωγή του ψυχογραφικού ρεαλισμού στην ελληνική θεατρική σκηνή, συνεχίζουν να έχουν σημαντική θέση στο δραματολόγιο του Θεάτρου Τέχνης. Έτσι, κατά τη διάρκεια του υπόλοιπου της δεκαετίας του 1950 και σε ολόκληρη τη δεκαετία του 1960, συνεχίζεται η πρόσληψη του δραματικού αυτού είδους. Οι συγγραφείς, στην ολοκληρωμένη παρουσίαση των οποίων πρωτοστατεί το Θέατρο Τέχνης, είναι ο Τέννεσση Ουίλλιαμς και ο Άρθουρ Μίλλερ. Στη συνέχεια προστίθενται και άλλοι Αμερικανοί συγγραφείς, όπως ο Ουίλλιαμ Ίνγκ και αργότερα ο Έντουαρντ Άλμπι, που εκπροσωπεί πλέον μια νέα φάση της αμερικανικής δραματουργίας. Στις αρχές της λειτουργίας της νέας περιόδου του Θεάτρου Τέχνης, παρουσιάζονται μια σειρά μονόπρακτων του Τέννεσση Ουίλλιαμς, ενώ στη συνέχεια ανεβαίνουν τα περισσότερα σημαντικά έργα του συγγραφέα. Παίζονται δύο ακόμα έργα του Άρθουρ Μίλλερ το *Ψηλά από τη γέφυρα* και το *Από Δευτέρα σε Δευτέρα*, καθώς και το έργο του Ευγένιου Ο' Νηλ *Ο*

---

<sup>170</sup> Άγγελος Τερζάκης, «Εθνικό Θέατρο, 1950-1953», «Ο Κάρολος Κουν στο Εθνικό», στο *Κάρολος Κουν, εικοσιπέντε χρόνια θέατρο*, ό. π., σ. 50. Τα υπόλοιπα έργα που σκηνοθέτησε ο Κουν στο Εθνικό ήταν τα εξής: *Ερρίκος ο Δ΄*, *Οι τρεις αδερφές*, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, *Ο θεός Βάνιας*. Στο Εθνικό Θέατρο ο Κουν σκηνοθετεί έργα τα οποία ακολουθούν τις βασικές αισθητικές του προτιμήσεις της εποχής εκείνης, όπως τα έργα του Τσέχοφ, του Πιραντέλλο και το αμερικανικό δράμα. Συνεργάστηκε επίσης με το θίασο Αδ. Λεμού το καλοκαίρι του 1950, με το θίασο της Κατερίνας το 1950, 1952 και 1953 και με το θίασο Διαμαντόπουλου το 1953.

<sup>171</sup> Για την ιστορία της προετοιμασίας του Κυκλικού Θεάτρου που στέγασε το Θέατρο Τέχνης στη νέα του φάση από το 1954 και εξής, βλ. Γιώργος Λαζάνης, «Το ξεκίνημά μας», στο *Κάρολος Κουν, εικοσιπέντε χρόνια θέατρο*, σσ. 64-65.

παγοπώλης έρχεται.<sup>172</sup> Οι συγγραφείς τους οποίους εισήγαγε το Θέατρο Τέχνης στα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1940, επιστρέφουν στην επόμενη φάση της λειτουργίας του, για να ολοκληρώσουν το φαινόμενο της πρόσληψης του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού. Η πρόσληψη του αμερικανικού δράματος μέσα από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης ολοκληρώνεται με την εισαγωγή νέων συγγραφέων που εκπροσωπούν την αμερικανική πρωτοπορία, όπως ο Άλμπερτ Λάμπερτ. Η πρόσληψη του είδους αυτού γίνεται, από ένα σημείο και μετά, παράλληλα με τα ενδιαφέροντα του θιάσου για νέα πρωτοποριακά ρεύματα, όπως το επονομαζόμενο Θέατρο του Παραλόγου, και για είδη θεάτρου που ήταν άγνωστα στο ελληνικό κοινό, όπως το Επικό Θέατρο του Μπρεχτ.

Η επιβίωση του φαινομένου και η ανάδειξή του σε βασικό άξονα του δραματολογίου του Θεάτρου Τέχνης κατά τη διάρκεια των επόμενων δεκαετιών, στη νέα φάση του θεατρικού οργανισμού που σταδιακά καταξιώνεται στη θεατρική ζωή της χώρας, δηλώνει τη σημασία του για το καλλιτεχνικό προφίλ του θιάσου. Η συνέχιση και η ολοκλήρωση της πρόσληψης του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού φανερώνει τη διατήρηση της αισθητικής γραμμής του Θεάτρου Τέχνης, χωρίς αυτό να αποκλείει και το ενδιαφέρον του για νέα καλλιτεχνικά ρεύματα. Το 1957 ο Κουν αναφέρεται στο αμερικανικό θέατρο ως πρωτοπόρο στη διεθνή σκηνή. Σύμφωνα με τον Κουν, μετά τον Ο' Νηλ το θέατρο στην Αμερική «μπαίνει στην ανδρική του ηλικία». Η αμερικανική σχολή που με εκπροσώπους τους Ουίλλιαμς, Μίλλερ, Ουάιλντερ βρίσκεται στην πρώτη γραμμή, μπορεί να χαρακτηριστεί ως «ρεαλιστικό ποιητικό θέατρο». «Για το αμερικανικό θέατρο», αναφέρει ο Κουν, «θα μπορούσε ακόμη να πει κανείς ότι ακολουθεί το Στανισλάφσκι, όχι όμως δουλικά, αλλά αφού τον πλούτισε με τα ιδιαίτερα στοιχεία της αμερικανικής ζωής και ιδιοσυγκρασίας...».<sup>173</sup> Από τα παραπάνω φαίνεται ότι ο Κουν, και κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950, διατηρεί την εκτίμησή του για

---

<sup>172</sup> Τα έργα του Τέννεσσι Ουίλλιαμς που παρουσιάζονται από το Θέατρο Τέχνης στις δεκαετίες 1950 και 1960 είναι τα εξής: 1955-1956 τα μονόπρακτα *Χαιρετισμούς από τη Μπέρτα*, *Προς κατεδάφισιν*, *Εικοσιεφτά βαγόνια βαμβάκι*, *Μίλα μου σαν τη βροχή*, *Δεν κλαίει το μωρό του Ρούνν*, 1956-1957 *Ένα τριαντάφυλλο στο στήθος*, 1957-1958 *Καλοκαίρι και καταχνιά*, 1958-1959 *Ξαφνικά πέρσι το καλοκαίρι*, *Το μεγάλο αντίο*, 1959-1960 *Γλυκό πουλί της νύχτας*, 1963-1964 *Η νύχτα της Γγκουάνα*. Παίζονται επίσης τα έργα του Άρθουρ Μίλλερ: 1957-1958 *Ψηλά από τη γέφυρα*, *Από Δευτέρα σε Δευτέρα*, 1962-1963 επαναλαμβάνεται ο *Θάνατος του εμποράκου*. Επίσης, παίζεται κατά την περίοδο 1963-1964 το έργο του Ευγένιου Ο' Νηλ *Ο παγοπώλης έρχεται*. Τέλος, παρουσιάζονται τα έργα του Έντουαρντ Άλμπερτ Λάμπερτ: 1962-1963 *Ιστορία του ζωολογικού κήπου*, 1965-1966 *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ* και του Ουίλλιαμ Ίνγκ: 1956-1957 *Στάση λεωφορείου*.

<sup>173</sup> «Ο Κάρολος Κουν ομιλεί διά το νέον θέατρον...», *Δράσις Θεσσαλονίκης*, ό. π.

το αμερικανικό θέατρο του «ποιητικού ρεαλισμού», όπως ο ίδιος το ονομάζει. Το ψυχογραφικό δράμα συνεχίζει να είναι αλληλένδετο με την αισθητική γραμμή του θιάσου και στη φάση αυτή της καλλιτεχνικής του πορείας. Η εδραίωση του σημαίνει, επίσης, ότι το δραματουργικό αυτό είδος βρίσκει απήχηση στο ελληνικό κοινό, μέσα από τη διάσταση που δίνει στην έρευνα της ψυχολογίας και των προβλημάτων του σύγχρονου ανθρώπου.

Μια ακόμα σημαντική παράμετρος είναι η αίσθηση ότι οι Αμερικανοί συγγραφείς άσκησαν επιρροή στους νέους Έλληνες δραματουργούς που ξεκινούσαν τότε τη συγγραφική τους πορεία. Ο ίδιος ο Κουν αναφέρει ότι ανάμεσα στους νέους Έλληνες συγγραφείς υπάρχουν ορισμένοι που μπορούν να προσφέρουν στην ελληνική δραματουργία, όπως ο Δημήτρης Κεχαΐδης, του οποίου κατά τη θεατρική περίοδο 1956-1957 το Θέατρο Τέχνης παρουσίασε τα μονόπρακτα *Μακρινό λυπητερό τραγούδι* και *Παιχνίδια στις αλυκές*. Στο έργο του Κεχαΐδη ο Κουν αναγνωρίζει μια επιρροή από τον Τέννεσση Ουΐλλιαμς.<sup>174</sup> Από μεταγενέστερους μελετητές υποστηρίζεται ότι οι Έλληνες συγγραφείς που μπήκαν στο χώρο της δραματουργίας μετά τον πόλεμο και παίχτηκαν από τη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης, έχουν επηρεαστεί από τους Αμερικανούς συγγραφείς, όπως ο Ουΐλλιαμς, ο Μίλλερ, ο Ουΐλλιαμ Ινγκ.<sup>175</sup> Αυτή η επιρροή στο σύνολο της δραματικής παραγωγής των Ελλήνων μεταπολεμικών συγγραφέων είναι ένα θέμα που θα πρέπει να εξεταστεί διεξοδικότερα. Αυτό που θα μπορούσαμε να πούμε με σιγουριά, είναι ότι οι Έλληνες δραματικοί συγγραφείς στη διάρκεια των δεκαετιών 1950 και 1960 παίζονται στο Θέατρο Τέχνης παράλληλα με τη δεύτερη φάση της πρόσληψης του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού. Και παράλληλα, σύμφωνα με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, που τα έργα του βρήκαν το δρόμο της σκηνής μέσα από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης, οι νέοι Έλληνες συγγραφείς μαθήτευαν σε ένα περιβάλλον όπου παρουσιάζονταν όλες οι τρέχουσες εξελίξεις του παγκόσμιου θεάτρου. Η ενημέρωση αυτή «δούλεψε τόσο τέλεια ώστε το έργο του Τέννεσση Ουΐλλιαμς ή του Άρθουρ Μίλλερ να παρουσιάζεται στην Αθήνα ταυτόχρονα με το πρώτο του ανέβασμα στη Νέα Υόρκη...Έτσι μ' ένα δραματολόγιο αδιάκοπα ενημερωμένο η σκηνή του Θεάτρου Τέχνης

---

<sup>174</sup> «Νομίζω ότι είμαστε πολύ κοντά σε μια νέα άνθηση του θεάτρου μας. Ο Κεχαΐδης που δυο μονόπρακτά του παρουσιάσαμε στην Αθήνα, έχει πολύ ταλέντο. Τα έργα του διαθέτουν ποιήση, γερό δέσιμο και σφιχτό λόγο. Είναι ακόμη είκοσι χρονών και μπορεί κανείς να διακρίνει στα έργα του μια επίδραση από τον Τέννεσση Ουΐλλιαμς», ό. π.

<sup>175</sup> Μάικλ Μαγιάρ, ό. π., σ. 86.



ήταν ένας χώρος όπου διακινούνταν όλες οι τρέχουσες ιδέες, τα προβλήματα, οι τάσεις και οι μορφές του παγκόσμιου σύγχρονου θεάτρου. Ο εκκολαπτόμενος θεατρικός συγγραφέας είχε τη δυνατότητα να ζει μέσα σ' ένα θέατρο χωρίς σύνορα και να μαθητεύει πώς χειρίζονταν θεατρικά τους προβληματισμούς τους κάποιοι μεγάλοι ξένοι τεχνίτες...».<sup>176</sup> Ο Καμπανέλλης αναφέρει ότι αρχικά ήταν πιστός θεατής των παραστάσεων του Κάρολου Κουν και αργότερα «κάποιος που μαθήτευε τη συγγραφική δουλειά βλέποντας δυο και τρεις φορές κάθε παράστασή του. Γνώρισα έτσι τον Ίψεν, τον Τσέχοφ, τον Μπέρναρ Σω, τον Πιραντέλλο, τον Ο' Νηλ, τον Τέννεσση Ουίλλιαμς, τον Πρίσλεϋ, τον Άρθουρ Μίλλερ, τον Εντουάρντο ντε Φιλίππο, τον Λόρκα». Σύμφωνα με τον Καμπανέλλη, η επίδραση των παραστάσεων αυτών ήταν μεγαλύτερη από αυτή που θα είχαν τα έργα ως απλά αναγνώσματα, καθώς «το πώς γράφεται το θέατρο, δεν είναι τέχνη που τη μαθαίνεις διαβάζοντας θεατρικά κείμενα, τη μαθαίνεις βλέποντας παραστάσεις...».<sup>177</sup> Κάτι βασικό που έκανε το Θέατρο Τέχνης να είναι σχολείο για τους νέους συγγραφείς, σύμφωνα με τον Καμπανέλλη, ήταν «η μετουσίωση του κειμένου σε πράξη». Η μεταφορά του δραματικού λόγου στη σκηνή μέσα από τη σκηνοθεσία και την προσέγγιση των ηθοποιών του θιάσου, έκανε το κοινό να αντιλαμβάνεται τη θεμελιακή αρχή του θεάτρου που δένει το δραματικό λόγο με τη σκηνική πράξη. «Την ακρίβεια αυτή, τα αποκλειστικά μέσα έκφρασης που κάνουν ένα θεατρικό έργο να είναι πραγματικό θέατρο, τόσο εγώ όσο και οι νεώτεροι συνάδελφοι μου τα μαθητέψαμε στις παραστάσεις του Κουν. Γι' αυτό και δεν είναι τυχαίο ότι μια ομάδα νέοι συγγραφείς πρωτοεμφανίστηκαν στο Θέατρο Τέχνης και άλλοι, όπως εγώ, εκεί τελικά βρήκαμε τη σκηνή που θα προωθούσε την παρουσία μας», επιβεβαιώνει ο Καμπανέλλης.<sup>178</sup>

Η συνολική εργασία του Θεάτρου Τέχνης στους τομείς της ενημέρωσης για τις διεθνείς εξελίξεις στη δραματουργία και της σκηνικής παρουσίασης νέων έργων δημιούργησαν ένα πυρήνα επιρροής για τους μεταπολεμικούς Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς, των οποίων τα έργα προώθησε το ίδιο το Θέατρο Τέχνης. Μέσα από τις επιλογές του δραματολογίου του και τη σκηνοθετική γραμμή, που οι επιλογές αυτές

---

<sup>176</sup> Ιάκωβος Καμπανέλλης, «Η μέρα στο ελληνικό θέατρο», στο Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σ. 188.

<sup>177</sup> Ό. π., σ. 185.

<sup>178</sup> Ό. π. σσ. 189-190.

επέβαλλαν, το Θέατρο Τέχνης έχτισε ένα στυλ, που επέδρασε πάνω στην καλλιτεχνική δημιουργία των μαθητευόμενων νέων συγγραφέων.

## 6.2. Η σημασία του φαινομένου

Το ξεκίνημα της πρόσληψης του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού από το Θέατρο Τέχνης που γίνεται στα μέσα της δεκαετίας του 1940, σηματοδοτεί την έναρξη ενός φαινομένου που, όπως είδαμε, συνεχίστηκε και κατά τη διάρκεια των δύο επόμενων δεκαετιών. Η χρονική διάρκεια του φαινομένου φανερώνει ότι υπήρξε στο ελληνικό θέατρο το κατάλληλο έδαφος για να εξαπλωθεί. Ανεξάρτητα από την άμεση εντύπωση που δημιούργησαν στο κοινό και την κριτική οι παραστάσεις αυτές, τον αντίκτυπο δηλαδή που είχαν στο κοινό της εποχής τους, η συνέχεια της πρόσληψης του είδους, αποκαλύπτει ότι μακροπρόθεσμα το εγχώριο κοινό στήριξε το εγχείρημα αυτό. Στην πορεία, η πρόσληψη εμπλουτίστηκε με νέα έργα και νέους συγγραφείς, δίνοντας για άλλη μια φορά προτεραιότητα στη φρέσκια παραγωγή.

Επιπλέον, μέσα από τις παραστάσεις των αμερικανικών ψυχογραφικών δραμάτων εξυπηρετήθηκε η ιδιαίτερη καλλιτεχνική κατεύθυνση του θιάσου. Το Θέατρο Τέχνης ξεκίνησε την πορεία του με βάση μια σκηνοθετική γραμμή εμπνευσμένη από την καλλιτεχνική παράδοση του ρωσικού θεάτρου. Την παράδοση αυτή πλούτισαν με νέα ζωτικά στοιχεία οι Αμερικανοί καλλιτέχνες, παράγοντας μια νέα γενιά έργων οργανικά συνδεδεμένων με αυτή. Η αισθητική γραμμή του θιάσου και ο σκηνοθετικός προσανατολισμός του Κάρολου Κουν στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο, βρήκαν τη δυνατότητα να πραγματοποιούν μέσα από τα έργα αυτά. Ταυτόχρονα, ο καρπός του συγκερασμού αυτού δραματουργίας, σκηνοθεσίας και ερμηνευτικής τέχνης φαίνεται ότι βρήκε ανταπόκριση στον ορίζοντα του ελληνικού κοινού. Το γεγονός ότι το Θέατρο Τέχνης συνέχισε να εργάζεται κινούμενο προς αυτή την κατεύθυνση για δύο ακόμα δεκαετίες – χωρίς να αποκλείει βέβαια νέα ενδιαφέροντα και νέες επιδράσεις – <sup>179</sup>

---

<sup>179</sup> Ο Κουν σε συνομιλία του με τον Ιάκωβο Καμπανέλλη το 1964, αναφέρει: «Αυτή η γραμμή του “εσωτερικού ρεαλισμού”, όπως τον έλεγα παλιότερα – συνισταμένη από προσωπικές εμπειρίες – αναπτύχθηκε λεπτομερειακά με τα χρόνια και εξακολουθεί να αναπτύσσεται. Το θέατρο είναι κάτι που δεν

αποδεικνύει ότι το εγχώριο κοινό υποδέχτηκε με ενδιαφέρον την ανανεωτική για το ελληνικό θέατρο πρόταση του Κάρολου Κουν και των συνεργατών του.

Η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης, την οποία ακολούθησε χωρίς παρεκκλίσεις, σεβόμενο τις αρχικές του διακηρύξεις, βρήκε απήχηση στο εγχώριο κοινό και για το αποτέλεσμα αυτό υπεύθυνα είναι, σε ένα ποσοστό, και τα αμερικανικά ψυχογραφικά έργα, γιατί αποτέλεσαν τον καμβά πάνω στον οποίο ο σκηνοθέτης και οι ηθοποιοί μπόρεσαν να ξεδιπλώσουν την τεχνική που υπηρετούσε την αισθητική αυτή.

Παράλληλα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η εισαγωγή των έργων αυτών έβαλε τις βάσεις για τη μαθητεία νέων Ελλήνων συγγραφέων, τα έργα των οποίων πήραν το βάπτισμα στην ελληνική σκηνή μέσα από τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης. Στο σύνολό του, το φαινόμενο της εισαγωγής του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού στην ελληνική σκηνή φαίνεται ότι υπήρξε σημαντικό και απέκτησε διαστάσεις δημιουργώντας αλυσιδωτές επιδράσεις που σχετίζονται και με την ελληνική δραματουργία. Το σημαντικότερο, όμως, είναι ότι μέσω του δραματικού αυτού είδους το ελληνικό κοινό ήρθε σε επαφή με τη σύγχρονη όψη της σκηνοθετικής αντίληψης του Στανισλάφσκι, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί στην Αμερική. Και με τον τρόπο αυτό γνώρισε αντιλήψεις για το θέατρο, ξένες στη θεατρική ζωή της χώρας, όπου παρά τις όποιες προσπάθειες για ποιότητα, δεν είχε ποτέ διαρκέσει στο χρόνο μια εναλλακτική πρόταση που να ξεφεύγει από το εμπορικό κατεστημένο. Μέσα από τις παραστάσεις αυτές του Θεάτρου Τέχνης το ελληνικό κοινό ήρθε σε επαφή με την τότε πρωτοπορία, της οποίας έδρα ήταν η Αμερική, το κέντρο του μεταπολεμικού κόσμου.

Ένα ακόμα ενδιαφέρον ζήτημα είναι ότι μέσα από την εισαγωγή του αμερικανικού ψυχολογικού δράματος του Θεάτρου Τέχνης κατόρθωσε να τηρήσει μια σθεναρή στάση στη δύσκολη εποχή της ιδεολογικής πόλωσης του Εμφυλίου Πολέμου. Αυτό που ενδιέφερε τους συνεργάτες του θιάσου ήταν η δημιουργία ενός θεάτρου που να λειτουργεί μέσα στην καρδιά της κοινωνίας. Αυτό δεν το επιδίωξαν μέσα από την πολιτική, με τη στενή έννοια του όρου, αλλά μέσα από την παρουσίαση έργων που να στοχεύουν σε μια βαθύτερη κατανόηση της ανθρώπινης ψυχολογίας και της σύγχρονης ζωής και να εκφράζουν επίκαιρα προβλήματα. Έτσι, διατήρησε μια στάση που δεν

---

υποτάσσεται, δεν μπορεί να περιοριστεί σε μια στατική αντίληψη», Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, ό. π., σσ. 59-60.

εξυπηρέτησε πολιτικές σκοπιμότητες, αλλά στόχευσε σε μια βαθύτερη καλλιέργεια ψυχική και πνευματική για το σύνολο του κοινού του.<sup>180</sup> Μέσα από την παρουσίαση έργων που στόχευαν στη διερεύνηση της ψυχολογίας του σύγχρονου ανθρώπου και υπηρετώντας την ποιότητα, το Θέατρο Τέχνης κράτησε μια δυναμική στάση μέσα στην οξυμένη εμφυλιακή ατμόσφαιρα, προτείνοντας τη λύση της τέχνης για τα προβλήματα της χώρας και κερδίζοντας έτσι την εκτίμηση του ελληνικού κοινού.

---

<sup>180</sup> Ο Κουν σε μεταγενέστερη συνομιλία του εκφράζει την άποψη ότι το πολιτικό στοιχείο είναι απόλυτα συνδεδεμένο με την ίδια την ανθρώπινη ύπαρξη: «...Το πολιτικό στοιχείο στην τέχνη, εφόσον είναι τόσο στενά εξαρτημένο στις σχέσεις του ανθρώπου με τους συνανθρώπους του και συνδέεται με το περιβάλλον του και το χρόνο, είναι απόλυτα συνδεδεμένο με αυτήν καθεαυτή την ύπαρξη του ανθρώπου», Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, σ. 125, ό. π.

## Επίλογος

Σε μια προσπάθεια συνολικής θεώρησης της εισαγωγής του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού από το Θέατρο Τέχνης στην ελληνική σκηνή της δεκαετίας του 1940, θα πρέπει να συνυπολογίσουμε όλα τα δεδομένα που σχετίζονται τόσο με τις συνθήκες μέσα στις οποίες εκδηλώθηκε το φαινόμενο, όσο και με την καλλιτεχνική κατεύθυνση του θιάσου που υπήρξε ο κύριος φορέας του.

Ένα πρώτο σημαντικό στοιχείο που έχει στενή σχέση με το θέμα είναι η θέση της Αμερικής στην παγκόσμια κατάσταση των πραγμάτων μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η κυρίαρχη θέση που κατέχει η αμερικανική δραματουργία στο χώρο της παγκόσμιας πρωτοπορίας, οδηγεί τους εκπροσώπους της ελληνικής θεατρικής σκηνής που ενδιαφέρονται για την εισαγωγή πρωτοποριακών ειδών, να στραφούν προς την αμερικανική παραγωγή. Το Θέατρο Τέχνης ανήκει στους θιάσους που έχουν θέσει ως μια από τις βασικές τους αρχές την εισαγωγή νέων έργων και την ενημέρωση της ελληνικής σκηνής για τις κινήσεις των σκηνών του εξωτερικού. Το ειδικό ενδιαφέρον που δείχνει το Θέατρο Τέχνης για το είδος του ψυχογραφικού ρεαλισμού σχετίζεται με τις καλλιτεχνικές δομές πάνω στις οποίες στηρίζεται ο θίασος.

Το Θέατρο Τέχνης των μέσων της δεκαετίας του 1940 βρίσκεται στα έργα του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού τον ιδεώδη τρόπο έκφρασης των καλλιτεχνικών του ανησυχιών, που σχετίζονται με τη διδασκαλία του Στανισλάφσκι, πάνω στην οποία είχε στηριχτεί από την πρώτη στιγμή της ίδρυσης του. Τα ίδια τα αμερικάνικα έργα του ψυχολογικού ρεαλισμού ανταποκρίνονται απόλυτα στο τρόπο σκηνοθεσίας και υποκριτικής του Θεάτρου Τέχνης, καθώς είναι μακρινοί απόγονοι της διδασκαλίας του Ρώσου σκηνοθέτη, μέσα από την επίδραση που άσκησε το ρωσικό θέατρο στην αμερικανική σκηνή.

Οι παραστάσεις των αμερικανικών ψυχολογικών δραμάτων φαίνεται ότι δημιουργούν εντύπωση στην κριτική της εποχής, που επαινεί το θίασο για την πρωτοβουλία του να εισαγάγει έργα που εκπροσωπούν την τελευταία γραμμή της παγκόσμιας πρωτοπορίας. Το εγχείρημα, όμως, δεν είναι από μόνο του ικανό να λύσει τα προβλήματα που παρουσιάζονται στο θίασο, και εντείνονται ιδιαίτερα με την εγκατάστασή του στο Θέατρο Κοτοπούλη, που σα χώρος δεν ευνοεί τις παραστάσεις του.

Έτσι, παράλληλα με το τέλος της δεκαετίας του 1940 θα έρθει και το κλείσιμο του Θεάτρου Τέχνης.

Κάτω από μια συνολική οπτική, όμως, φαίνεται ότι το εγχείρημα ήταν πετυχημένο, καθώς η πρόσληψη του συγκεκριμένου είδους συνεχίζεται και εμπλουτίζεται κατά τη διάρκεια της δεύτερης φάσης της λειτουργίας του θιάσου. Το Θέατρο Τέχνης, το 1954, επιλέγει ένα αμερικανικό έργο για την εναρκτήρια παράσταση της επόμενης φάσης του. Η πρόσληψη του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού συνεχίστηκε και ολοκληρώθηκε κατά τις δύο επόμενες δεκαετίες. Μάλιστα, στη συνέχεια εμπλουτίστηκε με πολύ περισσότερα έργα των ήδη γνωστών Αμερικανών συγγραφέων, κυρίως του Τέννεση Ουίλλιαμς και του Άρθουρ Μίλλερ, και με την παρουσίαση νέων Αμερικανών συγγραφέων, όπως ο Ίνγκ και ο Άλμπερτ. Στη νέα φάση του Θεάτρου Τέχνης τα έργα του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού αποτελούν ένα τμήμα του δραματολογίου του θιάσου που συνυπάρχει με εντελώς διαφορετικές κατευθύνσεις.

Ένα τελευταίο σημαντικό ζήτημα είναι η επίδραση του φαινομένου της εισαγωγής του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού στην ελληνική δραματουργία. Αν και το θέμα αυτό χρήζει περισσότερο εκτεταμένης εξέτασης, μια πρώτη διερεύνηση δείχνει ότι το φαινόμενο επηρέασε τους νέους Έλληνες δραματουργούς στη συγγραφή των έργων τους, τα οποία μάλιστα ανέβηκαν από το θίασο του Θεάτρου Τέχνης, που σε μια δεύτερη φάση προωθεί ιδιαίτερα την ελληνική δραματουργία.

Τελικά, η εισαγωγή του αμερικανικού ψυχογραφικού ρεαλισμού από το Θέατρο Τέχνης, στα τέλη της ταραγμένης δεκαετίας του 1940, κατά τα έτη 1946-1950, σηματοδοτεί ένα καινούριο άνοιγμα του ελληνικού θεάτρου στις παγκόσμιες εξελίξεις και εγκαινιάζει μια μακρύτερη χρονική περίοδο, που φτάνει μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1960, κατά την οποία θα ολοκληρωθεί η πρόσληψη του είδους.

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ**

**ΘΕΑΤΡΟ ΑΔΙΚΗΣ  
ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ  
ΙΔΡΥΤΗΣ – ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ**

**ΤΕΝΝΕΣΣΗ ΟΥΪΛΙΑΜΣ  
ΓΥΑΛΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ**

**Δύο μέρη – VII εικόνες**

**Μετάφραση: Νίκος Σπάνιας  
Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν  
Σκηνογραφία: Γιάννης Στεφανέλλης  
Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις**

**Πρόσωπα**

**Η μητέρα - Μ. Γιαννακοπούλου  
Ο γιος - Δ. Χατζημάρκος, Κ. Κουν  
Η κόρη - Έλλη Λαμπέτη  
Ο καλεσμένος - Α. Καλλέργης**

**Μια γειτονιά στο Σαιντ Λουΐς  
Χρόνος: Τώρα και το παρελθόν**

**Βοηθός Σκηνογράφου (εκτέλεσις): Νίκος Ακίλας**

**1<sup>η</sup> Παράσταση: 19 Νοεμβρίου 1946**



**ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΙΔΡΥΤΗΣ – ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ**

**ΘΕΑΤΡΟ ΑΔΙΚΗΣ**

**Δ΄ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ**

**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ – ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: ΑΙΜ.**

**ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ**

**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΘΕΑΤΡΟΥ: ΠΛΑΤΩΝ ΜΟΥΣΑΙΟΣ**

**ΕΥΓ. Ο΄ ΝΗΛ**

***ΠΟΘΟΙ ΚΑΤΩ ΑΠΟ ΤΙΣ ΛΕΥΚΕΣ***

Σε τρεις πράξεις

**Μετάφραση: Β. Νικολόπουλος**

**Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν**

**Σκηνογραφία: Γιάννης Στεφανέλλης**

### **Πρόσωπα**

**Εφραίμ Κάμποτ - Β. Διαμαντόπουλος**

**Συμεών - Λυκούργος Καλλέργης**

**Πέτρος - Δημ. Φωτόπουλος**

**Ήμπεν - Δ. Χατζημάρκος**

**Άμπη - Βάσω Μεταξά**

**Χωρικοί - Νίκος Τζόγιας, Ν. Καραγιώργης, Στέλιος Βάσσης**

**Μια γυναίκα - Μ. Καλλέργη**

**Μια χωριατοπούλα - Μ. Ταλάνου**

**Ένας αστυνόμος**

Στο κτήμα του Έφραϊμ Κάμποτ στη Νέα Αγγλία.

**1<sup>η</sup> Παράσταση: 26 Φεβρουαρίου 1947**

**ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ**

**ΙΔΡΥΤΗΣ – ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ**

**ΘΕΑΤΡΟ ΑΔΙΚΗΣ**

**Δ΄ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ**

**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ – ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: ΑΙΜ.**

**ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ**

**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΘΕΑΤΡΟΥ: ΠΛΑΤΩΝ ΜΟΥΣΑΙΟΣ**

**ΕΥΓ. Ο΄ ΝΗΛ**

***ΣΤΙΣ ΘΑΛΑΣΣΕΣ ΤΟΥ ΒΟΡΡΑ***

**(Μαζί με τα μονόπρακτα:**

**ΤΖΕΪΜΣ ΜΠΑΡΡΙ *Ο ΓΑΜΟΣ ΤΗΣ ΜΠΑΡΜΠΑΡΑ* και**

**ΑΝΤΟΝ ΤΣΕΧΩΦ *ΑΙΤΗΣΗ ΣΕ ΓΑΜΟ*)**

**Μετάφραση: Άρης Αλεξάνδρου**

**Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν**

**Σκηνογραφία: Γιάννης Στεφανέλλης**

### **Πρόσωπα**

**Μπεν (μούτσος) - Κ. Καραγιώργης**

**Ο καμαρώτος - Δ. Χατζημάρκος**

**Κήνεϋ (πλοίαρχος) - Λ. Καλλέργης**

**Σλόκουμ (γ΄ πλοίαρχος) - Ν. Τζόγιας**

**Κα Κήνεϋ - Βάσω Μεταξά**

**Τζο - Βασίλης Διαμαντόπουλος**

**1<sup>η</sup> Παράσταση: 4 Απριλίου 1947**

**ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ**  
**Ε΄ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ**  
**ΙΔΡΥΤΗΣ – ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ**  
**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ – ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: ΑΙΜ.**  
**ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ**  
**ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ: ΔΩΡΑ ΣΤΡΑΤΟΥ**  
**ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ: Α. ΜΑΥΡΟΚΕΦΑΛΟΣ**

**ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ**  
***ΗΤΑΝ ΟΛΟΙ ΤΟΥΣ ΠΑΙΔΙΑ ΜΟΥ***

**Μετάφραση: Α. Δάνος**  
**Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν**  
**Σκηνογραφία: Γιάννης Στεφανέλλης**

### Πρόσωπα

**Τζο Κέλλερ - Βασίλης Διαμαντόπουλος**  
**Κέιτ Κέλλερ (γυναίκα του) - Βάσω Μεταξά**  
**Κρις Κέλλερ (γυιός του) - Λυκούργος Καλλέργης**  
**Άννυ - Έλλη Λαμπέτη**  
**Τζωρτζ (αδελφός της) - Κ. Κουν**  
**Τζιμ - Αδαμάντιος Λεμός**  
**Σου (γυναίκα του) - Μαρία Φωκά**  
**Φρανκ - Νίκος Τζόγιας**  
**Λόντια (γυναίκα του) - Τόνια Καράλη**

**Σκηγή – Η αυλή του σπιτιού του Τζο Κέλλερ στα περίχωρα μιας Αμερικανικής πόλης.**

**1<sup>η</sup> Παράσταση: 8 Οκτωβρίου 1947**

**ΘΕΑΤΡΟ ΑΔΙΚΗΣ**  
**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΣΟΥΡΗΣ**  
**ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ**  
**ΣΤ' ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ**  
**ΙΔΡΥΤΗΣ – ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ**  
**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ – ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: ΑΙΜ.**  
**ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ**  
**ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ: ΔΩΡΑ ΣΤΡΑΤΟΥ**  
**ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ: Α. ΜΑΥΡΟΚΕΦΑΛΟΣ**

**ΕΥΓΕΝΙΟΥ Ο' ΝΗΛ**  
***ΟΛΑ ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΕΧΟΥΝ ΦΤΕΡΑ***

Σε δύο πράξεις και επτά σκηνές

**Μετάφραση: Βασίλης Νικολόπουλος**  
**Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν**  
**Σκηνογραφίες: Γιάννης Στεφανέλλης**  
**Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις**

### Πρόσωπα

**Τζιμ Χάρρις - Βασίλης Διαμαντόπουλος**  
**Κυρία Χάρρις (μητέρα του) - Μαρία Γιαννακοπούλου**  
**Χάττη (αδελφή του) - Βάσω Μεταξά**  
**Έλλα Ντάουνη - Ζωή Σκουρλά**  
**Σόρτυ - Χαράλαμπος Κατσούλης**  
**Τζόου - Δημήτρης Χατζημάρκος**  
**Μίκυ - Διονύσης Μήλας**  
**Τα παιδιά - Χρυσούλα Δάνου, Ανδρέας Δάνος, Ευάγγελος Καπετανάκης, Ιωάννης**  
**Ιωαννίδης, Βαρβάρα Χρυσοπούλου**

**1<sup>η</sup> παράσταση: 13 Οκτωβρίου 1948**

**ΘΕΑΤΡΟ ΑΛΙΚΗΣ**  
**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΣΟΥΡΗΣ**  
**ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ**  
**ΣΤ' ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ**  
**ΙΔΡΥΤΗΣ – ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ**  
**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟΥ – ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: ΑΙΜ.**  
**ΧΟΥΡΜΟΥΖΙΟΣ**  
**ΓΕΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ: ΔΟΡΑ ΣΤΡΑΤΟΥ**  
**ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ: Μ. ΜΑΥΡΟΚΕΦΑΛΟΣ**

**ΤΕΝΝΕΣΣΗ ΟΥΪΛΙΑΜΣ**  
***ΛΕΩΦΟΡΕΙΟΝ Ο ΠΟΘΟΣ***

**Μετάφραση: Μ. Βολανάκης - Γερ. Σταύρου**  
**Σκηνοθεσία: Κάρολος Κουν**  
**Σκηνογραφία: Γιάννης Στεφανέλλης**  
**Μουσική υπόκρουση: Μάνος Χατζιδάκις**

### **Πρόσωπα**

**Γιούνις Χιούπελ - Ζωή Σκουρλά**  
**Στέλλα Κοβάλσκυ - Τόνια Καράλη**  
**Στάνλεϋ Κοβάλσκυ - Βασίλης Διαμαντόπουλος**  
**Χάρολδ Μίτσελ - Δημήτρης Χατζημάρκος**  
**Μια μεξικάνα - Μαρίνα Κρασιά**  
**Μπλανς Ντυμπούα - Μελίνα Μερκούρη**  
**Στηβ Χιούπελ - Διονύσιος Μήλας**  
**Πάμπλο Γκονζάλεθ - Χαράλαμπος Κατσούλης**  
**Ένας ψυχίατρος - Κώστας Πανόπουλος**  
**Μια νοσοκόμος - Αθηνά Μιχαλίδου**

**Η σκηνή, άνοιξι, καλοκαίρι και φθινόπωρο στη Νέα Ορλεάνη.**

**1<sup>η</sup> Παράσταση: 12 Μαρτίου 1949**

**ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ**  
**ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: Γ. ΧΕΛΜΗΣ**  
**ΧΕΙΜΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1949-1950**  
**ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ**  
**Ζ' ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ**  
**ΙΔΡΥΤΗΣ – ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ**

**ΑΡΘΟΥΡ ΜΙΛΛΕΡ**  
***Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΕΜΠΟΡΑΚΟΥ***

Μια καθ' εαυτόν συνομιλία σε δύο πράξεις και μοιρολόϊ

Μετάφραση: Ν. Οικονομόπουλος - Δ. Καρέλης  
Μουσική: Μάνος Χατζιδάκις  
Σκηνογραφία: Γιάννης Στεφανέλλης

**Πρόσωπα**

Ουΐλλι Λόμαν - Β. Διαμαντόπουλος  
Λίντα (γυναίκα του) - Βάσω Μεταξά  
Μπιφφ - Δ. Νικολαΐδης  
Χάππυ - Δ. Χατζημάρκος  
Μπέρναρντ - Στρ. Φλώρος  
Η γυναίκα του - Μ. Μερκούρη  
Τσάρλυ - Θ. Μορίδης  
Θεΐος Μπερν - Λυκ. Καλλέργης  
Χάουαρντ Βάγκνερ - Ι. Μαρίνος  
Τζέννυ - Βίμα Κύρου  
Στάνλεϋ - Κ. Οικονομόπουλος  
Δις Φορσάιτ - Τόνια Καράλη  
Λέττα - Αντ. Βαλάκου  
Εποχή Σύγχρονη

Η δράση του έργου ξετυλίγεται στο σπίτι και στην αυλή του σπιτιού του Ουΐλλι Λόμαν, καθώς και σε διάφορα μέρη της Νέας Υόρκης και της Βοστώνης που κατά καιρούς επισκέπτεται.

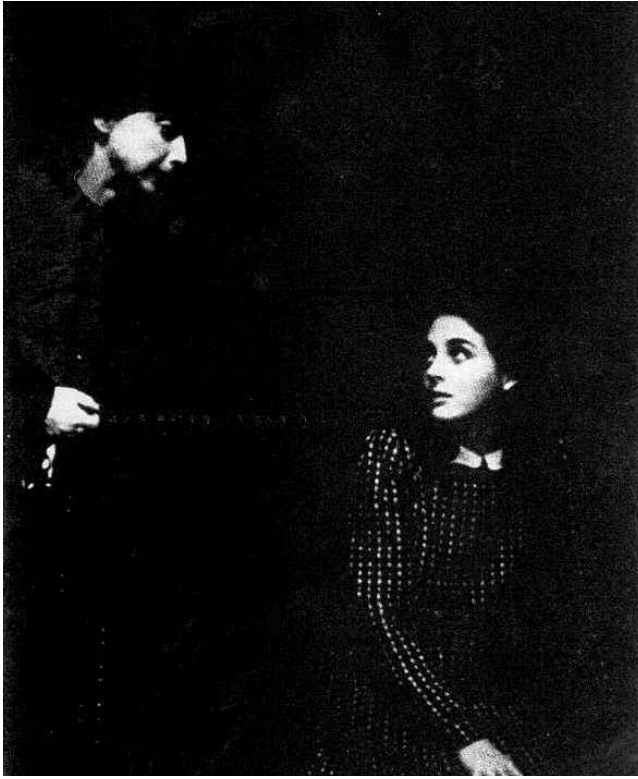
1<sup>η</sup> Παράσταση: 26 Νοεμβρίου 1949

## **ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΩΝ**



**Φωτ. 1.**





**Φωτ. 2.**



**Φωτ. 3.**



Φωτ. 4.



Φωτ. 5.



**Φωτ. 6.**



Φωτ. 7.

**Φωτ. 1.** Τέννεση Ουίλλιαμς, *Γυάλινος κόσμος*, Θέατρο Τέχνης, 1946, Κ. Κουν – Ε. Λαμπέτη.

**Φωτ.2.** Τέννεση Ουίλλιαμς, *Γυάλινος κόσμος*, Θέατρο Τέχνης, 1946, Μ. Γιαννακοπούλου – Ε. Λαμπέτη.

**Φωτ. 3.** Ευγ. Ο' Νηλ, *Πόθοι κάτω από τις λεύκες*, Θέατρο Τέχνης, 1947, Μ. Φωτόπουλος – Α. Καλλέργης – Δημ. Χατζημάρκος.

**Φωτ. 4.** Άρθουρ Μίλλερ, *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, Θέατρο Τέχνης, 1947, Β. Διαμαντόπουλος – Β. Μεταξά – Α. Καλλέργης.

**Φωτ. 5.** Τέννεση Ουίλλιαμς, *Λεωφορείο ο Πόθος*, Θέατρο Τέχνης, 1949, Μ. Μερκούρη – Ζ. Σκουρλά – Τ. Καράλη.

**Φωτ. 6.** Άρθουρ Μίλλερ, *Ο θάνατος του εμποράκου*, Θέατρο Τέχνης, 1949, Β. Μεταξά – Β. Διαμαντόπουλος – Δ. Νικολαΐδης – Δ. Χατζημάρκος.

**Φωτ. 7.** Άρθουρ Μίλλερ, *Ο θάνατος του εμποράκου*, Θέατρο Τέχνης, 1949.

## ΠΗΓΕΣ

### **A. ΠΡΩΤΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ**

#### **i. Εφημερίδες**

*Καθημερινή* (1946-1950)

#### **ii. Περιοδικά**

*Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* (1945-1948)

*Αυλαία* (1945)

*Γράμματα* (1943-1946)

*Ελεύθερα Γράμματα* (1945-1950)

*Ελληνική Δημιουργία* (1948-1950)

*Ελληνικόν Ημερολόγιον Ορίζοντες* (1943)

*Θεατρικόν Δελτίον* (1947)

*Το Θέατρο* (1944-1945)

*Καλλιτεχνικά Νέα* (1943-1945)

*Καλλιτεχνική Ελλάδα* (1945)

*Κοχλίας* (1945-1948)

*Μορφές* (1947-1951)

*Νέα Εστία* (1940-1950)

*Νέα Γράμματα* (1935-1944)

*Ο Αιώνας μας* (1947-1949)

*Ο κύκλος* (1945-1947)

*Ορίζοντες* (1944)

*Σκέψη* (1944)

*Τετράδιο* (1947)

*Τέχνη και Ζωή* (1943-1944)

*Το ξεκίνημα* (1946)

*Φιλολογικά Νέα* (1945)

*Φιλολογικά Χρονικά* (1944-1946)

#### **iii. Εκδόσεις της εποχής**

Κάρολος Κουν, «Νατουραλισμός και ποίηση», *Καλλιτεχνικά Νέα*, Χρόνος Α΄, αρ. 31, 8 Ιαν. 1944.

Κάρολος Κουν, *Η κοινωνική θέση και η αισθητική γραμμή του Θεάτρου Τέχνης Καρόλου Κουν*, Αθήνα, Γλάρος, 1943.

Κάρολος Κουν, «Για ένα καινούριο θέατρο: απόψεις», *Ελληνικόν Ημερολόγιον Ορίζοντες*, 1943, Β, σσ. 649-652.

Κάρολος Κουν, «Το θέατρο και η εποχή», *Νέα Εστία*, 1946.

Αιμ. Χουρμούζιος, *Ευγένιος Ο' Νηλ, ένας εικονοκλάστης του θεάτρου*, Ίκαρος, 1945.

#### **iv. Αναμνήσεις – συνεντεύξεις**

Καλλέργης Λυκούργος, *Συγκομιδή ιδεών αγαθών*, Δωδώνη, Αθήνα, 1995.

Κουν Κάρολος, *Για το θέατρο, Κείμενα και συνεντεύξεις*, Αθήνα, Ιθάκη, 1981.

Πηλιχός Γιώργος, *Κάρολος Κουν - συνομιλίες*, Αθήνα, Κάκτος, 1987.

Πλωρίτης Μάριος, *Της σκηνής και της τέχνης*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1989.

Σεβαστίκογλου Γιώργος, *Πράξις*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1992.

Σολομός Αλέξης, *Βίος και παίγνιον*, Δωδώνη, Αθήνα, 1980.

Χατζάρας Σπύρος, «Η ζωή του Κάρολου Κουν: αφηγήσεις στο Σπύρο Χατζάρα», *Καλλιτεχνική Επιθεώρηση*, Οκτώβριος 1978.

«Ο Κάρολος Κουν ομιλεί διά το νέον θέατρον. Παγκόσμια κινήσεις και αμερικανική άνθησις. Η Ευρώπη - Η Ελλάς - Νέοι συγγραφείς. Το κοινό και το θέατρο της Θεσσαλονίκης», *Δράσις Θεσσαλονίκης*, 24 Ιουν. 1957.

#### **v. Συγκεντρωτικές εκδόσεις κειμένων – Κριτικές**

Θρύλος Άλκης, *Το νεοελληνικό θέατρο*, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κωνσταντίνου και Ελένης Ουράνη, 1977-1981.

Καραγάτσης Μ., *Κριτική Θεάτρου, 1946-1960*, Αθήνα, Εστία, 1999.

Κουν Κάρολος, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, 1987.

## vi. Θεατρικά έργα

Τέννεσση Ουίλλιαμς, *Γυάλινος Κόσμος*, μετ. Ν. Σπάνια, Δωδώνη, Αθήνα, 1987.

Ευγένιος Ο' Νηλ, *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* μετ. Ερ. Μπελιές, Αθήνα, Κέδρος, 2000

Eugene O' Neil, *Ile, The long voyage home, Seven plays of the sea*, The Modern Library, New York, χ.χ.

Άρθουρ Μίλλερ, *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*, μετ. Λ. Δάνου, στο *Άρθουρ Μίλλερ, Θεατρικά έργα*, Γκόννη, Αθήνα, 1963.

Ευγένιος Ο' Νηλ, *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*, μετ. Β. Νικολόπουλος, Γκοβόστη, χ.χ.

Τέννεσση Ουίλλιαμς, *Λεωφορείο ο Πόθος*, μετ. Ερ. Μπελιές, Αθήνα, Κέδρος, 2002.

Άρθουρ Μίλλερ, *Ο θάνατος του εμποράκου*, μετ. Ν. Οικονομόπουλου, Μ. Μπεράχα, στο *Άρθουρ Μίλλερ, Θεατρικά έργα*, Γκόννη, Αθήνα, 1963.

Τζακ Κίρκλαντ, *Καπνοτόπια (Για ένα κομμάτι γης)*, διασκευή από το μυθιστόρημα του Έρσκιν Κάλντουελ, μετ. Γιώργου Σεβαστίκογλου, Δωδώνη, Αθήνα, 1983.

Φίλιπ Γιόρνταν, *Άννα Λουκάστα*, μετ. Δ. Ρώμας, δακτυλγραφημένη μετάφραση, Βιβλιοθήκη Θεατρικού Μουσείου.

## vii. Θεατρικά προγράμματα

### Θεατρική περίοδος 1946-1947

Θέατρον Τέχνης, Τέννεσση Ουίλλιαμς, *Γυάλινος κόσμος*.

Θέατρον Αλίκης, Θέατρο Τέχνης, Δ' Θεατρική Περίοδος, Ευγένιου Ο' Νηλ, *Πόθοι κάτω από τις λεύκες*.

Θέατρον Αλίκης, Θέατρο Τέχνης, Δ' Θεατρική Περίοδος, Τζ. Μπάρρι, *Ο γάμος της Μπάρμπαρα – Αντόν Τσέχοφ, Αίτηση γάμου – Ευγένιου Ο' Νηλ, Στις θάλασσες του Βορρά*.



### Θεατρική περίοδος 1947-1948

Θέατρον Αλίκης, Θέατρο Τέχνης, Ε' Θεατρική Περίοδος, Άρθουρ Μίλλερ, *Ήταν όλοι τους παιδιά μου*.

### Θεατρική περίοδος 1948-1949

Θέατρον Αλίκης, Θέατρο Τέχνης, ΣΤ' Θεατρική Περίοδος, Ευγένιου Ο' Νηλ, *Όλα τα παιδιά του Θεού έχουν φτερά*.

Θέατρον Αλίκης, Θέατρο Τέχνης, ΣΤ' Θεατρική Περίοδος, Τέννεσση Ουΐλλιαμς, *Λεωφορείον ο Πόθος*.

### Θεατρική περίοδος 1949-1950

Θέατρον Κοτοπούλη, Θέατρο Τέχνης, Ζ' Θεατρική Περίοδος, Άρθουρ Μίλλερ, *Ο θάνατος του εμποράκου*.

## **B. ΔΕΥΤΕΡΟΓΕΝΕΙΣ ΠΗΓΕΣ**

### **i.**

Βασιλείου Αρετή, *Το δραματολόγιο των αθηναϊκών θιάσων πρόζας κατά το μεσοπόλεμο*, Διδακτορική διατριβή, Ρέθυμνο, 2002.

Γλυτζουρήs Αντ., «Θέατρο: ανανέωση και κρίση», *Καθημερινή*, 31-10-1999.

Γλυτζουρήs Αντ., *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα, Η ανάδυση και εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά γράμματα, Αθήνα, 2001.

Κλόουζ Ντέιβιντ, *Οι ρίζες του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα*, μετ. Ρένα Χρυσοχόου, Φιλίστωρ, 2003.

Κόκκορη Π., «Ο ρόλος του Κ. Κουν στη διαμόρφωση της ελληνικής εκδοχής του θεατρικού μοντερνισμού», *Εκκύκλημα*, 21, 1989.

Κουκουρίκου Γλ., *Ελληνικό Θέατρο και ιστορία από την Κατοχή στον Εμφύλιο, 1940-1950*, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 2001.

Κουνενάκη Π. (επ.), «Κάρολος Κουν», *Η Καθημερινή – Επτά Ημέρες*, 14 Φεβρουαρίου 1999.

Μαγιάρ Μάικλ, *Ο Κάρολος Κουν και το Θέατρο Τέχνης*, Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, Αθήνα, 2004.

Μαργαρίτης Γ., *Ιστορία του ελληνικού Εμφυλίου Πολέμου 1946-1949*, τόμοι 1+2, Βιβλιόραμα, Αθήνα, 2000-2001.

Μουζενίδου Αγνή, «Ο θίασος των Ενωμένων Καλλιτεχνών», *Παράβασις – Μελετήματα (2)*, Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, «Το Ελληνικό θέατρο από τον 17<sup>ο</sup> στον 20<sup>ο</sup> αιώνα», Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών, Εκδόσεις Ergo, Αθήνα, 2002.

Πλωρίτης Μ., «Τα 25 χρόνια του Κουν», *Ελληνικό Θέατρο*, 25, 1959.

Πλωρίτης Μ., «Διαλέξεις για τον Κουν», *Θέατρο*, 18, 1964.

Πλωρίτης Μ. (επιμ.), *Κάρολος Κουν, Εικοσιπέντε χρόνια θέατρο*, Έκδοση Θεάτρου Τέχνης, Αθήνα, 1959.

Σολομός Αλ., «Πέντε αθηναίοι καλλιτέχνες, Κουν, Τσαρούχης...», *Η λέξη*, Ιουλ.-Αύγ. 2002.

Σπάθης Δ., *Θέατρο, στο Ελλάδα, Ιστορία, Πολιτισμός*, τ. 10β, Μαλλιάρης - Παιδεία, Θεσσαλονίκη, 1983.

Σπάθης Δ., «Κάρολος Κουν, η πορεία προς το Θέατρο Τέχνης», *Τα ιστορικά*, τεύχ. 39 Δεκέμβριος 2003.

*Θέατρο Τέχνης 1942-1972*, Ελληνική Εταιρεία Θεάτρου - Θέατρο Τέχνης, Αθήνα, 1972.

*Η Ελλάδα στη δεκαετία 1940-1950, Ένα έθνος σε κρίση*, Θεμέλιο, Αθήνα, 1984.

Αφιέρωμα «Το Αμερικανικό θέατρο», *Θεατρικά Τετράδια*, αρ. τευχ. 12, Ιανουάριος 1986.

*Η Ελλάδα '36-'49, Από τη Δικτατορία στον Εμφύλιο, τομές και συνέχειες*, επιμ. Χάγκεν Φλάισερ, Καστανιώτη, Αθήνα, 2003.

## ii.

Bigsby C. W. E., *A critical introduction to twentieth-century American Drama, volume 1: 1900-1940*, Cambridge University Press, 1982.

Bigsby C. W. E., *A critical introduction to twentieth-century American Drama, volume 2: Williams/Miller/Albee*, Cambridge University Press, 1984.

Bigsby C. W. E., *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge University Press, 1992.

Bigsby Christopher (ed.), *The Cambridge Companion to Arthur Miller*, Cambridge University Press, 1997.

Bradby D. & William D., *Directors' Theatre*, Mcmillan, London, 1988.

Braun E., *The director and the stage*, Holmes & Meier Publishers, New York, 1982.

Brockett Oscar G., *History of the theatre*, Fourth Edition, Allyn and Bacon, Boston, 1982.

Clark Barret H., *Ευγένιος Ο' Νηλ, ο άνθρωπος και το έργο του*, μετ. Β. Νικολόπουλου, Γκοβόστη, χ. χ.

Clark Barret H., *European Theories of the drama*, Crown Publishers, New York, <sup>6</sup> 1972.

Cole T. & Krich Chinoy H., *Directors on directing, a sourcebook of the modern theatre*, The Bobbs - Merrill Company, Indianapolis.

Dukore Bernard F., *American Dramatists, 1918-1945*, London, Mc Millan, 1984.

Miller J. Y., *American Drama between the wars: a critical history*, Boston, Mass: Twayne, 1991.

Murphy Brenda, *American Realism and American Drama, 1880-1940*, Cambridge University Press, 1987.

Murphy Brenda, *Tennessee Williams and Elia Kazan, A collaboration in the theatre*, Cambridge University Press, 1992.

Roudane M. C. (ed.), *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, Cambridge University Press, 1997.

Williams Tennessee, «Production Notes», *The Glass Menagerie*, Penguin, New York, 1987.

Worrall Nick, *Modernism to Realism on the Soviet Stage, Tairov, Vakhtangov, Okhlopkov*, Cambridge University Press, 1989.