

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES

ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ ΝΕΟΤΕΡΗΣ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ



**Το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*
και το «πρωτοποριακό» θέατρο
*Θεωρήσεις και αναθεωρήσεις***

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αγλαΐα Σωτηρίου
AM 01251117M020

ΑΘΗΝΑ 2019

Τριμελής Επιτροπή

Νίκος Θεοτοκάς, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Άννα Ματθαίου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Νίκος Κοταρίδης, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Αγλαΐα Σωτηρίου, 2019

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς την συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων της συγγραφέως.

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	5
Abstract	6
Εισαγωγή.....	7
<i>Επιθεώρηση Τέχνης</i> : Η γένεση του περιοδικού	7
Η εποχή και η φυσιογνωμία του περιοδικού	8
Η <i>Επιθεώρηση Τέχνης</i> και το θέατρο	11
Το πρωτοποριακό θέατρο ή το <i>θέατρο του παραλόγου</i>	12
μέσα από τις σελίδες της <i>Επιθεώρησης Τέχνης</i>	12
Κεφάλαιο Α΄	14
Το πρωτοποριακό θέατρο: οι θεωρητικοί προβληματισμοί των συνεργατών	14
του περιοδικού και οι θεατρικές παραστάσεις.....	14
Α.1. Θεωρητικά κείμενα	14
«Το πρωτοποριακό θέατρο και η “αφιλολογία”».....	14
«Θυέλλα μέσα σε μελανοδοχείο ή ο “πρωτοποριακός” κ. Ιονέσκο».....	15
«Ο πρωτοποριακός Ιονέσκο και ...η θυέλλα».....	16
«Γύρω στον Ιονέσκο».....	17
«Το πρωτοποριακό θέατρο».....	18
«Η άδοξη απελπισία των πρωτοποριακών».....	20
«Ο Ζαν Ζενέ και ο “Σωσίας” του».....	22
«Το στίγμα θέσεως του “πρωτοποριακού θεάτρου”».....	23
«Το θέατρο του παραλόγου και η Πρωτοπορία».....	25
«Μερικές σκέψεις για το πρωτοποριακό θέατρο».....	27
Α.2. «Η έρευνα: Οι νέες δυνάμεις του θεάτρου μας και τα προβλήματά τους».....	28
Α.3. Θεατρικές παραστάσεις - Κριτικές και σχόλια	32
Α.3.1. Ξένο ρεπερτόριο.....	32
Α.3.2. Ελληνικό ρεπερτόριο.....	56
Αποτίμηση – Συμπεράσματα Α΄ Κεφαλαίου	61
Κεφάλαιο Β΄	72
Η Δυτική σκέψη: Θεωρητικοί προβληματισμοί	72
γύρω από την <i>πρωτοπορία</i> στο θέατρο και στη λογοτεχνία	72
«Ο Χάινε και η ιδεολογική προετοιμασία του 1848»	74
«Ο Λούκατς και ο κριτικός ρεαλισμός».....	75
«Οι ιδεολογικές βάσεις της “πρωτοπορίας”».....	77
«Πρωτοπορία και παρακμή»: Η συζήτηση των Ιταλών διανοουμένων στο Ινστιτούτο Γκράμσι.....	80
«Για το ρεαλισμό και τα όριά του»	89
Συζητήσεις στην Πράγα: «Η ειρηνική συνύπαρξη και η πάλη των ιδεών. Τι είναι παρακμή.».....	93
«Ο Ερνστ Φίσερ και η συζήτηση για τη μαρξιστική αισθητική».....	97
«Μαρξιστικές συζητήσεις»	101
«Κοντά στην αλήθεια».....	101
«Η μοντέρνα τέχνη και η μεγάλη τέχνη».....	102
Συζήτηση στη Βιέννη: «Θέατρο και πολιτική»	105

«Το πολιτικό θέατρο στην Ανατολή και στη Δύση.»	106
«Το θέατρο είναι πάντα επίκαιρο;»	111
«Πόσο ρεαλιστικό είναι το θέατρο του παραλόγου;»	113
Αποτίμηση - Συμπεράσματα Β΄ Κεφαλαίου	116
Επίλογος.....	121
Πηγές - Βιβλιογραφία.....	127

Περίληψη

Το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* που εξέφραζε την Αριστερά στην Ελλάδα κατά τη μετεμφυλιακή περίοδο (1955-1967) δημοσιεύει μια σειρά θεωρητικών κειμένων Ελλήνων συνεργατών του περιοδικού και ξένων (δυτικών) μαρξιστών που αφορούν την πρωτοπορία στην τέχνη και το πρωτοποριακό θέατρο ή θέατρο του παραλόγου. Παράλληλα, δημοσιεύει κριτικές θεατρικών παραστάσεων που εντάσσονται σε αυτό το είδος. Η παρούσα εργασία παρουσιάζει αυτά τα κείμενα προκειμένου να διαπιστωθεί αν υπακούουν σε έναν αισθητικό κανόνα, αν στην πορεία του χρόνου οι ιδέες περί αισθητικής εξελίσσονται και κατά πόσον οι όποιες αισθητικές διεργασίες επηρεάζονται από τις αντίστοιχες της δυτικής μαρξιστικής σκέψης. Η μελέτη και ανάλυση των δημοσιευμάτων ανέδειξε ότι τόσο η κριτική όσο και η θεωρητική προσέγγιση των Ελλήνων αρθρογράφων και κριτικών σε μεγάλο βαθμό χρησιμοποιεί όρους του δόγματος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Ωστόσο, παρατηρήθηκαν ανάμεσα στους συγγραφείς διαφοροποιήσεις και σημαντικές ζυμώσεις μέσα στον χρόνο που τείνουν προς την κατάρριψη της θέσης περί υπαγωγής της τέχνης στην ιδεολογία (στρατευμένη τέχνη) και δημιουργούνται ρήγματα με την επίσημη κομματική γραμμή. Αυτές οι πνευματικές-αισθητικές διεργασίες σαφώς επηρεάστηκαν από την ανανέωση του δυτικού μαρξιστικού λόγου (Γκέοργκ Λούκατς, των Ιταλών του Ινστιτούτου Γκράμσι, Ροζέ Γκαρωντύ, Ερνστ Φίσερ, Ζαν Πωλ Σαρτρ και Μάρτιν Έσσελιν). Προϊόντος του χρόνου, συνεπώς, η οπτική διευρύνεται και το θέατρο του παραλόγου και η πρωτοπορία στην τέχνη παύουν να ταυτίζονται με την παρακμή. Με άλλα λόγια, η ανάδειξη καταστάσεων όπως π.χ. η ατομικότητα, το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης -παρότι έρχονται σε διάσταση με την ιδεολογική δέσμευση ότι η τέχνη πρέπει να αναδεικνύει θετικούς ήρωες που ανοίγουν τον δρόμο προς μια αισιόδοξη πορεία προς την κοινωνική αλλαγή και τον σοσιαλισμό- σταδιακά παύει να ταυτίζεται με την παρακμή. Όλες αυτές οι αλλαγές συντελούνται υπό την επίδραση του 20^{ου} Συνεδρίου του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης, όπου επιχειρήθηκε η καταδίκη του σταλινισμού και η προσέγγιση δυτικού και ανατολικού κόσμου εν μέσω του Ψυχρού Πολέμου. Μέσα στο πλαίσιο, λοιπόν, αυτών των αναθεωρήσεων η συζήτηση περί τέχνης εντείνεται και αποδίδει την μερική αμφισβήτηση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ως μοναδικού εκφραστή της αντικειμενικότητας. Η τέχνη αποκαθίσταται από «επαναστατικό εργαλείο» σε μια διαδικασία που δεν υποχρεούται να διδάσκει, αλλά να αναδεικνύει όλες τις πολλαπλές πλευρές του ανθρώπινου βίου, όλες τις όψεις μιας πολυδιάστατης και όχι σχηματικής πραγματικότητας.

Λέξεις-κλειδιά

Περιοδικό «Επιθεώρηση Τέχνης», θέατρο του παραλόγου, πρωτοπορία και παρακμή, μαρξιστική αισθητική-σοσιαλιστικός ρεαλισμός, αναθεωρήσεις, Ψυχρός Πόλεμος-μετεμφυλιακή Ελλάδα

Abstract

The *Art Review* magazine, which expressed the Greek Left wing in the post civil war period (1955-1967), publishes a series of theoretical texts of both Greek contributors and foreign (western) marxists which concern the modern art and in particular the avant-garde theatre or “the theatre of the absurd”, as well as reviews of theatrical performances assessed as such. This paper presents these texts in order to examine whether they observe an aesthetic rule, if, in the course of time, ideas of aesthetics evolve and whether any aesthetic processes are influenced by those of western marxist thought. The study and analysis of the publications has highlighted that both the critical and the theoretical approach of the Greek columnists and critics largely use terms of socialist realism doctrine. However, variations and significant fermentations have been observed among the writers during the course of time that tend to refuse the theory of the subjugation of the art to ideology (militant art) and contradict the official party line. These spiritual-aesthetic processes were clearly influenced by the revision of western marxist speech (Georg Lukács, the Italians of the Gramsci Institute, Roger Garaudy, Ernst Fischer, Jean Paul Sartre, and Martin Esslin). Eventually, therefore, the perspective widens and the theatre of the absurd and avant-garde art cease to be regarded as synonymous with decadence. In other words, the emergence of situations such as the individuality, the absurdity of human existence -although they oppose the ideological commitment that art must elevate positive heroes that pave the way for an optimistic march towards social change and socialism- gradually stops being related to decadence. All these changes are taking place under the influence of the 20th Congress of the Soviet Communist Party, which attempts the condemnation of stalinism and brings about a rapprochement between the western and eastern world amid the Cold War. Within this framework, the debate about art intensifies and disputes socialist realism as the sole representative of objectivity. The role of art is restored; from a revolutionary tool it turns into a process that is not required to teach, but to highlight all the multiple aspects of human life, all elements of a multidimensional reality rather than a schematic one.

Key-words

Art Review magazine, the theatre of the absurd, avant-garde and decadence, marxistic aesthetics-socialist realism, revisions, Cold War - post civil war Greece

Εισαγωγή

Επιθεώρηση Τέχνης: Η γένεση του περιοδικού

Το περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* δεν ήταν δημιούργημα εν κενώ. Η προϊστορία ανάλογων περιοδικών που εξέφρασαν την Αριστερά ήταν πλούσια και καταγράφεται ήδη από τη δεύτερη δεκαετία του 20ου αιώνα (1919 με το περιοδικό *Νουμάς* και τη «σοσιαλιστική του συνιστώσα»¹). Γέννημα μιας ανάγκης έκφρασης πολιτικής και αισθητικής προέκυψε στη δεκαετία του 1950 από μια ανήσυχη πολιτικά και καλλιτεχνικά παρέα πολιτικών εξορίστων του Άη Στράτη, οι οποίοι «ως αδειούχοι εξόριστοι συναντώνται με μια άλλη ομάδα αριστερών διανοουμένων, κυρίως εικαστικών»², γύρω από τον Γιάννη Χαϊνή με συνδετικό κρίκο τον Τίτο Πατρίκιο. Η ώσμωση ανάμεσά τους αποδίδει την απόφαση για την έκδοση του περιοδικού, η άδεια του οποίου εκδόθηκε στο όνομα του αρχιτέκτονα Ν. Σιαπκίδη, «χάρη στις περγαμινές εθνοπροσύνης του»³ ο πατέρας του «ήταν Εισαγγελέας Βόλου, βασιλικός και διώκτης των κομμουνιστών».⁴

Το πρώτο τεύχος κυκλοφόρησε τον Ιανουάριο του 1955, αλλά με ένδειξη *Χριστούγεννα 1954*. Το νόημα του τίτλου «δηλώνεται με την λέξη “επιθεώρηση”» και υποδήλωνε την πρόθεση να κατέχουν ισότιμη θέση όλες οι μορφές τέχνης, πράγμα που δεν υπηρετήθηκε απόλυτα, καθώς το κύριο βάρος έπεσε στη Λογοτεχνία.⁵ Η *Επιθεώρηση Τέχνης* κυκλοφορούσε επί 12 χρόνια (1955-1967), εξέδωσε 146 τεύχη με 100 σελίδες περίπου ανά τεύχος, (ένα τετραπλό τεύχος, ένα τριπλό, και 27 διπλά) και, μετά από μια πλούσια αλλά και ταραχώδη πορεία, έπαψε τη λειτουργία της, λόγω της επιβολής της δικτατορίας. Το τελευταίο τεύχος κυκλοφόρησε τον Φεβρουάριο του 1967.

1. Αιμιλία Καραλή, *Μια ημιτελής άνοιξη... Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005, σ. 37.

2. Αιμιλία Καραλή, *ό.π.*, σ. 63.

3. Κώστας Κρεμμύδας, «Επιθεώρηση Τέχνης και Κώστας Κουλουφάκος: βίοι παράλληλοι», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 17.

4. Νίκος Σιαπκίδης, «Κάπως έτσι έγιναν τα πράγματα», *Μανδραγόρας* τχ 6-7 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1995) σ. 121.

5. Ευριπίδης Γαραντούδης, «Τα μεταπολεμικά Λογοτεχνικά περιοδικά: Λογοτεχνία, κριτική και ιδεολογία», *Επιστημονικό Συμπόσιο: 1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, (10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 315.

Η εποχή και η φυσιογνωμία του περιοδικού

Η Αριστερά στην Ελλάδα προσπαθεί να ανασυγκροτηθεί μετά την πολιτική και στρατιωτική ήττα του 1949. Οι ηττημένοι αριστεροί, εν μέσω συνθηκών Ψυχρού Πολέμου, ζουν μέσα σε ένα καθεστώς πολιτικών διώξεων, είτε με τη μορφή εκτελέσεων, είτε με τη μορφή φυλακίσεων και εκτοπισμών. Το ΚΚΕ με την ψήφιση, κυρίως, του Αναγκαστικού Νόμου 509 έχει τεθεί εκτός νόμου ήδη από τον Δεκέμβριο του 1947,⁶ με την ηγεσία του να απουσιάζει από τη χώρα από τα χρόνια του Εμφυλίου.⁷

Λίγα χρόνια αργότερα, εγκαινιάζεται μια περίοδος μεγάλων εξελίξεων στη διεθνή Αριστερά που επιφέρουν ρευστότητα στο εγχώριο πολιτικό τοπίο και στην πολιτική παρέμβαση της Αριστεράς στην Ελλάδα. Τα γεγονότα μέσα στη δεκαετία 1956-1966 είναι κατατρεγμένα. Εξεγέρσεις σε χώρες του σοσιαλιστικού μπλοκ (1953, 1956), το 20^ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ (1956), Πολιτιστική Επανάσταση στην Κίνα (1966), νέα Συνέδρια στη Σοβιετική Ένωση που επαναφέρουν σταλινικά πρότυπα και γενικότεροι τριγμοί στα Ευρωπαϊκά Κομμουνιστικά Κόμματα,⁸ δημιουργούν συνθήκες αβεβαιότητας.

Κορυφαίο γεγονός ανάμεσα στα προηγούμενα αποτελεί το 20^ο Συνέδριο «που καταδίκασε τον Ι. Στάλιν και άνοιξε τη διαδικασία της ονομαζόμενης “αποσταλινοποίησης”».⁹ Αμέσως μετά, ακολουθεί η 6^η ολομέλεια του ΚΚΕ «που συνήλθε στις 11-12.3.1956 στη Ρουμανία [και] καταδίκασε την πολιτική που είχε ακολουθήσει το ΚΚΕ όσο [ο Νίκος Ζαχαριάδης] ήταν ηγέτης του και τον καθαίρεσε

6. Γιάννης Γιαννιούπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία (1945-1963)*, Παπαζήση, Αθήνα 1992, σ. 261.

7. Άγγελος Ελεφάντης, «1951-1967: ΕΔΑ-ΚΚΕ Τα δύο οργανωτικά πρόσωπα της Αριστεράς», *Επιστημονικό Συμπόσιο: 1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, (10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 36.

8. Η ρήξη με τον σταλινισμό συντελέστηκε στο 20^ο συνέδριο του ΚΚΣΕ, τον Φεβρουάριο του 1956, όταν ο Χρουστσόφ στην ομιλία του κατήγγειλε τα εγκλήματα, τα σφάλματα και την “προσωπολατρία” στο πρόσωπο του Στάλιν. Έτσι, η κατάσταση οδηγήθηκε σε μια ελεγχόμενη αποσταλινοποίηση. Τα γεγονότα αυτά προκάλεσαν μεγάλη σύγχυση στους κομμουνιστές εντός και εκτός σοσιαλιστικών χωρών. Από το Ιταλικό Κ.Κ. περίπου 400.000 μέλη εγκατέλειψαν το κόμμα την περίοδο 1955-1957, με τον γενικό γραμματέα Τολιάτι να εξηγεί στους σοβιετικούς ηγέτες, όταν η ουγγρική κρίση κορυφωνόταν το 1956, ότι αντιμετωπίζουν μεγάλη δυσκολία να εξηγήσουν τα γεγονότα στα μέλη τους. Μετά από την κατάπνιξη της Ουγγρικής εξέγερσης, η διάγνωση των ελπίδων για πραγματική αποσταλινοποίηση είναι φανερά, ωστόσο επετράπη ένας βαθμός ελευθερίας στις εξεγερμένες χώρες. (βλ. Tony Judt, *Η Ευρώπη μετά τον πόλεμο*, μετάφραση Νικηφόρος Σταματάκης-Ελένη Αστερίου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012, σ. 310-323.)

9. Άγγελος Ελεφάντης, *ό.π.*, σ. 34.

από τη θέση του Γενικού Γραμματέα και του μέλους του Πολιτικού Γραφείου.»¹⁰ Στην ίδια Ολομέλεια τρία στελέχη της ΕΔΑ (Ενιαία Δημοκρατική Αριστερά) εκλέγονται μέλη της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ,¹¹ ενώ στην 8^η Ολομέλεια του 1958, το ΚΚΕ αποφασίζει «τη διάλυση [...] όλων σχεδόν των ξεχωριστών οργανώσεων του [...] στην Ελλάδα»¹² και «τα μέλη τους να ενταχθούν στην ΕΔΑ.»¹³ Έτσι, όλοι «οι κομμουνιστές εντάσσονται οργανωτικά στην ΕΔΑ και μόνο για ένα ορισμένο επιτελείο διατηρείται μια σύνδεση με το ΚΚΕ που βρίσκεται στο εξωτερικό, ενώ τα μέλη του επιτελείου είναι κι αυτά στελέχη της ΕΔΑ.»¹⁴

Η ΕΔΑ, ιδρυθείσα τον Αύγουστο του 1951 ως συνασπισμός κομμάτων και προσωπικοτήτων, σταδιακά αποκτά μεγαλύτερη συνοχή και εσωκομματικές διεργασίες, αφού μετασχηματίζεται το 1956 σε κόμμα. Η εποχή αυτή, μέσα από τις εξελίξεις που περιγράφηκαν ήδη, προσδίδει στον πολιτικό αυτό χώρο, μετά από τον Εμφύλιο, έναν χαρακτήρα αφετηρίας αποπειρών εκδημοκρατισμού, ενώ η «συνάντηση της κομμουνιστογενούς Αριστεράς με τα θεμελιώδη της κοινοβουλευτικής δημοκρατίας», καθιστά την ΕΔΑ μια δύναμη «δημοκρατικού πατριωτισμού.»¹⁵

Το περιοδικό, λοιπόν, γεννήθηκε μέσα σε μια περίοδο ανακατατάξεων και αντιφάσεων που προέκυπταν αφενός μεν από το άνοιγμα σε ευρύτερες δυνάμεις προερχόμενες από την «πατριωτική διάνοηση» και αφ' ετέρου από ωμές, πολλές φορές, παρεμβάσεις της καθοδήγησης. Ωστόσο,

το πλήθος των συμβολών και η ευρύτητα των συνεργασιών, πολύ πέραν των ορίων της κομμουνιστικής αριστεράς, μαρτυρούν την αξία του εγχειρήματος [και] παρότι η *Επιθεώρηση Τέχνης*, από το ξεκίνημα έως το τέλος της, στηρίχθηκε στο στελεχικό δυναμικό του [...] ΚΚΕ [...], παρότι απασχόλησε και λογοδότησε κατά καιρούς στα αρμόδια κομματικά όργανα, εντούτοις η *Επιθεώρηση Τέχνης* δεν ήταν κομματικό έντυπο.¹⁶

Αυτό υπήρξε βασική επιδίωξη της πρώτης Συντακτικής Επιτροπής, προκειμένου να αποφύγουν τους εκ του προχείρου κωδικοποιημένους κανόνες της «πολιτισμική[ς]

10. Παύλος Γιαννικόπουλος (εισαγωγή) - Μπάμπης Γραμμένος (έρευνα), *Υπόθεση Ζαχαριάδη*, Φιλίστωρ, Αθήνα 2001, σ. 10.

11. Κατερίνα Λαμπρινού, *ΕΔΑ 1956-1967. Πολιτική και Ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2017, σ. 44.

12. Γιάννης Γιαννούπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία (1945-1963)*, Παπαζήση, Αθήνα 1992, σ. 294.

13. Αιμιλία Καραλή, *ό.π.*

14. Άγγελος Ελεφάντης, *ό.π.*, σ. 34-35.

15. Κατερίνα Λαμπρινού, *ό.π.*, σ. 15-17.

16. Κώστας Κρεμμύδας, *ό.π.*, σ. 15.

συμπεριφορά[ς] του σοβιετικού κράτους», μια και δεν υπήρχε «επεξεργασμένη πολιτική για τον πνευματικό χώρο»¹⁷ στην ελληνική ιδιαιτερότητα. Θεωρούσαν ότι με την αυτονομία θα επιτελείτο καλύτερα ο στόχος για την «πνευματική ανάκαμψη» των ανθρώπων του τόπου, που με τη σειρά της θα επενεργούσε και «στη λοιπή κοινωνική δράση.»¹⁸ Εξάλλου, όπως λέει ο Φίλιππος Ηλιού,

[η] ανάγκη να βγει ένα αριστερό έντυπο είναι σύμφυτη με τις ιδιότητες του κομμουνιστή. Ένας κομμουνιστής, εκείνη την εποχή τουλάχιστον, δύο πράγματα είχε μάθει να κάνει στη ζωή του: πρώτον να βρει ένα μέρος για να κρυφτεί σε περίπτωση ανάγκης και δεύτερον να εκδίδει ένα έντυπο.¹⁹

Ψυχή του εντύπου ήταν ο Κώστας Κουλουφάκος, «διανοούμενος με όλη τη σημασία της λέξης, [...] συμμετέχοντας τόσο στο Κόμμα, όσο και στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, κατάφερνε να ισορροπεί και να ξεπερνά τους σκοπέλους της καθοδήγησης, παραμένοντας μέχρι το τέλος ο κομματικότερος των αιρετικών»²⁰, όταν οι ιδεολογικές αντιπαραθέσεις δημιουργούσαν κλυδωνισμούς στο πάντα ευεπίφορο πεδίο της λογοτεχνικής κριτικής, πεδίο που δεν θα απασχολήσει άμεσα την παρούσα εργασία. Αξίζει να σημειωθεί ότι, αν και η πλειοψηφία των μελών της πρώτης συντακτικής επιτροπής ανήκε οργανωτικά στην ΕΔΑ (και στο ΚΚΕ), εντούτοις δεν υπήρχε κάποια κομματική απόφαση για την έκδοση του περιοδικού. Όπως αναφέρει ο Ν. Σιαπκίδης, «η ΕΔΑ δεν ήξερε για το περιοδικό· όταν βγήκε, ψαχνότανε»²¹, αλλά στη διάρκεια της ζωής του εντύπου, δεν ήταν λίγες οι επιχειρούμενες παρεμβάσεις από τον κομματικό μηχανισμό.²²

Η συντακτική ομάδα του περιοδικού παρέμεινε σχετικά σταθερή και ανανεωνόταν κατά διαστήματα και ανάλογα με τις συγκυρίες, ενώ από τις στήλες του περιοδικού πέρασε μεγάλος αριθμός νέων καλλιτεχνών και φιλοξενήθηκαν απόψεις πολλών από τους λεγόμενους αστούς διανοούμενους, αυτούς που δεν ανήκαν, δηλαδή, στην Αριστερά (π.χ. Γ. Θεοτοκάς, Α. Τερζάκης). Ονόματα που συνδέθηκαν με την ιστορία του περιοδικού, πλην όσων ήδη αναφέρθηκαν, ήταν, κυρίως, τα εξής:

17. Κώστας Κουλουφάκος, «Ένα πείραμα αντι-εξουσίας», *Διαβάζω* τχ 67 (20 Απριλίου 1983) σ. 17.

18. *Ο.π.*, σ. 18.

19. Φίλιππος Ηλιού, «Για την “Επιθεώρηση Τέχνης”», *Ιστορικά* τχ 22 (Ιούνιος 1995) σ. 166.

20. Κώστας Κρεμμύδας, *ό.π.*, σ. 18-19.

21. Νίκος Σιαπκίδης, *ό.π.*, σ. 121.

22. Ο Φίλιππος Ηλιού, πάντως, λέει ότι ήταν καθαρά κομματικό περιοδικό κι ότι δεν είναι δυνατόν «με τις νόρμες της εποχής» να μην «είχε την έγκριση» ή έστω «την αυστηρή καθοδήγηση και παρακολούθηση του συγκροτημένου μηχανισμού που λεγόταν Κομμουνιστικό Κόμμα.» (βλ. Φίλιππος Ηλιού, *ό.π.*, σ. 165-170.)

Δ. Ραυτόπουλος, Μ. Φουρτούνης, Κ. Πορφύρης, Γ. Πετρήs, Δ. Δεσποτίδης, Γ. Σταύρου, Τ. Βουρνάς κ.α.

Η Επιθεώρηση Τέχνης και το θέατρο

«Η *Επιθεώρηση Τέχνης* αντιμετωπίζει την πολυπλοκότητα των θεατρικών ζητημάτων σχεδόν στο σύνολό τους.»²³ Ανάμεσα στην ποικιλία των δημοσιευμάτων του περιοδικού, σταθερή θέση κατέχει η ενασχόληση από τεύχος σε τεύχος με την τέχνη του θεάτρου. Θεατρικές κριτικές σε σταθερή βάση, μικρά ή μεγαλύτερα σχόλια σε σταθερή στήλη της “σύνταξης”,²⁴ δημοσιεύσεις σε συνέχειες θεατρικών έργων, θεωρητικά κείμενα, έρευνες, σταθερές στήλες κριτικής παραστάσεων των θεατρικών σκηνών, αλλά και συχνές αναφορές υπεράσπισης των εργασιακών δικαιωμάτων των ηθοποιών, καθώς επίσης και καμπάνια για τη λογοκρισία.²⁵ Μέσα από τις σελίδες του περιοδικού, ερευνώνται όλα τα θεατρικά είδη: αρχαίο θέατρο, βυζαντινό, ευρωπαϊκό, κινέζικο κ.ο.κ. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, όμως, -και χωρίς να υποχωρούν οι παρουσιάσεις για όλα τα άλλα είδη- «αρχίζει η δημοσίευση απόψεων και αντιρρήσεων για το *θέατρο του παραλόγου*, πυροδοτώντας μια παθιασμένη συζήτηση»,²⁶ καθώς, ως επί το πλείστον, το είδος αυτό το ταυτίζουν με την *παρακμή*, μια έννοια που πολύ απασχόλησε τη λογοτεχνική κριτική της Αριστεράς,²⁷ αφού ταύτιζε τις πρωτοποριακές αυτές εκφράσεις με την πτώση και την παρακμή του καπιταλιστικού κόσμου.

23. Παυλίνα Γραϊκού-Γκιβίση, *Το περιοδικό “Επιθεώρηση Τέχνης” και το θέατρο*, αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Φιλοσοφική σχολή, Τμήμα Φιλολογικό, Θεσσαλονίκη 1988, σ. 5. (Πρόκειται για μια συστηματική καταλογογράφηση και πρώτη προσέγγιση των περί θεάτρου δημοσιευμάτων του περιοδικού.)

24. Τα εισαγωγικά της συντάκτριας.

25. Από τις εγγυήσεις της ελευθεροτυπίας εξαιρούνταν οι κινηματογράφοι, τα δημόσια θεάματα κ.ά. (βλ. Νίκος Αλιβιζάτος, «Ο Κωνσταντίνος Τσάτσος και το Σύνταγμα του 1952», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σ. 194.)

26. Παυλίνα Γραϊκού-Γκιβίση, *ό.π.*, σ. 39.

27. Οι συζητήσεις περί ακμής και παρακμής στην *Ε.Τ.* (συντομογραφία του: *Επιθεώρηση Τέχνης*) διαρκούν επί μακρόν με ποικίλες κι αντίθετες πολλές φορές μεταξύ των συνεργατών τοποθετήσεις. Για παράδειγμα, στην αιχμή των κριτικών βρέθηκε συχνά η Καβαφική ποίηση -και όχι μόνον. (Για μια ενδιαφέρουσα σχετικά με το θέμα επισκόπηση, βλ. Τάκης Καγιαλής, «Ποίηση, ιδεολογία και λογοτεχνική κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 47-67.)

**Το πρωτοποριακό θέατρο ή το θέατρο του παραλόγου,
μέσα από τις σελίδες της Επιθεώρησης Τέχνης²⁸**

Θέμα της εργασίας αυτής αποτελεί η παρουσίαση των θέσεων της *Επιθεώρησης Τέχνης* γύρω από το *θέατρο του παραλόγου*, όπως καθιερώθηκε να αποκαλείται, ή *θέατρο της πρωτοπορίας*, μια έκφανση του μοντέρνου θεάτρου. Τον δρόμο στην αθηναϊκή θεατρική σκηνή για το είδος αυτό -που προερχόταν κυρίως από τη Γαλλία- τον άνοιξε ουσιαστικά στις αρχές της δεκαετίας του 1960 το *Θέατρο Τέχνης* και αυτή η “εισβολή” προκάλεσε πλήθος συζητήσεων ανάμεσα στους κριτικούς, στους διανοούμενους και στους δημιουργούς. Όπως θα διαπιστώσουμε, το περιοδικό ασχολείται έντονα στις σελίδες του με αυτό το είδος, που αποτελούσε μια νέα πρόκληση στις αισθητικές του αναζητήσεις.

Κατά την αναζήτηση στο περιοδικό υλικού επαρκούς στο να συντεθεί μια πλήρης εικόνα των θέσεών του για το θέμα, εντοπίστηκαν: μια σειρά θεωρητικών κειμένων και συζητήσεων για την *πρωτοπορία* και το πρωτοποριακό θέατρο και κριτικές θεατρικών παραστάσεων. Στο πρώτο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν όσα άρθρα Ελλήνων συντακτών, κριτικών, δημιουργών ή συνεργατών του περιοδικού δημοσιεύτηκαν και οριοθετούν τις βασικές κατευθυντήριες γραμμές του εντύπου γύρω από αυτό το θεατρικό είδος· επίσης, έρευνα για το θέατρο με ερώτημα που άπτεται των ενδιαφερόντων μας και οι κριτικές των παραστάσεων που εντάσσονται στο είδος. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα παρουσιαστούν συζητήσεις και κείμενα δυτικών θεωρητικών του μαρξισμού με οικεία θεματολογία και προβληματική. Επίσης, στην έρευνα αυτή αξιοποιήθηκαν κι άλλες δημοσιεύσεις του περιοδικού που θεωρήθηκαν διαφωτιστικές για το θέμα μας.

Τα δημοσιεύματα -ανά ομάδα- θα παρουσιαστούν με χρονολογική σειρά δημοσίευσης, ώστε να αναδειχτούν εναργέστερα απαντήσεις στα ερωτήματα:

- κατά πόσον οι θέσεις των Ελλήνων θεωρητικών και κριτικών υπακούουν σε έναν αισθητικό κανόνα; τα συνδέει μια κοινή αισθητική ή ιδεολογική αντίληψη;
- κατά πόσον εντοπίζονται διαφορετικές προσεγγίσεις ή και διαμάχες ανάμεσα στους αρθρογράφους;

28. Στην εργασία αυτή χρησιμοποιήθηκε η ψηφιακή μορφή του περιοδικού, όπως υπάρχει διαθέσιμη στο διαδίκτυο από τον ιστότοπο των Αρχείων Σύγχρονης και Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ).

- επηρεάζονται από τις θέσεις που διατυπώνονται από τους δυτικούς θεωρητικούς;
- στην πορεία του χρόνου παρατηρούνται διαφοροποιήσεις στην οπτική γωνία;

Κεφάλαιο Α΄

Το πρωτοποριακό θέατρο: οι θεωρητικοί προβληματισμοί των συνεργατών του περιοδικού και οι θεατρικές παραστάσεις

Α.1. Θεωρητικά κείμενα

Το πρώτο σχετικό με το θέμα μας κείμενο δημοσιεύεται στο περιοδικό το 1959, υπογράφεται από τον Ιταλό Λουίτζι Φερράντε²⁹ και κρίνεται σημαντικό, καθώς εισάγει τους πρώτους προβληματισμούς γύρω από το ζήτημα στο έντυπο. Πρώιμη -αλλά έγκαιρη- η δημοσίευση εξέφρασε, ίσως, την ανάγκη να σπείρει τις πρώτες πηγές προβληματισμού, καθώς «στην Ελλάδα η πρώτη-πρώτη εμφάνιση του *θεάτρου του παραλόγου* εντοπίζεται στο τέλος της δεκαετίας του '50 και συγκεκριμένα το 1958, όταν ερασιτεχνικός θίασος αποφοίτων του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών παίζει το “Μάθημα” του Ευγ. Ιονέσκο.»³⁰

«Το πρωτοποριακό θέατρο και η “αφιλολογία”».³¹ Τον Μάρτιο του 1959, το πρώτο κείμενο που εγκαινιάζει την ενασχόληση με το *θέατρο του παραλόγου* είναι άρθρο του Ιταλού Λουίτζι Φερράντε και φέρει τον τίτλο «Το πρωτοποριακό θέατρο και η “αφιλολογία”». Τον όρο “αφιλολογία”, όπως λέει ο ίδιος ο Φερράντε παραδεχόμενος ότι αποτελεί «νεολογισμό», τον δανείζεται από τον Κλωντ Μωριάκ, ο οποίος τον επινόησε, προκειμένου να περιγράψει «τις εμπειρίες της πρωτοπορίας», χαρακτηρίζοντας έτσι, «μια λογοτεχνία που έχει απαλλαγεί από τις ακαδημαϊκές ή τις χυδαίες εκφράσεις που προσδίδουν στο λόγο ένα αρνητικό νόημα». Τον όρο αυτόν ο Φερράντε τον μεταφέρει στις λογοτεχνικές και θεατρικές εμπειρίες της Ιταλίας, στο θέατρο του Μπέκετ και του Ιονέσκο, υπό την έννοια ότι οι λέξεις υπακούουν σε μια τεχνική απαλλαγμένη από τα «παραδοσιακά σχήματα» (“αφιλολογία”, δηλαδή) και επιχειρεί έναν παραλληλισμό αυτού του είδους θεάτρου με τον φουτουρισμό και τον ντανταϊσμό. Την έκφανση της *πρωτοπορίας* στην εποχή του την εντάσσει στον

29. Τα κείμενα των Ιταλών μαρξιστών που δημοσιεύονται στην *E.T.* προέρχονται από τα περιοδικά *Contemporaneo* και *Rinascita*. 2. Είναι το μόνο κείμενο αυτού του κεφαλαίου που δεν υπογράφεται από Έλληνα και ο λόγος που το εντάσσουμε είναι ότι αποτελεί την έναρξη των περί πρωτοποριακού θεάτρου συζητήσεων.

30. Θεόδωρος Γραμματάς, «Η ελληνική εκδοχή στο “θέατρο του παραλόγου”», Σύγκριση, [Σ.Ι.], ν. 4, σ. 10-16, Ιούν. 1992. ISSN 2241-1941, στο:

<<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/sygkrisi/article/view/2812/2570>>, πρόσβαση: 5/9/2018.

31. *E.T.*, τχ. 50-51, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1959, σ. 115-118, μετάφραση Μανόλης Φουρτούνης.

«ντεκανταντισμό»³² της αστικής κουλτούρας, η οποία εκφράζει την διάλυση του ανθρώπου μέσα σε ένα κοσμοπολιτικό φόντο.

Συγκρίνοντας τον Πιραντέλλο με τους νεότερους Μπέκετ και Κάφκα θεωρεί ότι, ενώ ο πρώτος άφησε ανοιχτό το ερώτημα της προέλευσης της ανθρώπινης αλλοτρίωσης σε σχέση με την κοινωνική συμβατικότητα -ως αντανάκλαση, δηλαδή, των κοινωνικών δομών-, οι δεύτεροι μοιάζει να το απαντούν οριστικά, θεωρώντας την ανθρώπινη ύπαρξη υπαίτια της διάλυσης. Το ίδιο ισχυρίζεται ότι ισχύει και για τον Ιονέσκο αλλά και για τον Μπέκετ, που θα τον απασχολήσουν στη συνέχεια της ανάλυσής του. Με παραδείγματα που αντλεί από έργα κυρίως του Ιονέσκο, θεωρεί ότι το έργο του παραμένει αστικό, οι ήρωες κενολογούν, «δεν προσπαθούν να ξεκαθαρίσουν την κατάσταση με αντικειμενικούς όρους [...], κάθε αντίδρασή τους φαίνεται δίχως αποτέλεσμα.»³³

Στο τέλος του άρθρου συμπεραίνει ότι ο όρος “αφιλολογία” δεν είναι αντιπροσωπευτικός γι’ αυτό το είδος θεάτρου, καθώς δεν διαπιστώνει ο ίδιος να επιτελεί μια ουσιαστική ανανέωση, αλλά θεωρεί ότι συνεχίζει να λειτουργεί μέσα στο πλαίσιο της αστικής κρίσης· αναγνωρίζει, ωστόσο, ότι αποτελεί μια «αυθεντική έκφραση» που φέρνει στο φως την «αποσύνθεση του παλιού κόσμου».³⁴

Ο Φερράντε υιοθετεί, λοιπόν, μια θέση αρνητική, ως επί το πλείστον, αλλά μετριοπαθή. Ως το πρώτο κείμενο που δημοσιεύεται στο περιοδικό, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έχει ένα ειδικό βάρος, αφού αυτό αποτελεί την εναρκτήρια αναφορά και, ίσως, μια πυξίδα για τα επόμενα κείμενα που θα ακολουθήσουν.

«Θύελλα μέσα σε μελανοδοχείο ή ο “πρωτοποριακός” κ. Ιονέσκο».³⁵ Ο Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, ποιητής, δοκιμιογράφος και μεταφραστής, αρθρογραφεί στο περιοδικό ως συνεργάτης για θέματα κυρίως λογοτεχνικά. Τον Ιούνιο του 1961, σε άρθρο με τίτλο «Θύελλα μέσα σε μελανοδοχείο ή ο “πρωτοποριακός” κ. Ιονέσκο», εξετάζοντας το θεατρικό του έργο *Φαλακρή τραγουδίστρια*, θεωρεί ότι δεν ασκεί μια ουσιαστική, αλλά μια επιδερμική, ακίνδυνη κριτική στην αστική κοινωνία, -σε αντίθεση με τον Μπρεχτ, όπως λέει, χωρίς ωστόσο να αιτιολογεί- αφού καταλήγει στη διακωμώδηση και στη φάρσα. Αρνείται, εν τέλει, ότι αυτό το είδος μπορεί να

32. 1. Ο όρος προέρχεται από την λέξη *decadence* και χρησιμοποιείται εξελληνισμένος για να δηλώσει το παρακμιακό στοιχείο. 2. *Ο.π.*, σ. 115.

33. *Ο.π.*, σ. 116.

34. *Ο.π.*, σ. 118.

35. *Ε.Τ.*, τχ. 78, Ιούνιος 1961, σ. 600-602.

νοηθεί σαν πρωτοποριακό, σαν *αντι-θέατρο*, όπως το αποκαλεί ο ίδιος ο Ιονέσκο, αφού αποτυγχάνει να αποδώσει «και να συνθέσει τελικά μια εικόνα της πραγματικότητας»,³⁶ μέσα από τον ασυνάρτητο και τεμαχισμένο λόγο. Ο αρθρογράφος, στη συνέχεια, θεωρεί ότι ο Ιονέσκο ρέπει προς τον νατουραλισμό, έναν επιφανειακό δηλαδή ρεαλισμό, αδυνατεί να αποδώσει αιτίες στα κοινωνικά πάθη, δεν παρέχει πορεία εξέλιξης, αλλά μια ιρασιοναλιστική εκδοχή, μια «θαλασσοταραχή σε μελανοδοχείο»,³⁷ όπως χαρακτηριστικά λέει. Με καυστικότατο δε τρόπο του αποδίδει «πνευματικό παλιμπαιδισμό».³⁸ Η θέση, συνολικά, του Λυκιαρδόπουλου είναι αναφανδόν αρνητική, χωρίς ναι-μεν-αλλά, κάτι θα εντοπίσουμε σε επόμενα κείμενα.

«Ο πρωτοποριακός Ιονέσκο και ...η θύελλα».³⁹ Ο Θαλής Δίζελος, συγγραφέας, δημοσιογράφος και κριτικός, έχει δημοσιεύσει στο περιοδικό αρκετές θεατρικές κριτικές. Το άρθρο αυτό με τίτλο «Ο πρωτοποριακός Ιονέσκο και ...η θύελλα» αποτελεί απ' ευθείας απάντηση στο σχετικό άρθρο του Γ. Λυκιαρδόπουλου και τη «θύελλα» την καταλογίζει όχι στον θεατρικό συγγραφέα αλλά στον ίδιο τον αρθρογράφο. Εντοπίζει στο σκεπτικό του, λοιπόν, μια σειρά από μεθοδολογικά σφάλματα: ελλειπείς γνώσεις, άστοχες και χωρίς νόημα συγκρίσεις. Υπερασπίζεται δε τόσο τον «ιρασιοναλισμό», όσο και το στοιχείο μιας «νέα[ς] αισθητική[ς] φόρμουλα[ς]» ως εγγενή στοιχεία της *πρωτοπορίας*, ως όπλα, ας το πούμε έτσι, μιας αισθητικής που αντιτίθεται στην κρατούσα τάξη. Προς επίρρωση της θέσης του, επικαλείται τις απόψεις του Θρασύβουλου Σταύρου για τον Αριστοφάνη, στον οποίο εντοπίζει χρήση πλήθους «ιρασιοναλιστικών αισθητικών στοιχείων», κόσμους φανταστικούς, χωρίς αυτό να επηρεάζει τον ρεαλισμό στο περιεχόμενο, ούτε την αντίθεσή του στην πολιτική κατάσταση. Επικαλείται, επίσης, απόψεις που το ίδιο το περιοδικό δημοσίευσε από συζητήσεις του Ινστιτούτου Γκράμσι -οι οποίες θα παρουσιαστούν σε επόμενο κεφάλαιο- και συγκεκριμένα την άποψη του Ντε Μικέλι, ο οποίος διατυπώνει τη θέση ότι, όταν ο καλλιτέχνης έρθει σε αντίθεση με την κοινωνική του τάξη, την αστική εν προκειμένω, «περνάει από μια κατάσταση “εξεγερμένου”, την πιο χαρακτηριστική του καλλιτέχνη της πρωτοπορίας, σε μια

36. *Ο.π.*, σ. 601.

37. *Ο.π.*, σ. 602.

38. *Ο.π.*, σ. 601.

39. *Ε.Τ.*, τχ. 79, Ιούλιος 1961, σ. 75-76.

κατάσταση “επαναστάτη” που είναι η προϋπόθεση του ξεπεράσματος της πρωτοπορίας.»⁴⁰

Εν τέλει, ο Θ. Δίζελος θεωρεί θετική τη συμβολή του πρωτοποριακού θεάτρου, το οποίο, αν και αστικής καταβολής, είναι «χρήσιμο στάδιο και απαραίτητο για να φτάσουμε στη συνειδητά επαναστατημένη και μετά επαναστατική τέχνη», όπως χαρακτηριστικά λέει. Θεωρεί, τελικά, τον Ιονέσκο -αφού πρώτα αναλύσει εν συντομία αλλά περιεκτικά το βασικό μήνυμα πέντε έργων του- γνήσια πρωτοποριακό: βάλλεται δηκτικά εναντίον της αστικής τάξης, παρόλο που «αγνοεί την προλεταριακή»· οι καταστάσεις που περιγράφει εξελίσσονται και γι’ αυτό σε καμία περίπτωση δεν «ανήκει στην παρακμή».⁴¹

Το άρθρο αυτό, όπως διαπιστώσαμε, διευρύνει την οπτική γωνία γύρω από τη συζήτηση περί πρωτοποριακού θεάτρου, κρίνοντας με όρους περισσότερο αισθητικούς και βλέποντας με συμπάθεια τους θεατρικούς συγγραφείς που υπηρετούν το είδος.

«Γύρω στον Ιονέσκο».⁴² Ο Αστέρης Βορεινός (Στάγκος), δημοσιογράφος, εμφανίζεται στο περιοδικό περιορισμένες φορές με άρθρα του για το θέατρο. Τον Αύγουστο του 1961, εν είδει επιστολής που δημοσιεύεται στο περιοδικό με τίτλο «Γύρω στον Ιονέσκο», ασκεί κριτική στον Γεράσιμο Λυκιαρδόπουλο για τις θέσεις που είχε διατυπώσει στο άρθρο του για τον Ιονέσκο και τη «θύελλα», το οποίο παρουσιάσαμε πιο πάνω. Ευθύς εξαρχής, καταθέτει τη βασική του διαφωνία που αφορά στον ορισμό της *πρωτοπορίας* στην τέχνη. Το πρωτοποριακό θέατρο, λέει, δεν πρέπει να το συνδέουμε με το «επαναστατικό». Το μεν πρώτο «καινοτομεί μορφολογικά» και έρχεται -όχι σε ρήξη, αλλά- σε κάποιου βαθμού αντίθεση με τον αστικό κόσμο και την άρχουσα τάξη, ενώ το δεύτερο παρακολουθεί τους «αγώνες μιας καινούργιας κοινωνικής τάξης, που πάει να ανατρέψει την κρατούσα».⁴³ εδώ επικαλείται το Μπρεχτικό θέατρο και τον Αντάμωφ. Άρα, τα στοιχεία που ο Λυκιαρδόπουλος κατακρίνει, π.χ. τον ιρασιοναλισμό, είναι εξ ορισμού συστατικά της *πρωτοπορίας*. Το πέραςμα από την *πρωτοπορία* προς μια μορφή επαναστατική ο Βορεινός το εντοπίζει σε καλλιτέχνες όπως ο Αραγκόν και ο Ελνάρ, ενώ την αντίστροφη πορεία στον Μπρετόν. Ο ίδιος ως σημείο τομής ανάμεσα στα δύο αυτά

40. *Ο.π.*, σ. 75.

41. *Ο.π.*, σ. 76.

42. *Ε.Τ.*, τχ. 80-81, Αύγουστος 1961, σ. 205-207.

43. *Ο.π.*, σ. 205.

είδη θεάτρου θεωρεί ότι είναι το πώς αντιμετωπίζουν την ανθρώπινη υπόσταση: ως μια αιωνίως αναλλοίωτη ύπαρξη ανεξάρτητη από τις κοινωνικές συνθήκες ή ως έναν κοινωνικό που δρα εξελικτικά μέσα σε αντικειμενικές συνθήκες κι όχι στατικά σε υποκειμενικές. Καταλήγει στο άρθρο του ότι ο Ιονέσκο ναι μεν καταφέρθηκε εναντίον του αστισμού, αλλά δεν έδωσε διέξοδο με το έργο του, καταδικάζοντας σε απόγνωση τους ήρωές του. Έτσι, κύριος άξονας γύρω από τον οποίο κρίνει την ουσία της *πρωτοπορίας* είναι η στάση που αυτή τηρεί απέναντι στην κοινωνική αλλαγή.

«**Το πρωτοποριακό θέατρο**».⁴⁴ Ο Αστέρης Βορεινός επανέρχεται μέσα στις σελίδες του περιοδικού με ένα πολυσέλιδο αυτή τη φορά άρθρο για το ίδιο θέμα, με τίτλο «Το πρωτοποριακό θέατρο», την επόμενη χρονιά, συγκεκριμένα τον Μάιο του 1962. Ξεκινώντας με την παρατήρηση ότι το περιοδικό -παρά το γεγονός ότι είχε δημοσιεύσει τις συζητήσεις του Ινστιτούτου Γκράμσι, όπως λέει- χαρακτηρίζεται από ελλειμματική και αποσπασματική θεωρητική προσέγγιση γύρω από το θέμα, επιχειρεί στη συνέχεια να διαγράψει «με σαφήνεια», όπως λέει, «κάποια βασικά ερωτήματα», που θα ορίσουν τις «σχέσεις ανάμεσα στο “πρωτοποριακό” και το “ρεαλιστικό”, “νεορεαλιστικό” και “ψευδορεαλιστικό”, θέατρο, ανάμεσα στην “πρωτοπορία” και την “παρακμή”».⁴⁵

Με μια ιστορική ανάλυση διαπιστώνει ότι, μετά την αποτυχία της Παρισινής Κομμούνας το 1848 και τη νίκη του αστικού κόσμου, πολλοί διανοούμενοι ήρθαν σε ρήξη με τον καπιταλιστικό κόσμο. Από αυτή τη ρήξη προέκυψε μια μερίδα που υπηρέτησε τον κριτικό ρεαλισμό και είχε να προτείνει κάποιες λύσεις-διεξόδους όχι ριζικές και μια άλλη μερίδα που επέλεξε μια «διαμαρτυρία φυγής και εξέγερσης, εξανάστασης, αηδίας».⁴⁶ Στο σημείο αυτό, επανέρχεται στο ζήτημα του πρωτοποριακού θεάτρου και διακρίνει δύο τάσεις στον ορισμό του: αυτήν που θέτει μορφολογικά κριτήρια και την άλλη που θέτει κυρίως κριτήρια περιεχομένου, με ενδιάμεσες, βέβαια, κλίμακες. Κατ’ αυτόν η ουσία του πρωτοποριακού θεάτρου έγκειται στη μορφολογική ανανέωση, που ταυτόχρονα προβάλλει ένα όραμα έστω εξέγερσης. Με πλούσια και ποικίλα παραδείγματα από τον διεθνή καλλιτεχνικό χώρο της λογοτεχνίας και του θεάτρου, εντοπίζει περιπτώσεις που οδηγούνται στον μηδενισμό, στον υποκειμενισμό (π.χ. Κάφκα) και στη ματαιότητα έναντι σε κάθε

44. *E.T.*, τχ. 89, Μάιος 1962, σ. 240-248.

45. *Ο.π.*, σ. 572.

46. *Ο.π.*, σ. 573.

δυνατότητα αλλαγής και, αντίστοιχα, σε άλλους (π.χ. Μαγιακόφσκι, Μπρεχτ), οι οποίοι διατηρώντας μορφικά στοιχεία της *πρωτοπορίας* κατάφεραν να αρθούν σε μια «ενεργητική, επαναστατική θέση.»⁴⁷

Στη συνέχεια, επισημαίνοντας ότι η «εισβολή» της *πρωτοπορίας* στη θεατρική σκηνή έγινε με χρονική καθυστέρηση, στη δεκαετία του 1950, διαπιστώνει ότι δεν κόμισε κάτι καινούργιο σε σχέση με τη λογοτεχνία, παρά λειτούργησε με δάνεια. Τις περιπτώσεις τριών δραματουργών, με τους οποίους καταπιάνεται, τις τοποθετεί σε μία κλιμάκωση: Τον Μπέκετ τον κατατάσσει σε έναν «αρνητικό πόλο»⁴⁸ -παρότι του αναγνωρίζει μεγάλο ταλέντο- της διάλυσης και της *παρακμής*, τον θεωρεί κοντά στον Κάφκα ως προς το αίσθημα του κενού και του παραλόγου και της ανθρώπινης παθολογίας, και μάλιστα σε πιο ακραία μορφή· η διάλυση αυτή υπηρετείται όχι μόνο στο περιεχόμενο, μα και στη γλώσσα και στη σκηνική πραγματικότητα.

Τον Ιονέσκο τον κατατάσσει σε ένα ενδιάμεσο σημείο, καθώς η *παρακμή* δεν τον παρασύρει ολότελα και εμφανίζει, έτσι, μια διάθεση ρήξης. Οι απόψεις του, ωστόσο, για την πραγματικότητα και τη φαντασία, -καθώς προκρίνει τη φαντασία ως πιο κοντά στην αναζήτηση του πραγματικού-, για το διαχρονικό και το επίκαιρο, -καθώς πιο επίκαιρο θεωρεί τον άνθρωπο μέσα-στη μοναξιά-του κι όχι την ιστορική πραγματικότητα- τον ωθούν να αρθρώσει έναν θεατρικό λόγο παροξυσμικού γκροτέσκο, προκειμένου να «αποκαταστ[αθεί] το πραγματικό»,⁴⁹ με λόγια του ίδιου του Ιονέσκο. Μέσα από πολλές αναφορές σε θεωρητικά και θεατρικά κείμενα του συγγραφέα, ο Βορεινός αποφαινεται ότι ναι μεν βρίσκεται σε διάσταση με την εποχή του και την κοινωνική πραγματικότητα, αλλά του καταλογίζει ότι δεν διαβλέπει ούτε προτείνει μια ριζική διέξοδο. Επίσης, σχολιάζει αρνητικά την αποδόμηση που επιχειρεί ο Ιονέσκο στο Μπρεχτικό θέατρο της αποστασιοποίησης μέσα από σαφείς αιχμές που αφήνει σε έργα του για την υπαγωγή του Μπρεχτ σε πολιτικά υπαγορευμένες απόψεις. Με πολιτικούς όρους ο ίδιος ο αρθρογράφος -αν και γενικά εμπεριστατωμένος ο λόγος του, μετριοπαθής και όχι εμπαθής στις κρίσεις του- κατασταλάζει με τα εξής λόγια για το έργο του Γαλλο-ρουμάνου δραματουργού: «καταστρεπτική [η] σημασία της διακωμώδησης από τον Ιονέσκο των ριζοσπαστικών πολιτικών δυνάμεων της σύγχρονης ζωής, η διακωμώδησή τους και η ταύτισή τους

47. *Ο.π.*, σ. 576.

48. *Ο.π.*, σ. 577.

49. *Ο.π.*, σ. 581.

με τις δυνάμεις του φασισμού»,⁵⁰ αφού καταδικάζει τους ήρωές του σε μια πραγματικότητα που δεν πρόκειται να αλλάξει ποτέ και κάθε απόπειρα αλλαγής παρουσιάζεται γελοιοποιημένη. Στον δε μικροαστισμό που τον καταδικάζει, συμπεριλαμβάνει κάθε άνθρωπο «των συνθημάτων που δεν σκέφτεται πια για λογαριασμό του, αλλά που επαναλαμβάνει τις έτοιμες και γι' αυτό νεκρές αλήθειες που του επέβαλαν», με τα λόγια του ίδιου του Ιονέσκο. Συνεπώς, σύμφωνα με τον αναλυτή μας, ο πρωτοποριακός Ιονέσκο «κατολισθαίνει»⁵¹ προς την *παρακμή* άθελά του.

Τρίτη και τελευταία περίπτωση δραματουργού της *πρωτοπορίας* που εξετάζει ο Βορεινός είναι ο Αντάμωφ. Σε αυτόν διαπιστώνει σημαντικές διαφορές σε σχέση με τους δύο προηγούμενους ως προς την προσέγγιση της ανθρώπινης μοναξιάς και της δυσκολίας επικοινωνίας, καθώς οι ήρωες, όπως εξελίσσονται βαθμιαία στα έργα του, δεν διακρίνονται από μοιρολατρία, καταγγέλλουν τις κοινωνικές σχέσεις και αναζητούν λύσεις, ενώ η επανάσταση δεν προδικάζεται ως μάταια. Αναγνωρίζει, παρά την εμμονή του σε σχήματα που εντοπίστηκαν στους άλλους δύο, ότι οι κοινωνικές συνθήκες είναι αυτές που προκαλούν παραμορφώσεις στον άνθρωπο και αναβαθμίζει την οπτική του προς την αντικειμενική πραγματικότητα που υπερβαίνει την υποκειμενική εμπειρία. Οι ήρωές του, λοιπόν, δεν αποτελούν σκιές, είναι πιο πραγματικοί και βλέπουν μπροστά τους δυνατότητες «διάνοιξης διεξόδου.»

Έτσι, εν τέλει, ο αρθρογράφος τάσσεται περισσότερο ιδεολογικά αλληλέγγυος με τον Αντάμωφ που δίνει, κατά τη γνώμη του, ένα άλλο νόημα στο πρωτοποριακό θέατρο, ανοίγοντας έναν «καινούργιο [...] δρόμο -το δρόμο της εξόδου από τον απολιθωμένο, σχηματοποιημένο, στατικό κόσμο της “πρωτοπορίας”»,⁵² όπως λέει χαρακτηριστικά. Στην ουσία, ο Βορεινός επαναλαμβάνει τη θέση που είχε διατυπώσει στο προηγούμενο άρθρο του, με περισσότερες λεπτομέρειες και αναφορές τεκμηρίωσης.

«Η άδοξη απελπισία των πρωτοποριακών».⁵³ Ο Μήτσος Λυγίζος, Έλληνας συγγραφέας λογοτεχνικών και θεατρικών έργων, ποιητής, σκηνοθέτης, ηθοποιός και διευθυντής Δραματικών Σχολών, συνεργάζεται με το περιοδικό δημοσιεύοντας κυρίως γύρω από θεατρικά θέματα. Τον Αύγουστο του 1962, δημοσιεύεται με τίτλο

50. *Ο.π.*, σ. 584.

51. *Ο.π.*, σ. 586.

52. *Ο.π.*, σ. 588.

53. *Ε.Τ.*, τχ. 92, Αύγουστος 1962, σ. 240-248.

«Η άδοξη απελπισία των πρωτοποριακών» ένα εκτεταμένο άρθρο του. Κεντρικό ερώτημα το οποίο θέτει είναι υπό ποία έννοια λογίζονται ως αυτονόητα πρωτοποριακοί οι: Σαρτρ, Ντύρενματ,⁵⁴ Ιονέσκο, Μπέκετ, Φρις και Ζενέ. Ισχυρίζεται ότι, αν αυτό ισχύει, τότε προκύπτει το ζήτημα κατά πόσο αυτός ο χαρακτηρισμός αφορά στη μορφή ή στην ουσία. Εξετάζοντας, στη συνέχεια, τα έργα των συγγραφέων αυτών, καταφέρεται εναντίον της ατμόσφαιρας των έργων του Σαρτρ, ατμόσφαιρα που τη χαρακτηρίζει αποπνικτική· τη θεωρεί αποτέλεσμα της μηδενιστικής φιλοσοφίας του που καταδεικνύει την αντίφαση ανάμεσα στην πεποίθηση περί ελεύθερης επιλογής της ανθρώπινης ύπαρξης σε συνδυασμό με την επιβεβλημένη έξωθεν πραγματικότητα, όπως διακηρύσσει ο φιλόσοφος. Η βασική αντίρρηση του Λυγίζου ως προς την θέση αυτή του Σαρτρ είναι η διαιώνιση της ανθρώπινης δοκιμασίας έτσι, ώστε οι ήρωες των έργων του να είναι θύματα, μοιρολάτρες, κάτι που και η Καθολική Εκκλησία πιστεύει. Έτσι, δεν διαπιστώνει τίποτε το πρωτοποριακό σε μια φιλοσοφική στάση που αρνείται την αντίσταση.

Ανάλογη κριτική στάση επιφυλάσσει και στους άλλους θεατρικούς συγγραφείς, αποδίδοντάς τους την κατηγορία ότι απλώς περιγράφουν τον κόσμο, τον ιχνογραφούν χωρίς να τον αναπαριστούν, χωρίς να τον εξηγούν, έναν κόσμο *παρακμής*: ο κόσμος τους είναι μυστικιστικός, μεταφυσικός. Ιδίως στον Ιονέσκο εντοπίζει στοιχεία ντανταϊσμού, παντελή άρνηση όλων των επιτευγμάτων του κόσμου, αφού παραδίδει τους ήρωές του στη βαρβαρότητα, στη γελοιοποίηση, στη διαστροφή.

Το τελικό του συμπέρασμα είναι ότι αυτό το είδος δεν κομίζει τίποτε το καινούργιο, αφού μια πραγματική ανανέωση θα όφειλε να συλλάβει τον κόσμο από νέα αντίληψη και να στηριχτεί «σε ευρύτατα λαϊκά ερείσματα»,⁵⁵ όπως καταλήγει. Η ματιά του αυστηρή, ανελαστική, δεν αναγνωρίζει τίποτε το πρωτοποριακό σ' αυτά τα έργα. Ο δε τίτλος του δεν μπορεί παρά να μας θυμίζει τον Καρυωτακικό τίτλο για τους «άδοξους ποιητές των αιώνων»,⁵⁶ ποιητές που δεν μπόρεσαν να αποτρέψουν -κι αυτοί- μια αδιέξοδη σχέση με την πραγματικότητα.

54. Το όνομα του συγγραφέα το βρίσκουμε με ποικίλες γραφές στο περιοδικό. Για λόγους ομοιομορφίας, θα επιλέξουμε τη γραφή *Ντύρενματ*.

55. *Ο.π.*, σ. 248.

56. Το ποίημα αναφέρεται στους λεγόμενους *καταραμένους* ποιητές Βερλέν, Ουγκό Πόε, Μποντλαίρ.

«Ο Ζαν Ζενέ και ο “Σωσίας” του».⁵⁷ Ο σκηνοθέτης Δήμος Θέος, δημοσιεύει στο περιοδικό τον Οκτώβριο-Νοέμβριο του 1962 ένα άρθρο με τίτλο «Ο Ζαν Ζενέ και ο σωσίας του», στο οποίο καταθέτει τις απόψεις του για τον θεατρικό Ζενέ, εν όψει παραστάσεων έργων του στις αθηναϊκές σκηνές.

Ξεκινώντας από μια αναφορά στο βαρύ βιογραφικό του -φυλακές, αναμορφωτήρια, καταδίκη σε ισόβια κ.λπ.- προσπαθεί να εξηγήσει την παράδοση ηθική του στάση «που συνίσταται στην παραδοχή εκ μέρους του της κάθε πράξης που θα είναι αντίθετη και καταδικαστέα από την υπάρχουσα»,⁵⁸ ερχόμενος σε αντίθεση με την αστική ηθική. Περιγράφει τον διεστραμμένο κόσμο των γραπτών του, την αγιοποίηση του εγκλήματος, την ηρωοποίηση του απαγορευμένου, τον σαδομαδοχισμό των ηρώων του, στοιχεία που τα εντάσσει (ο Ζενέ) σε ένα είδος αντίδρασης στον συμβατικό αστικό κόσμο. Ο Θέος εξηγεί ότι αυτού του είδους η υπαρξιστική προσέγγιση του Ζενέ -η διερεύνηση, δηλαδή, της στάσης του ανθρώπου μέσα στον κόσμο- τον έφερε κοντά στον υπαρξισμό του Σαρτρ, ο οποίος και τον υπερασπίστηκε. Τα θεατρικά του ευρήματα, όμως, και ο τρόπος που χειριζόταν τα γλωσσικά σύμβολα, τον απομάκρυναν από τη «φραστική ασυναρτησία»⁵⁹ των άλλων μοντέρνων (Μπέκετ, Ιονέσκο) και τον συνέδεσαν με την παράδοση, ενώ η θεματολογία του συχνά «δείχνει μια προτίμηση στα φλέγοντα κοινωνικά γεγονότα». Ωστόσο, σύμφωνα με τον Δήμο Θεό πάντα, χάνει τον προσανατολισμό του, όταν «απομακρυνθεί από το χώρο των προσωπικών του υποθέσεων» και δεν κομίζει τίποτε νέο στην κοινωνική του κριτική, οδηγούμενος, εν τέλει, «προς τον υποθετικό χώρο της μεταφυσικής» κι έτσι, κάθε φιλοδοξία επανάστασης από τους ήρωές του οδηγείται προς το «μάταιο κάθε αλλαγής», προς «το αδύνατο για μια νέα ηθική δικαιοσύνης».⁶⁰

57. 1. *E.T.*, τχ. 94-95, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1962, σ. 536-540. 2. Ο τίτλος, κατά πάσα πιθανότητα, αποτελεί παράφραση του τίτλου του βιβλίου του Αντονέν Αρτώ *Το θέατρο και ο σωσίας του* (ή σύμφωνα με άλλη απόδοση του τίτλου: *Το θέατρο και το είδωλό του*). Ο Αρτώ στο έργο του αυτό αντιπαρέθεσε στον θεατρικό ακαδημαϊσμό ένα θέατρο που να εισβάλλει δραστικά και απελευθερωτικά στο ανθρώπινο υποσυνείδητο, μέσω της βίαιης έκφρασης των συναισθημάτων. Έμεινε γνωστό ως *το θέατρο της σκληρότητας*. Η παραβολή με τον Ζενέ μοιάζει προφανής. (βλ. Πάολο Μποζίζιο, *Ιστορία του θεάτρου*, Τόμος δεύτερος, μετάφραση Ελίνα Νταρακλίτσα, Αιγόκερως/Θέατρο, Αθήνα 2006, β' αναθεωρημένη έκδοση 2010, σ. 205-206.)

58. *Ο.π.*, σ. 536.

59. *Ο.π.*, σ. 539.

60. *Ο.π.*, σ. 540.

Το άρθρο είναι εμπεριστατωμένο, με πολλές αναφορές σε ήρωες έργων του Ζενέ, στον οποίο αναγνωρίζει μεν προθέσεις αντίδρασης στις αστικές συμβάσεις, αλλά μακράν του ιδεολογικά επιθυμητού και “πολιτικά ορθού”.⁶¹

«**Το στίγμα θέσεως του “πρωτοποριακού θεάτρου”**».⁶² Τον Ιούνιο του 1963, ο Βασίλης Ζιώγας, θεατρικός συγγραφέας και μεταφραστής -ο οποίος μάλιστα, ανάμεσα σε άλλα, μετέφρασε Ιονέσκο και Μπέκετ- σε άρθρο του στο περιοδικό, διερευνά και ορίζει «Το στίγμα θέσεως του “πρωτοποριακού θεάτρου”», όπως δηλώνει ο τίτλος του. Ξεκινώντας με την παρατήρηση ότι από το 1960 οι θεατρικές σκηνές στην Αθήνα έχουν παρουσιάσει επαρκή αριθμό έργων του είδους αυτού (Ζενέ, Ιονέσκο κ.λπ.), ο Ζιώγας αποδίδει την επιτυχία του αφενός στην εξάντληση του παλιού ρεπερτορίου, και ως εξ αυτού και του κοινού, κι αφετέρου στον συνδυασμό που επιτυγχάνει ανάμεσα στο δράμα και την κωμωδία. Οι ρίζες του ανάγονται, όπως λέει, στην Αναγέννηση και πιο πριν, «πράγμα που επαναφέρει τον θεατή στην σωστή γεύση του θεάτρου.» Διαφωνεί σφόδρα με τον χαρακτηρισμό «θέατρο του παραλόγου», αφού, όπως διαπιστώνει, το κωμικό στοιχείο εδράζεται σε «κλασικά πρότυπα», υπό την έννοια ότι η κωμωδία ήδη από τον Αριστοφάνη χρησιμοποιεί στην «αρχιτεκτονική» της «το παράλογο»,⁶³ όπως το χαρακτηρίζει. Εντοπίζει δε έντονα στοιχεία της κωμικής τέχνης του Τσάρλι Τσάπλιν, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα την *Φαλακρή τραγουδίστρια* του Ιονέσκο.

Οι αντιρρήσεις του γι’ αυτόν τον χαρακτηρισμό επεκτείνονται περαιτέρω και φτάνει να αποκαλεί την εμπορική αυτή επιλογή «χαρτί περιτυλίγματος», υπονοώντας ότι γίνεται περισσότερο για λόγους εντυπωσιασμού και προσέλκυσης και, με αυτόν τον τρόπο, μοιάζει να υποστέλλει τις υπερβολικές φωνές άλλων κριτικών. Θεωρεί «απαράδεκτο για μια πνευματική κίνηση, που ο δρόμος της ανοίγεται πολύ μακρύς μπροστά, να τοποθετείται μέσα σε τόσο στενά όρια» και προτείνει να ονομαστεί το είδος «Νέα Κωμωδία» ή «Μικροαστική Κωμωδία», αφού στο περιεχόμενο των έργων εντοπίζει «σάτιρα των αστών». Στη συνέχεια, με ποικίλα σχόλια και επιχειρήματα, στην ουσία δικαιώνει το παρεξηγημένο αυτό είδος, εντοπίζοντας τις βαθιές και στέρεες καταβολές του στο παρελθόν, το κατονομάζει «θέατρο του παραμυθιού ή του ονείρου» και το αθώνει, θα λέγαμε, για το ότι «αποστρέφεται την απτή

61. Τα εισαγωγικά της συντάκτριας.

62. *Ε.Τ.*, τχ. 102, Ιούνιος 1963, σ. 616-619.

63. *Ο.π.*, σ. 616.

πραγματικότητα», με το επιχείρημα ότι «οι σχέσεις του με τη ζωή είναι πολύ πιο άμεσες και αληθινές παρά αυτές της απτής πραγματικότητας». Το ονειρικό στοιχείο θεωρεί ότι αποτελεί άμεση ή έμμεση επίδραση του υπερρεαλισμού, λόγω του ότι του παρέσχε την ελευθερία χρήσης της υπερβολής.

Στη συνέχεια του κειμένου, κι αφού πρώτα αποφανθεί ότι δεν θα προβεί σε τσουβάλιασμα, («Δεν θέλω να βάλω όλους τους πρωτοποριακούς μέσα στο ίδιο τσουβάλι», λέει επακριβώς) επιχειρεί να προσδιορίσει τα κοινά τους χαρακτηριστικά. Αυτά συνοψίζονται στα εξής:

α. Οι ήρωες των έργων «δεν είναι τύποι ούτε χαρακτήρες αλλά *αντιπρόσωποι*.» Με αυτό εννοεί ότι αντιπροσωπεύουν τα χαρακτηριστικά μιας ομάδας κοινωνικής, όχι τόσο με συμβολικό τρόπο, όσο με διάθεση απεικόνισης της σημερινής πολυδιασπασμένης σε ομάδες και επαγγέλματα κοινωνίας. Σε αυτό το σημείο εντοπίζει κινδύνους αυτοί οι τύποι να καταλήξουν μανιέρες, θα λέγαμε, στοιχείο που παρατηρεί με αρνητικό σχολιασμό στον -κατά τα άλλα «διαυγέστερο όλων»,⁶⁴ όπως λέει- Ιονέσκο. Η επιτυχία αυτού του θεατρικού ευρήματος των *αντιπροσώπων* έγκειται στο ότι διευκολύνουν την κωμικοτραγική σύγκρουση, ενώ ταυτόχρονα τον εκπλήσσει η καινοτομία ότι όλοι είναι ισοδύναμοι. Για να το καταλάβουμε καλύτερα αυτό, θα αξιοποιήσουμε προσαρμοσμένη την ίδια του την επεξήγηση: όταν η σύγκρουση γίνεται ανάμεσα σε δύο έξυπνους -και όχι ανάμεσα σε έναν έξυπνο και έναν βλάκα, όπως χαρακτηριστικά λέει- τότε το κωμικό στοιχείο της σημερινής κωμωδίας υπερτερεί ποιοτικά.

β. Ένα δεύτερο κοινό τους χαρακτηριστικό το ονομάζει «σύμπτωση», εννοώντας το συνεχές ξάφνιασμα του κοινού με νέα ευρήματα, σε αντίθεση με το προηγούμενο θέατρο που, όπως ισχυρίζεται, κατέφευγε συχνά σε κοινοτοπίες και φέρνει μια σειρά παραδειγμάτων επ' αυτού.

γ. Τρίτο στοιχείο αποτελεί ο «θάνατος», ο οποίος παρουσιάζεται με «μαύρο χιούμορ» που «έρχεται σαν μοναδική λύτρωση για να μας κάνει προς στιγμή να μην τον παίρνουμε στα σοβαρά.» Την κατάδειξη του στοιχείου αυτού τη θεωρεί «πραγματική ανάγκη του σύγχρονου ανθρώπου και κατά συνέπεια και του συγγραφέα.»

δ. Ως «ουσιωδέστερο στοιχείο αυτού του θεάτρου» προκρίνει «*το όνειρο*» που κατά την άποψή του «το ίδιο το θέατρο έχει απόλυτη ανάγκη να το χρησιμοποιήσει σαν *θρησκευτική βάση*», αφού ο Χριστιανισμός εξέλιπε. Ο «κρυφός πόθος του

64. Ο.π., σ. 617.

“πρωτοποριακού θεάτρου”»⁶⁵ βρίσκεται «στο να επανασυνδέσει με την λατρεία του μεταφυσικού όλους αυτούς που έχουν απομακρυνθεί από τον Χριστιανισμό»,⁶⁶ όπως χαρακτηριστικά λέει, δικαιώνοντας τον Κάφκα που με την επιρροή του βοήθησε το θέατρο να πάρει μια σωστή κατεύθυνση, όπως πιστεύει ο Ζιόγας· παραδοχή τολμηρή της αξίας του Κάφκα, σε σχέση με προηγούμενους αφορισμούς από σελίδες του ίδιου του περιοδικού, αλλά και από την αριστερή διανόηση γενικότερα.⁶⁷

Κλείνοντας το σημαντικό, κατά τη γνώμη μας, αυτό άρθρο, βλέπουμε ότι ο Ζιόγας θεωρεί σπουδαίο αυτό το είδος θεάτρου όχι μόνον διότι ανανέωσε την έννοια του κωμικού, αλλά και για το ότι ανέδειξε το κωμικοτραγικό στοιχείο και «την τραγωδία του μεταφυσικού ανθρώπου της εποχής μας» που στερήθηκε τα στηρίγματα της παλιάς θρησκείας. Για να υποστηρίξει δε την αναφορά του και την πίστη του σε σύγχρονες μεταφυσικές ανάγκες του ανθρώπου με σύμβολα «αντάξια» της εποχής και όχι παρωχημένα, χαριτολογώντας αναρωτιέται: «μήπως τα αστρονομικά ταξίδια δεν είναι μια μεταφυσική διέξοδος του κομμουνισμού;»⁶⁸ Στο τελευταίο μέρος του επιλόγου του, εξαίρει τη συμβολή του υπερρεαλισμού στο να εκφράσει η εποχή ποιητικά μέσα στον μεταπολεμικό κόσμο τον «*θρήσκο εαυτό*», συμβολή που ενίσχυσε και τη θεατρική τέχνη. Αυτή πιστεύει ότι είναι και η πραγματική φύση του πρωτοποριακού θεάτρου: «το θέατρο του παραμυθιού»,⁶⁹ το οποίο επιδέχεται ποικίλου περαιτέρω εμπλουτισμού.

«Το θέατρο του παραλόγου και η Πρωτοπορία».⁷⁰ Τον Σεπτέμβριο του 1963, ο Γιάννης Αντρίτσος, θεατρικός συγγραφέας, σε άρθρο του στο περιοδικό με τίτλο «Το θέατρο του παραλόγου και η Πρωτοπορία» ορίζει συνοπτικά και με σαφήνεια το περιεχόμενο και το ύφος που ο ίδιος αποδίδει σ’ αυτό το είδος θεάτρου. Αντιγράφουμε:

[Δεν] βάζουν πια στη σκηνή ούτε μια ίντριγκα, ούτε θεατρικούς χαρακτήρες, ούτε τύπους, ούτε ψυχολογική ερμηνεία και ανέλιξη των ηρώων τους, ούτε στρωτό και λογικό διάλογο. Τίποτε που να θυμίζει στη σκηνή τον

65. *Ο.π.*, σ. 618.

66. *Ο.π.*, σ. 619.

67. Ενδεικτικά αναφέρουμε το κείμενο του Φερράντε, ο οποίος ταυτίζει τον Κάφκα με τη διάλυση και την *παρακμή*. Επίσης, επισημαίνουμε ότι ο Ροζέ Γκαρωντύ στο έργο του *Για ένα ρεαλισμό χωρίς όρια* όλη την πραγματεία αναθεώρησης τού τι είναι ρεαλισμός τη θεμελιώνει στο έργο του Κάφκα και του Πικάσσο.

68. *Ο.π.*, σ. 618.

69. *Ο.π.*, σ. 619.

70. *Ε.Τ.*, τχ. 105, Σεπτέμβριος 1963, σ. 335-337.

αριστοτελικό⁷¹ άνθρωπο, που με τον φόβο και τον έλεο πάσχιζε να δώσει στον θεατή την ψυχική κάθαρση. Αντίθετα, όλοι σχεδόν [...] χρησιμοποιούν μορφές αντιρρεαλιστικές, διάλογο σπασμένο, θολό, καταστάσεις παράλογες και αντιπραγματικές, μια ανελέητη, γκροτέσκα σάτιρα με υπόστρωμα βαθιάς τραγικότητας και απελπισίας, γενικά ένα όραμα του κόσμου ονειρικό και στην κυριολεξία εφιαλτικό.

Αυτό το είδος θεάτρου το δικαιολογεί ως έκφραση της εποχής πριν και ιδίως μετά τον πόλεμο, έκφραση την οποία εγκαινίασε η λογοτεχνία, «σπάζοντας κάθε μορφή της παράδοσης.»⁷² Οι νέοι αυτοί τρόποι έκφρασης θεωρεί ότι επήλθαν ως αποτέλεσμα αλλαγών κοινωνικών και οικονομικών, τέτοιων που επέφεραν στους ανθρώπους «ασφυξία», «άγχος» έτσι, ώστε ήταν «ένα φυσικό αποτέλεσμα μιας αναγκαστικής εξελικτικής πορείας του κόσμου»⁷³ και οδήγησαν σε αναζητήσεις μεταφυσικές.

Παρά τον γενικευτικό ορισμό που επιχείρησε, προβαίνει σε διακρίσεις ανάμεσα σε βασικούς εκπροσώπους της πρωτοπορίας. Ο Μπέκετ, όπως λέει, θεωρεί παράλογη την ανθρώπινη φύση και όχι το κοινωνικό σύστημα, συνεπώς, κατά την κρίση του, δεν μπορεί να θεωρηθεί αυτή η οπτική πρωτοποριακή ως προς το περιεχόμενο, ενώ τον χαρακτηρίζει «αγιάτρευτα άρρωστο», αφού καταδικάζει τον άνθρωπο στην απαισιοδοξία και στη ματαιότητα. Προτάσσοντας ως αξία το περιεχόμενο, υποβαθμίζει τη μορφή: «Δεν αρκούν τα θεατρικά του εφφέ, ούτε τα μορφικά του ξαφνιάσματα να τον σώσουν.» Διαφωνεί με την κοσμοθεωρία του, παρότι του αναγνωρίζει την ανάδειξη του παραλογισμού της αστικής παρακμής.

Για τον Ιονέσκο αποφαινεται ότι «αφήνεται» λιγότερο στην «αυτοδιάλυση», αλλά δεν παρέχει «ελπίδα σωτηρίας» και προοδευτικής πορείας της ανθρωπότητας. Εν κατακλείδι, και ο Ιονέσκο δεν μπορεί να θεωρηθεί, κατά τον Αντρίτσο, ουσιαστικά πρωτοποριακός: διαμαρτύρεται, αλλά δεν πρωτοπορεί.

Με τελείως άλλη ματιά αντιμετωπίζει τον Όσμπορν, καθώς, όπως διαπιστώνει, αυτός υιοθετεί «θέση “επαναστατικής οργής” πιο λογικά και πιο ξεκάθαρα από τους παραπάνω», και στο έργο του δεν κυριαρχεί μόνον *παρακμή* και θάνατος. Αυτές του οι κρίσεις πηγάζουν πιο πολύ από το περιεχόμενο, παρά από τη μορφή, η οποία, όπως παραδέχεται, υστερεί έναντι των προηγούμενων. Την ίδια

71. «[Θ]α παραδεχτούμε ότι έχουμε μπροστά μας ένα καινούργιο θέατρο. Ένα θέατρο που η τεχνική του καταλύει ό,τι από τον Αριστοτέλη μέχρι σήμερα αποτελούσε τους νόμους του θεάτρου. Καταργεί την πλοκή, τη δράση, τις συγκρούσεις των θεατρικών προσώπων.» (βλ. Έφη Βαφειάδου-Ταυρίδου, «Το θέατρο του παραλόγου στην Ελλάδα», *Διαβάζω* τχ 37 (Δεκέμβριος 1980) σ. 55.)

72. *Ο.π.*, σ. 335.

73. *Ο.π.*, σ. 336.

αναγνώριση επιφυλάσσει στον Αντάμωφ και στον Ντύρενματ, αφού κι αυτοί έδωσαν «μεγαλύτερη βαρύτητα στο περιεχόμενο του έργου» τους.

Καταλήγοντας, τους μεν δύο πρώτους, τον Μπέκετ και τον Ιονέσκο, θα τους ενέτασσε σε ένα είδος που ονομάζει «θέατρο του αστικού παραλογισμού», ενώ τους επόμενους τρεις στη «θεατρική πρωτοπορία». Πρωτοποριακό κατεξοχήν θεωρεί τον Μπρεχτ, που δεν ανήκει «στην πιο πάνω παρέα», όπως λέει. Προκρίνει, λοιπόν, στην *πρωτοπορία*, με σαφήνεια, όσους είναι «οδηγητές της ανθρωπότητας»,⁷⁴ πέρα από υποκειμενισμούς και μεταφυσικές, δίνοντας στον αναγνώστη ξεκάθαρα τη δική του ιδεολογική μονάδα μέτρησης.

«Μερικές σκέψεις για το πρωτοποριακό θέατρο».⁷⁵ Τον Ιανουάριο του 1964, ο Κώστας Μουρσελάς, θεατρικός συγγραφέας, με αφορμή το σχετικό δημοσίευμα του Γιάννη Αντρίτσου, βρίσκει την ευκαιρία, όπως δηλώνει ο τίτλος του άρθρου του, να εκφράσει «μερικές σκέψεις για το πρωτοποριακό θέατρο»: απόψεις που άλλοτε συμπίπτουν και άλλοτε διαφοροποιούνται. Η πρώτη διαφωνία του έγκειται στο αν και κατά πόσον μπορεί να οριστεί αυτό το είδος θεάτρου με ακρίβεια, με τον ίδιο τρόπο που αυτονοήτως έχουν οριστεί τα καθιερωμένα είδη θεάτρου. Αυτό το ισχυρίζεται, διότι δεν έχει δώσει, όπως πιστεύει, την οριστική του μορφή· εξελίσσεται ακόμη. Θεωρεί, λοιπόν, ότι κάθε νέα μορφή, κάθε νέο είδος, φαντάζει σαν πρωτοποριακό σε σχέση με το παρελθόν. Αποδομεί, λοιπόν, κατά κάποιο τρόπο, την έννοια του πρωτοποριακού, απορεί με τις αντιδράσεις που προξενεί μέσα στις στήλες του περιοδικού το θέμα και τοποθετεί τα πράγματα σε μια άλλη βάση. Οι μελετητές των έργων και οι κριτικοί προξενούν μια σύγχυση, μια «αισθητική απάτη»,⁷⁶ όπως λέει, και θεωρεί βιαστική κίνηση το να «παρουσιάσουμε σαν μελλοντικό θέατρο, κάτι που δεν έχει ούτε καν την παγκόσμια παράδοσή του». Όλες οι καλλιτεχνικές μορφές εξελίσσονται και ό,τι φαίνεται σαν πρωτοποριακό στο περιεχόμενο, τελικά μπορεί να αποδειχθεί κλασικό και δεν απασχολεί την κρίση του τόσο πολύ η μορφή, όσο άλλους κριτικούς που εμμένουν σε αυτήν. Αντλούμε από το κείμενό του, για να κλείσουμε την παρουσίαση του άρθρου του, κάποια αποσπάσματα ενδεικτικά: «Η Φαλακρή Τραγουδίστρια που το πιστεύουν σαν το πιο παράλογο έργο του, νομίζω, πως εκτός από τον τίτλο, είναι μια κλασική κωμωδία για την εποχή μας, τόσο κλασική που θα

74. *Ο.π.*, σ. 337.

75. *Ε.Τ.*, τχ. 109, Ιανουάριος 1964, σ. 106-109.

76. *Ο.π.*, σ. 106.

μπορούσε να γίνει ανέκδοτο για τις μαθητικές εκδρομές.»⁷⁷ Επιλέγουμε ένα ακόμη απόσπασμα που δίνει το στίγμα της θέσης του και μας δείχνει την απουσία εμμονών γύρω από την αποστολή της τέχνης ως μονόδρομου προς μια επανάσταση:

Πέρα από την σύγχυση που δημιουργεί το θέατρο του παραλόγου, εγώ προσωπικά θέλω να αποφύγω μια άλλη σύγχυση. Δεν είναι σωστό, ότι το πρωτοποριακό θέατρο είναι μόνο το επαναστατικό θέατρο και πολύ περισσότερο ότι μια ηρωική ρήξη του καλλιτέχνη με την άρχουσα τάξη είναι η υγιής πρωτοπορία.⁷⁸

Α.2. «Η έρευνα: Οι νέες δυνάμεις του θεάτρου μας και τα προβλήματά τους»⁷⁹

Παράλληλα με τις θεωρητικές αναζητήσεις, το περιοδικό ανοίγει μια συζήτηση-έρευνα για τα προβλήματα του σύγχρονου θεάτρου. Στο τεύχος του Ιουλίου του 1962, δημοσιεύεται εκτενής έρευνα του Θαλή Δίζελου ανάμεσα στους συγγραφείς, σκηνοθέτες, ηθοποιούς, σκηνογράφους και μουσικούς του θεάτρου που εμφανίστηκαν μετά τον πόλεμο. Στόχος της έρευνας, όπως διαβάζουμε στο προλογικό σημείωμα, είναι «να επισημάνει μ' έναν άμεσο τρόπο τα βασικά προβλήματα του νεοελληνικού θεάτρου και προπάντων για να δώσει την ευκαιρία στις καινούργιες θεατρικές δυνάμεις να εκθέσουν τις απόψεις τους.»⁸⁰ Το ενδιαφέρον της δικής μας εργασίας περιορίζεται στο εξής ερώτημα:⁸¹ «Πώς βλέπετε τις σύγχρονες τάσεις του θεάτρου;» Όπως θα διαπιστώσουμε από την παρουσίαση των κύριων σημείων των απαντήσεων που έδωσαν οι Έλληνες συγγραφείς, παρά τις όποιες επιφυλάξεις τους, δεν τοποθετούνται συλλήβδην αρνητικά για το πρωτοποριακό θέατρο.

Ο Β. Ανδρεόπουλος, χωρίς να αρνείται τις μοντέρνες τάσεις στο δυτικό θέατρο, είναι επιφυλακτικός, γιατί δεν γνωρίζει πού θα καταλήξουν. Θεωρεί ότι ο «Ιονέσκο και οι άλλοι μεταπολεμικοί πρωτοποριακοί έχουν μια κάποια σκληρότητα απέναντι στους συνανθρώπους τους, δεν τους προσφέρουν μια φωτεινή διέξοδο στο δράμα τους.» Τους αναγνωρίζει, ωστόσο, στοιχεία ανθρωπισμού «στο ότι κατανοούν το δράμα του σύγχρονου ανθρώπου που ζει την αγωνία μιας διαλυμένης και

77. *Ο.π.*, σ. 107.

78. *Ο.π.*, σ. 108.

79. *Ε.Τ.*, τχ 91, Ιούλιος 1962, σ. 74-94. (Ο τίτλος παρατίθεται αυτούσιος από το περιοδικό.)

80. *Ο.π.*, σ. 74.

81. Τα ερωτήματα ήταν τρία: Το α' ερώτημα: «Ποιες συνθήκες αντιμετωπίζετε στη δουλειά σας; Τι πρέπει να γίνει για την ανάπτυξη της ελληνικής θεατρικής παραγωγής;» Το γ' ερώτημα: «Ποιος ο προσωπικός σας προβληματισμός στο θέατρο;»

φθοροποιού κοινωνίας.» Πιστεύει ότι στην Ελλάδα «χρειάζεται ο Μπρεχτ περισσότερο, γιατί έχουμε ανάγκη από διασάφηση πάνω στις κοινωνικές μας σχέσεις.» Τον θεωρεί συγγραφέα «της εργατικής τάξης, που τοποθετεί τα προβλήματα παλληκαρίσια.»

Ο Γ. Ανδρίτσος θεωρεί ότι η επαφή με τον Μπρεχτ, με τον Ιονέσκο, με τον Ντύρενματ, με τον Όσμπορν «και γενικά με τους πρωτοποριακούς ξένους συγγραφείς, [...] ανοίγει νέες προοπτικές, νέους δρόμους τεχνικά πιο ελεύθερους, πιο άμεσους στην απεικόνιση των σημερινών προβλημάτων του ανθρώπου.» Ωστόσο, για να θεωρήσει ο ίδιος «καλό» ένα έργο θέτει ως απαραίτητη προϋπόθεση «το περιεχόμενό του ν' ανταποκρίνεται στις νέες ανάγκες της ανθρώπινης ψυχής, της ανθρώπινης κοινωνίας.» Αυτός είναι και ο λόγος που περισσότερο θαυμάζει τον Μπρεχτ, «που περισσότερο από κάθε άλλον φέρνει στον κόσμο, ένα νέο μήνυμα και το φέρνει μάλιστα μ' έναν ολότελα νέο τρόπο», όπως χαρακτηριστικά λέει.⁸²

Ο Α. Γαλανός, βρίσκει «ολότελα φυσική, συνεπή με την εποχή [...] και ειλικρινή την ανάγκη που ένοιωσαν γνωστοί και άγνωστοι συγγραφείς του παγκοσμίου θεάτρου, να βρουν καινούργιους τρόπους για να εκφράσουν την αγωνία τους για την εποχή», όπως έγινε και με τις άλλες τέχνες. Ωστόσο, παρόλο «που οι θεατρικοί συγγραφείς κάπως καθυστερημένα -συγκριτικά με τους ζωγράφους, τους ποιητές, κλπ- ένοιωσαν την ανάγκη της ανανέωσης», έχει την άποψη ότι «σε αποτελέσματα προηγούνται [οι:] Ιονέσκο, Μπέκετ, Ζενέ, Γκέλμπερ, Αντάμωφ, κλπ.»

Ο Β. Γκούφας θεωρεί ότι δεν υπάρχει καν πρωτοποριακό θέατρο, σε αντίθεση με τον κινηματογράφο. Αναγνωρίζει σαν «προσπάθειες θεατρικά δικαιωμένες το επικό θέατρο του Μπρεχτ», τον Ντύρενματ και τον Ιονέσκο σε μερικά έργα του. Ωστόσο, θα ήθελε οι ελληνικοί θίασοι να «ανεβάζουν περισσότερο πρωτοποριακούς όπως τον Μπέκετ, το Ζενέ, τον Όσμπορν κ.α.» γιατί, κάτι τέτοιο, όπως πιστεύει, θα τους «έδινε την απαραίτητη πείρα, ώστε αυτές οι τάσεις να παρουσιαστούν στην ελληνική Σκηνή αφομοιωμένες κι όχι [...] αναφομοιώτες.»⁸³

Ο Σ. Ζαχίδης δηλώνει ότι εμμένει στο «περιεχόμενο» και το «μήνυμα» ενός έργου, με παράδειγμα τον Μπρεχτ, ο οποίος «δεν αγνόησε την κληρονομιά του ρεαλισμού.» Χαρακτηρίζει τα «νέωτερα κινήματα [...] σκέτα πυροτεχνήματα» και τα θεωρεί «ειδικές περιπτώσεις των συγγραφέων και των χωρών που τα γέννησαν.» Πιστεύει, επίσης, ότι είναι «πολύ πρόωρο» να κριθεί η «προσφορά ενός Ιονέσκο ή

82. Ο.π., σ. 87.

83. Ο.π., σ. 88.

ενός Μπέκετ», αφού δεν είναι δυνατόν να σταθμίσει κανείς «ακόμα το βάθος της επιρροής τους στη ζωή και την Τέχνη.»⁸⁴

Ο Β. Ζιώγας, πιστεύει πως «το αξιόλογο και προβληματισμένο» θέατρο «το χαρακτηρίζει μια τάση επιστροφής στις ρίζες του», με την έννοια ότι «βρίσκεται σε πολύ πιο ευχάριστη θέση απ' του μεσοπολέμου που ήταν σε αναβρασμό.» Βλέπει την τάση του ανθρώπου «που χόρτασε απ' τις διάφορες εφευρέσεις» να επιστρέψει στην παραμυθία και θεωρεί πως αυτή η τάση εκφράζεται στη μορφή του σύγχρονου θεάτρου. Και επεξηγεί: «Οι [...] προβληματισμοί του, ως επί το πολύ, περιστρέφονται γύρω στη μεταφυσική θέση του ατόμου -όχι βέβαια με τη χριστιανική σημασία της λέξης-, ενώ από την άλλη μεριά, προσπαθεί να προσαρμόσει τον μοναχικό άνθρωπο μέσα στο κοινωνικό σύνολο.»

Ο Κ. Κοτζιάς, χαρακτηρίζει τα πρωτοποριακά έργα ως «κινήματα μορφής [...], κατά κανόνα εγκεφαλικά, φτιαχτά, με σκοπό να γοητεύσουν μια μερίδα σνομπ και ψευδοδιανοουμένων.» Θεωρεί την επιτυχία τους πρόσκαιρη μόδα. Αντίθετα, πιστεύει ότι «έργα όπου η ανανέωση της μορφής έρχεται σα μια ανάγκη έκφρασης του περιεχομένου τους αποτελούν γνήσια δημιουργήματα μιας εποχής και πρωτοπόρα κινήματα στην ιστορία της τέχνης.»

Ο Μ. Κρίσπης εντοπίζει την ιδιαιτερότητα του σύγχρονου θεάτρου στο ότι τον ρεαλισμό πλέον τον μονοπωλεί ο κινηματογράφος και η τηλεόραση, αφού, όπως λέει, μέσω της εικόνας μπορούν να απεικονίζουν πιστά την πραγματικότητα. Όσο για το θέατρο, εκεί που κυρίαρχο μέσον παραμένει ο λόγος, πιστεύει ότι ο χρόνος θα απαντήσει για το ποιο είναι το μέλλον του και ποιοι «οι αντιπροσωπευτικότεροι της εποχής». Θεωρεί ταλαντούχους τον Ιονέσκο, τον Πίντερ, τον Μπέκετ και τον Άλμπερτ και πιστεύει ότι οι παλιές μορφές, «τα παλιά καλούπια απωθούν τους συγγραφείς και μια μερίδα του κοινού που ολοένα μεγαλώνει.»

Ο Θ. Κωσταβάρας, δηλώνει ότι το «λεγόμενο “Πρωτοποριακό θέατρο”» στερείται βάθους και «γι' αυτό οι αδυναμίες του είναι πάντα έκδηλες όταν προσπαθεί να εκταθεί πέρα απ' τη μια πράξη, σ' ένα χώρο σύνθεσης δηλαδή». Συνεπώς, κρίνει ότι αυτός είναι ο λόγος που καταφεύγει σε «μερικά καλαμπούρια κάποτε-κάποτε ίσως αξιόλογα.»⁸⁵ Εκτιμά, όμως, έργα όπως τις *Καρέκλες* του Ιονέσκο και θεωρεί σημαντική τη συμβολή τους στο σύνολο της θεματογραφίας, κι όχι μόνο της σύγχρονης, όπως διευκρινίζει. Απαξιωτικά, ωστόσο, μιλάει για άλλα δείγματα

84. *Ο.π.*, σ. 88-89.

85. *Ο.π.*, σ. 89.

γραφής, λέγοντας: «Αμφιβάλλω [...] αν θάχουμε αύριο τη διάθεση μετά την ικανοποίηση του ενδιαφέροντος να ξαναδούμε ακόμα και τα πιο συζητημένα πρωτοποριακά έργα, το “Περιμένοντας τον Γκοντό”, να πούμε, και τους “Ρινόκερους”».» Πρωτοποριακό θεωρεί τον Μπρεχτ και εκφράζεται ως εξής: «Είναι δυναμικός, σ’ αντίθεση με τους “πρωτοποριακούς” που είναι στατικοί στην πλειοψηφία τους, ο συμβολισμός του δεν είναι όπως σε κείνους φιλολογικούς, είναι διαλεκτικός, τέλος είναι απ’ αυτούς πιο πρωτότυπος», αν και τον βρίσκει υπερβολικά «διδασκτικό».

Ο Σ. Πατατζής διατυπώνει την άποψη ότι στο σύγχρονο θέατρο υπάρχει μια «εσωτερική όψη του άγχους», που την κρίνει άλλοτε ως γνήσιο κι άλλοτε ως «δήθεν αντικαθρέφτισμα μιας ολόκληρης σειράς κοινωνικών, ψυχολογικών, πνευματικών και πολιτικο-οικονομικών δεδομένων της σημερινής πραγματικότητας.» Και τις δύο όψεις τις βλέπει νόμιμες και αναγκαίες, αλλά, ταυτόχρονα, διακρίνει κι ένα είδος «ψευτιάς» και «σνομπισμού».

Ο Ν. Περγιάλης διαφωνεί με την τάση να θεωρούνται «αριστουργήματα» έργα που του «θυμίζουν κάποιον πίθηκο, που ζωγράφισε πετώντας τα χρώματα πάνω στον μουσαμά», όπως λέει. Χωρίς να απορρίπτει «τις σύγχρονες τάσεις του θεάτρου», εξακολουθεί να πιστεύει ότι «το θέατρο ήταν και θα είναι πάντα ένα λογικό οικοδόμημα στην ιστορία του ανθρώπου. [...] Αρκετά με το ίδιο μοτίβο της ερημιάς και της μοναξιάς! Βαρεθήκαμε!», αναφωνεί, ενώ καταλήγει ότι μπορεί η ελληνική δραματουργία να ωφεληθεί από «στοιχεία» του μοντέρνου θεάτρου.

Ο Γ. Σταύρου δηλώνει ότι ο Μπρεχτ είναι ο μεγάλος ανανεωτής και πρωτοποριακός της εποχής τους, γιατί αυτός είναι που προσανατόλισε το σύγχρονο θέατρο στο «να φωτιστούν τα μεγάλα προβλήματα» του καιρού τους.⁸⁶

Ο Ν. Ταξιάρχης διακρίνει δύο τάσεις στο σύγχρονο θέατρο: μία αυτήν που εκπροσώπησε ο Μπρεχτ, «που προβληματίζεται πάνω στη ομάδα», και την άλλη «του Ιονέσκο, Μπέκετ κλπ που προβληματίζεται στο άτομο, στη μηδενιστική [...] αγωνία του.» Θεωρεί ότι και στις δύο αυτές περιπτώσεις «βγαίνει η ίδια διαπεραστική κραυγή της οδύνης μέσα στη νύχτα» και καταλήγει ότι αυτές «οι τάσεις με τη νέα μορφή και ουσία [...] προβάλλουν αληθινότερα τη φυσιогνωμία» της εποχής.⁸⁷

86. Ο.π., σ. 90.

87. Ο.π., σ. 91.

Α.3. Θεατρικές παραστάσεις - Κριτικές και σχόλια

Α.3.1. Ξένο ρεπερτόριο. Στην ενότητα αυτή θα παρουσιάσουμε με χρονολογική σειρά τον βασικό κορμό των κριτικών που αφορούν τις παραστάσεις -ή σχολίων που γράφονται επ' αφορμή τους- του πρωτοποριακού θεάτρου στην Αθήνα. Τα έργα που παίχτηκαν στις αθηναϊκές σκηνές για τα οποία υπάρχουν -μικρές ή εκτενέστερες- δημοσιεύσεις στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, αφορούν τους εξής ξένους συγγραφείς: Ευγένιο Ιονέσκο, Φρήντριχ Ντύρενματ, Μαξ Φρις, Έντουαρτ Άλμπι, Ζαν Πωλ Σαρτρ και Φραντς Κάφκα.

Όπως είδαμε κατά την παρουσίαση των θεωρητικών κειμένων που δημοσιεύει το περιοδικό από Έλληνες συγγραφείς και ανθρώπους του θεάτρου, μεγάλη σύγχυση επικρατεί στο να οριστεί επακριβώς τι είναι το πρωτοποριακό θέατρο και αν ταυτίζεται ή όχι με το *θέατρο του παραλόγου*, σύγχυση που δεν περιορίζεται μόνον στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, αλλά σε ένα ευρύ φάσμα εντύπων που αποτυπώνουν μια αμηχανία. Ενδεικτικά, ο Γιώργος Θεοδοκάς στην εφημερίδα το *Βήμα* αποτυπώνει τα ερωτήματά του και τις ενστάσεις του: «Στο θέατρο, η νέα “μόδα” λέγεται “πρωτοπορία”. Προχτές ο [...] Ανούιγ. Χτες ήταν ο Τένεσση Ουίλιαμς [...]. Σήμερα πρυτανεύει ο Ιονέσκο.»⁸⁸ Ανάλογες παρατηρήσεις βλέπουμε και πολλά χρόνια αργότερα:

Είναι αμφίβολο αν στην ιστορία της «Ιστορίας της λογοτεχνίας» υπάρχει ανάλογη τέτοια περίπτωση: συγγραφείς ανόμοιοι, άνισης αξίας και επιτυχίας και διαφορετικής εξέλιξης όπως ο Ιρλανδός Σάμουελ Μπέκετ, ο Γαλλορουμάνος Ευγένιος Ιονέσκο, ο Ρωσικής καταγωγής Αρτούρ Αντάμωφ και πολλοί άλλοι [...] συγγραφείς που ούτε ομάδα ούτε σχολή να αποτελούν, να συνδέονται από την κριτική και μάλιστα σε μια πληθώρα ονομασιών όπως θέατρο του παραλόγου, αντιθέατρο, πρωτοποριακό θέατρο.⁸⁹

Παρά τη σύγχυση, ωστόσο, και επειδή δεν θα μας απασχολήσει τόσο η αυστηρότητα του όρου, αλλά, κυρίως, η πρόσληψη της *πρωτοπορίας* από το περιοδικό, επιλέξαμε -πολύ δε περισσότερο που οι παραστάσεις των έργων που εντάσσονται αμιγώς στο *θέατρο του παραλόγου* είναι λιγοστές- να συμπεριλάβουμε και δύο έργα του Ζαν Πωλ Σαρτρ, που παρουσιάζονται στις κριτικές. Παρόλο που το έργο του Σαρτρ διαθέτει

88. Γιώργος Θεοδοκάς, «Θεατρικές πρωτοπορίες», *Το Βήμα*, (01.X.1961): το παράθεμα και η παραπομπή αντλήθηκαν από: Γρηγόρης Ιωαννίδης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά των θιάσων*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014, σ. 403-405.

89. Έφη Βαφειάδου-Ταυρίδου, *ό.π.*, σ. 54.

«κλασική δομή»,⁹⁰ συνεπώς διαφέρει από την άναρχη δομή του *θεάτρου του παραλόγου*, εκφράζει, με άλλα λόγια, «το καινούργιο περιεχόμενο με την παλιά σύμβαση»,⁹¹ ωστόσο, παρουσιάζει «επί σκηνής τις βασικές αρχές του στοχασμού του [...], έχοντας ως αντικείμενο την άβυσσο του πεσιμισμού όπου ο άνθρωπος βυθίζεται, τη συνειδητοποίηση του παραλόγου της ζωής και την ατομική ανάγκη για την εύρεση κινήτρων για τη μεμονωμένη ύπαρξη.»⁹² Ακόμη κι αν δεν ανταποκρίνεται «σε κανένα από τα μορφικά κριτήρια του παραλόγου», ωστόσο, οι ήρωές του δεν παύουν να «είναι τα φιλοσοφικά του φερέφωνα.»⁹³ Έτσι, κρίναμε ότι έχει ενδιαφέρον να δούμε πώς το έργο του Σαρτρ προσλαμβάνεται από το περιοδικό. Για ανάλογους λόγους, συμπεριλάβαμε και τον Κάφκα, για το έργο του οποίου, ιδίως, πολλές κατηγορίες περί *παρακμής* διατυπώθηκαν, ιδίως από τον Λούκατς.⁹⁴

Η πρώτη κριτική θεατρικής παράστασης που θα παρουσιάσουμε αφορά το έργο του Ζαν Πωλ Σαρτρ *Κεκλεισμένων των θυρών*,⁹⁵ που ανέβασε το *Θέατρο Τέχνης*. Η κριτική την οποία υπογράφει ο Γεράσιμος Σταύρου -θεατρικός συγγραφέας, κριτικός, σταθερός συνεργάτης του περιοδικού- εκκινεί από την απορία γιατί ο Κουν επέλεξε να ανεβάσει το συγκεκριμένο έργο αυτή την εποχή κι όχι μια δεκαετία νωρίτερα, προκειμένου να ενημερώσει «γύρω από τις “τάσεις του σύγχρονου πνεύματος”» και προχωρά σε μια γενική απαξίωση του ρεύματος του υπαρξισμού, το οποίο, όπως λέει, «έσβησε, (δεν έγινε ποτέ κίνημα) φάνηκε ανίκανο να αγγίξει την ψυχή του σύγχρονου ανθρώπου». Όσον αφορά στο ίδιο το κείμενο, ο Σταύρου σχολιάζει ότι «ανήκει στις πρώτες προσπάθειες του συγγραφέα να δώσει στις φιλοσοφικές του θεωρίες δραματική μορφή», ενώ, όπως λέει, στη συνέχεια ο Σαρτρ ενστερνίστηκε πιο αισιόδοξες θέσεις, «έγινε φλογερός υπερασπιστής της ειρηνικής συνεργασίας των ανθρώπων». Στο έργο αυτό, σύμφωνα με το άρθρο, «κοιτάζει μόνο τις αρνητικές πλευρές της ζωής», οι ήρωες καταδικάζονται σε «καταθλιπτική

90. «Αγγλικά: absurd, Γαλλικά: absurde, το παράλογο. Ό,τι γίνεται αντιληπτό ως ά-λογο, στερούμενο οποιασδήποτε σημασίας ή λογικής συνέχειας με το υπόλοιπο κείμενο ή τη σκηνή. Στην υπαρξιακή φιλοσοφία, το παράλογο δεν μπορεί να ερμηνευτεί δια του Λόγου κι αρνείται στον άνθρωπο κάθε φιλοσοφική ή πολιτική δικαίωση της πράξης του. Πρέπει να διακρίνουμε τα παράλογα στοιχεία στο θέατρο από το *σύγχρονο θέατρο του παραλόγου*. Στο θέατρο, μιλούμε για παράλογα στοιχεία, όταν δεν καταφέρνουμε να τα επανεντάξουμε στα δραματουργικά, σκηνικά, ιδεολογικά συμφραζόμενά τους.» (βλ. Patrice Pavis, *Λεξικό του θεάτρου*, μετάφραση Αγνή Στρομπούλη, Αρχείο θεωρητικής παιδείας Gutenberg, Αθήνα 2006, σ. 369.)

91. Μάρτιν Έσλιν, *Το θέατρο του παραλόγου*, μετάφραση Γρηγόρης Αζαριάδης, Δωδώνη, Αθήνα 1996, σ. 19.

92. Πάολο Μποζίζιο, *ό.π.*, σ. 353.

93. Patrice Pavis, *ό.π.*, σ. 369.

94. βλ. στο οικείο κεφάλαιο αυτής της εργασίας, σ. 77-78.

95. *E.T.*, τχ 3, 25 Μαρτίου 1955, σ. 233-234.

αδράνεια», έτσι όπως ο συγγραφέας τα περιορίζει «σ' ένα κλειστό δωμάτιο [...] μ' ένα έγκλημα στο μητρώο τους.» «Η κόλαση είναι οι γύρω μας»⁹⁶ μοιάζει να αναφωνεί όλη αυτή η συνέντευση των ανθρώπων επί σκηνής, κάτι που αφήνει τους θεατές σε μια σύγχυση, όπως καταλογίζει στο έργο ο κριτικός μας.

Τα βέλη της κριτικής του, στη συνέχεια, τα στρέφει εναντίον του ίδιου του *Θεάτρου Τέχνης*, που με τις επιλογές του έγινε ταυτόσημο του πνεύματος «της παρακμής και της αυτοδιάλυσης» και «γίνεται θέατρο με σαφέστατη ιδεολογική κατεύθυνση που αντιμάχεται την πρόοδο». Τελειώνοντας το κριτικό του σημείωμα, κριτική που γίνεται με ιδεολογικούς όρους, τόσο όσον αφορά το κείμενο, όσο και τη συγκεκριμένη θεατρική σκηνή, ο Γεράσιμος Σταύρου αναφέρεται εν τάχει στις σκηνικές λειτουργίες του θεάτρου και στους ηθοποιούς του, οι οποίοι «ωριμάζουν» μεν, αλλά πάντα με τον κίνδυνο να τυποποιηθούν, όπως λέει.⁹⁷

Στη δεκαετία του 1960, αρχίζουν να ανεβαίνουν στις Αθηναϊκές σκηνές θεατρικά έργα συγγραφέων που εντάσσονται στο *θέατρο του παραλόγου*, με το *Θέατρο Τέχνης* να παίζει πρωταγωνιστικό ρόλο στην επιλογή τέτοιου ρεπερτορίου, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια της εργασίας αυτής.

Το έργο *Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* του Ελβετού Φρίντριχ Ντύρενματ⁹⁸ ανέβασε το *Εθνικό Θέατρο* το 1961,⁹⁹ και το περιοδικό δημοσιεύει εκτεταμένη κριτική για την παράσταση αυτή, με την υπογραφή του Β. Μανιάτη.¹⁰⁰ Ο κριτικός, ευθύς εξαρχής, δηλώνει ότι πρόκειται για «ένα συγγραφέα πρώτου μεγέθους, -ίσως το σπουδαιότερο γερμανόφωνο δραματουργό μετά τον Μπρεχτ- κ' ένα έργο που σίγουρα δικαιούται να διεκδικήσει τον τίτλο της σύγχρονης τραγωδίας.» Αμέσως μετά, προσθέτει ότι πρόκειται περισσότερο για «τραγική κωμωδία», όπως ο ίδιος ο συγγραφέας προτιμά να χαρακτηρίζει το έργο του, κάτι που φανερώνει το «πώς αντιλαμβάνεται το σύγχρονο κόσμο». Στη δική μας γλώσσα θα μπορούσαμε να το

96. *Ο.π.*, σ. 233.

97. *Ο.π.*, σ. 234.

98. Ο Ντύρενματ και ο Μαξ Φρις περιγράφουν τον κόσμο με αρκετά ρεαλιστικό τρόπο, ως διατύπωση και πλοκή. Εκφράζουν, κατά έναν τρόπο, το «σατιρικό παράλογο». (βλ. Patrice Pavis, *ό.π.*, σ. 369-370.)

99. «Το Εθνικό [...] θα συμβαδίσει με τα αιτήματα της εποχής και θα παρουσιάσει σύγχρονα έργα που αντανακλούν τους μεταπολεμικούς προβληματισμούς όπως η *Δοκιμασία* του Μύλλερ και τα *Οργισμένα νιάτα* του Όσμπορν, αλλά και εντελώς πρωτοποριακά έργα όπως *Η επίσκεψη της γηραιάς κυρίας* και *Οι φυσικοί* του Ντύρενματ.» (βλ. Σταματοπούλου Έλενα, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2017, σ. 348.)

100. 1. *Ε.Τ.*, τχ 75, Μάρτιος 1961, σ. 265-269. 2. Β. Μανιάτης: ψευδώνυμο του Κώστα Κουλουφάκου, ενός από τους πλέον εμβληματικούς συντελεστές του περιοδικού.

ονομάσουμε “μαύρη κωμωδία”,¹⁰¹ με εμφανές το στοιχείο του *παρало́γου*, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια. Ενδεικτικό αυτού του κλίματος είναι η ακολουθία της κυρίας Ζαχανασιάν, όπως ονομάζεται η ηρωίδα· οι κάτοικοι σαστίζουν βλέποντας ως ακόλουθούς της:

έναν νεαρό σύζυγο, τον 7^ο κατά σειρά, έναν μαιτρ ντ’ Οτέλ που ήταν άλλοτε εφέτης, τέσσερις καμαριέρες, δυο άλλοτε θανατοποινίτες [...] που κουβαλούν το φορείο της, ένα παράξενο ζευγάρι τυφλών μουσικών με γυναικεία φωνή, ένα μαύρο πάνθηρα στο κλουβί του, απειράριθμες βαλίτσες, και καππελιέρες κ’ ένα άδαιο πολυτελές φέρετρο.

Μεγάλο μέρος του άρθρου καταλαμβάνει η παρουσίαση του ίδιου του έργου με αρκετές λεπτομέρειες, τις οποίες θα προσπεράσουμε χάριν οικονομίας. Εν ολίγοις, στο Γκύλεν, μια πόλη της Κεντρικής Ευρώπης, καταφθάνει μια *γηραιά κυρία* δισεκατομμυριούχος, η οποία επιστρέφει στη γενέτειρά της μετά από χρόνια απουσίας. Η πόλη και οι κάτοικοί της, βυθισμένοι σε μια έντονη οικονομική παρακμή, τρέφουν ελπίδες ότι η κατάστασή τους θα βελτιωθεί, λόγω του μεγάλου της πλούτου. Τις ελπίδες αυτές ενισχύουν οι διαβεβαιώσεις εκείνης ότι θα επενδύσει ένα δισεκατομμύριο, προκειμένου να ανακάμψει η οικονομία του τόπου.

Όμως, σύντομα αποκαλύπτεται η παγίδα που τους στήνει, μια και η *κυρία* απαιτεί ως προϋπόθεση για την οικονομική ενίσχυση από μέρους της τη δολοφονία του τέως εραστή της, του κ. Ιλ, ο οποίος, όταν ήταν νέα, την είχε προδώσει και την είχε εξαναγκάσει να καταφύγει στην πορνεία. Μέχρι να ικανοποιηθεί το αίτημά της για δικαιοσύνη, η *γηραιά κυρία* επιτρέπει στους συντοπίτες της να γευτούν την καλή ζωή. Οι ιδιοτροπίες της κι η ακραία εκκεντρικότητά της προσπερνιούνται και φαντάζουν χαριτωμένες, μπροστά στην «προσδοκία της μελλοντικής καλοπέρασης»,¹⁰² ενώ οι αξίες των κατοίκων τίθενται σε δοκιμασία, εγκαταλείποντας τον κ. Ιλ στον θανάσιμο κλοιό μιας κοινωνίας που αποδεικνύεται τερατώδης. Η καταδίκη του, μέσα σε ένα πανδαιμόνιο καθολικού παροξυσμού, οδηγεί το Γκύλεν στην “ευημερία”,¹⁰³ ενόσω η *γηραιά κυρία* αποχωρεί με το φέρετρο που έχει μέσα το πτώμα του κ. Ιλ. Έτσι, καταδεικνύεται περίτρανα η σχετικότητα της δικαιοσύνης και των θεσμικών λειτουργιών μιας κοινωνίας, αλλά και της ίδιας της κοινωνικής συνοχής.

101. Τα εισαγωγικά της συντάκτριας.

102. *Ο.π.*, σ. 265.

103. Τα εισαγωγικά της συντάκτριας.

Ο Β. Μανιάτης, αφού εκθειάσει την ευφυή πλοκή του έργου, καθώς και την επιτυχή διαπλοκή του κωμικοτραγικού στοιχείου, κρίνει το κείμενο ως «μια ανελέητη σάτιρα του αστικού κόσμου», που, για χάρη του πλούτου, διαφθείρει θεσμούς και συνειδήσεις κι όλα αυτά μέσα από έναν μανδύα λεκτικής ηθικολογίας. Ωστόσο, η αντίρρησή του αφορά το ότι ο συγγραφέας δίνει διαστάσεις καθολικότητας σε αυτή την ανθρώπινη κατάσταση, την οποία ανεξαρτητοποιεί από «συστήματα και τρόπους κοινωνικής οργάνωσης» και «φαίνεται να πιστεύει πως ο άνθρωπος είναι ένα κωμικοτραγικό πλάσμα, έρμαιο του παραλόγου». Έτσι, σύμφωνα με τον κριτικό μας, η κατάσταση αυτή δεν είναι μια αιώνια κατάσταση, αλλά μια συνθήκη μέσα στα πλαίσια του αστικού κόσμου, κατάσταση η οποία «θα εκλείψει οριστικά», όπως ο ίδιος διακηρύσσει, «με τη βοήθεια της ίδιας της ευημερίας, αλλά και με τη βοήθεια ενός καινούργιου, του προλεταριακού [...] ουμανισμού». Παρόλα αυτά, δεν κατατάσσει το έργο αυτό στα «αντιδραστικά», όπως διευκρινίζει στη συνέχεια· αντίθετα, το χαρακτηρίζει «ένα αληθινό έργο τέχνης, που δείχνει πειστικά τον κόσμο όπως τον βλέπει ο συγγραφέας του», ο οποίος γίνεται εκφραστής «μιας ολόκληρης κατηγορίας διανοουμένων σε μια δοσμένη εποχή».¹⁰⁴

Αξίζει να παρατηρήσουμε ότι οι όποιες αντιρρήσεις του εκφράζονται σε ένα πολύ μικρό μέρος του συνόλου του άρθρου, ενώ, στη συνέχεια, επανέρχεται στους διθυράμβους υπέρ του έργου. Αναγνωρίζει ότι ο Ντύρενματ «έχει αφομοιώσει κατά έξοχο τρόπο όλη την προηγούμενή του θεατρική παράδοση».¹⁰⁵ Στη μετάπτωση των ηρώων εντοπίζει ως «κοινό σημείο αναφοράς: το παράλογο», το οποίο, όμως, στη συνέχεια, με μια διορθωτική φράση του ο Μανιάτης το ορίζει ως «τις ακραίες εκείνες περιπτώσεις όπου το λογικό οδηγούμενο στην έσχατη συνέπειά του, “εκρήγνυται”, μεταπηδά στο παράλογο.» Πέρα από τις αρετές του έργου, «έξοχη» χαρακτηρίζει και την παράσταση, την επιτυχία της οποίας αποδίδει κυρίως στις υψηλές δυνατότητες του Αλέξη Μινωτή, που, λόγω της «θητεία[ς] του στην Τραγωδία», «με αληθινά δημιουργική σκηνοθεσία ανάδειξε όλες τις πτυχές του έργου», όπως χαρακτηριστικά εκφράζει τον θαυμασμό του ο Μανιάτης.¹⁰⁶

Στο επόμενο τεύχος,¹⁰⁷ το περιοδικό επ’ αφορμή της παράστασης του *Εθνικού*, για την οποία διαβάσαμε αμέσως πιο πάνω, δημοσιεύει σημείωμα του ίδιου του συγγραφέα με τίτλο «Ο Φρ. Ντύρενματ για το θέατρο». Στο κείμενο αυτό ο

104. *Ο.π.*, σ. 267.

105. *Ο.π.*, σ. 268.

106. *Ο.π.*, σ. 269.

107. *Ε.Τ.*, τχ 76, Απρίλιος 1961, σ. 374-376, μετάφραση Διονυσία Μπιτζελέκη.

συγγραφέας ξεδιπλώνει τις αντιλήψεις του περί δραματουργίας μέσα από το νέο έργο του *Φραγκίσκος ο Ε΄*. Όπως λέει ο ίδιος, σκέφτεται για «τους κόσμους» και όχι για «τον κόσμο», όχι υπό την έννοια ότι αμφισβητεί την δυνατότητα «αναπαραγωγής του κόσμου», αλλά υπό την έννοια ότι θέτει εν αμφιβόλω την επιστημονική ακρίβεια στην ερμηνεία του, όπως την επαγγέλλεται ο Μπρεχτ. Ως προς αυτό διαχωρίζει τη θέση του, μια και, όπως χαρακτηριστικά λέει, «ο Μπρεχτ απαιτεί η αναπαραγωγή να είναι ακριβής.»¹⁰⁸ Οι βασικές του θέσεις θα μπορούσαν να συνοψιστούν στο ότι το θέατρο οφείλει να παρουσιάζει έναν πλασματικό μεν, αλλά «δυνατό» να υπάρξει κόσμος, ενώ για το *παράλογο* θεωρεί ότι «δεν πρέπει να είναι καθαρά παράλογο» αφού απλά «το παράλογο δεν περιέχει τίποτα.»¹⁰⁹ Όσον αφορά την κατάδειξη νοήματος και μηνύματος, για την ακρίβεια μηνυμάτων -τονίζει με έμφαση κι εδώ τον πληθυντικό αριθμό-, την αφήνει στην κριτική και στο κοινό.

Έτσι, θα λέγαμε ότι τηρεί ίσες αποστάσεις από την επιστημονική αλήθεια του Μπρεχτικού θεάτρου αλλά κι από τον μηδενισμό του *παραλόγου*. Ωστόσο, αρνείται την ύπαρξη μιας και μοναδικής αλήθειας, μιας και μοναδικής καλλιτεχνικής έκφρασης της πραγματικότητας. Η στάση του αυτή απέναντι στη σχέση θεάτρου και πραγματικότητας, λογικής και παραλόγου, ίσως δικαιολογεί, ως έναν βαθμό, και τη θετική πρόσληψη του έργου του από την προηγούμενη κριτική του Μανιάτη, αφού ο συγγραφέας δεν οδηγείται σε έναν ακραιφνή μηδενισμό.

Στο ίδιο τεύχος -και συγκεκριμένα πριν ακριβώς από το σημείωμα του Ντύρενματ- δημοσιεύεται κριτική για παράσταση έργων του Ιονέσκο. Συγκεκριμένα, το *Θέατρο Τέχνης*, για τη θεατρική περίοδο 1960-61, ανέβασε τρία μονόπρακτα του συγγραφέα: *Οι καρέκλες*, *Το μάθημα* και *Η φαλακρή τραγουδίστρια*,¹¹⁰ αποτέλεσαν μια ενιαία παράσταση και την κριτική της υπογράφει -και πάλι- ο Β. Μανιάτης.¹¹¹ Αν και την ίδια την παράσταση τη θεώρησε επιτυχημένη, κρίνει, γενικά, όπως θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια, τις αντιλήψεις του Ιονέσκο περί θεάτρου και το ίδιο το *θέατρο του παραλόγου*. *Οι καρέκλες* κρίνονται από τον κριτικό μας ως το καλύτερο έργο από τα τρία, και, λόγω του ότι εκεί συμπυκνώνονται οι θέσεις του Ιονέσκο, δηλώνει ότι θα ασχοληθεί «διεξοδικά μονάχα μ' αυτό.»

108. *Ο.π.*, σ. 373-374.

109. *Ο.π.*, σ. 375.

110. Πράξη γέννησης του *θεάτρου του παραλόγου* ως είδος ή κεντρικό θέμα συνιστά *Η φαλακρή τραγουδίστρια* (1950) και το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ (1953). (βλ. Patrice Pavis, *ό.π.*, σ. 369.)

111. *Ε.Τ.*, *ό.π.*, σ. 371-374.

Το άρθρο ξεκινάει με την παρουσίαση του βασικού μύθου τού εν λόγω μονόπρακτου, που, εν ολίγοις, έχει ως εξής: τα μόνα πρόσωπα του έργου είναι ένα υπέργηρο ζευγάρι σε έναν απροσδιόριστο τόπο -νησί για την ακρίβεια- και χρόνο κι ένας ομιλητής. Ο ηλικιωμένος, «ένας “φιλόσοφος” που έχει κάποιο σωτήριο μήνυμα να μεταδώσει στην ανθρωπότητα», λόγω έλλειψης ρητορικής ικανότητας καλεί «έναν επιδέξιο ομιλητή», προκειμένου να κάνει την ανακοίνωση. Αυτοί που -υποτίθεται ότι- καταφθάνουν είναι ένα ετερόκλητο πλήθος· δεν είναι «αντιπροσωπευτικοί κοινωνικοί τύποι», γιατί, όπως λέει δηκτικά ο κριτικός μας, «ο συγγραφέας δε θάχει τι να τους κάνει, γιατί δεν πιστεύει, στην ύπαρξη αντικειμενικών αντιπροσωπευτικών τύπων.»¹¹² Η ταυτότητά τους υποδηλώνεται από το ζευγάρι που -υποτίθεται ότι- τους υποδέχεται, ενώ οι ερχόμενοι είναι απλώς *καρέκλες*, εύρημα που ο Μανιάτης θα θεωρήσει ως «εκμηδένιση των ανθρώπων σαν πνευματικών αξιών.»¹¹³ Αυτό που επικρατεί επί σκηνής είναι η ασυνεννοησία, μέχρις ότου το ζευγάρι πέσει στη θάλασσα, «αφήνοντας κληρονομιά στην ανθρωπότητα το σωτήριο μήνυμα που θα μεταδώσει ο ομιλητής» ο οποίος αποδεικνύεται «κωφάλαλος, δηλ. ανίκανος να λάβει ή να μεταδώσει οποιοδήποτε μήνυμα. Άλλωστε “μήνυμα” δεν υπήρξε ποτέ», καταλήγει ο αρθρογράφος. Ο κόσμος παρουσιάζεται σαν «φρενοκομείο», όπου «τα πάντα ήταν είναι και θα είναι ένας παραλογισμός» και οι ήρωες του Ιονέσκο «γίνονται αθύρματα κι άβουλα όργανα της εξουσίας» και, όπως χαρακτηριστικά τονίζεται στην κριτική, ο ήρωας μέσα «στη θολούρα της εξανάστασής του ενάντια στο αστικό καθεστώς [...] θεωρεί ότι κάθε αλλαγή είναι αδύνατη κι αρνείται να παλαίψει». Ο ίδιος ο Ιονέσκο, απαντώντας σε ανάλογη επίθεση που είχε εξαπολυθεί εναντίον του έργου του,¹¹⁴ είχε δηλώσει πως

το να μεταδώσεις ένα μήνυμα στον κόσμο, να θες να καθοδηγήσεις την πορεία του, να θες να τον σώσεις, είναι δουλειά των ιδρυτών θρησκειών, των ηθικολόγων ή των πολιτικών... Ο θεατρικός συγγραφέας απλώς γράφει τα έργα, όπου το μόνο που μπορεί να προσφέρει είναι μια πιστοποίηση, όχι διδακτικά μηνύματα... Το έργο τέχνης που θα ήταν μόνο ιδεολογικό, και τίποτε άλλο, θα ήταν και άχρηστο... κατώτερο απ' όποιο δόγμα κι αν ισχυριζόταν πως εκθέτει, και που θα εκφραζόταν καλύτερα στην ταιριαστή του γλώσσα, αυτήν της

112. *Ο.π.*, σ. 371.

113. *Ο.π.*, σ. 373.

114. Πρόκειται για τον κριτικό Κένεθ Τάουναν, ο οποίος από τη θεατρική στήλη της Λονδρέζικης εφημερίδας *Ομπσέρβερ*, το 1958, «προειδοποιούσε τους αναγνώστες του, για τον κίνδυνο να γίνει ο Ιονέσκο μεσσίας των εχθρών του ρεαλισμού στο θέατρο.» (βλ. Μάρτιν Έσσελιν, *ό.π.*, σ. 175.)

επαγωγικής απόδειξης. Ένα ιδεολογικό έργο δεν μπορεί ποτέ να είναι τίποτα παραπάνω από την εκχυδάιση μιας ιδεολογίας.¹¹⁵

Αυτό είναι και το κομβικό σημείο της κριτικής του Μανιάτη: η «ηττοπαθής» στάση του Ιονέσκο και η απουσία μηνύματος. Παρόλα αυτά, αναγνωρίζεται ότι στο έργο του συγγραφέα αναδεικνύεται η «γόνιμη πλευρά της άρνησης του αστικού κόσμου στο σύνολό του» και ασυζητητί αποτελεί, κατά τη γνώμη του, προτιμότερο θέαμα από «τις γλυκανάλατες φαρσοκωμωδίες». Η κριτική των μονόπρακτων καταλήγει με έναν ευχετικό και, ταυτόχρονα διδακτικό τόνο ότι «ο επαρκής θεατής» μέσα από την εμπειρία της πραγματικής ζωής θα μπορέσει να διακρίνει πως «πέρα από το λείψανο υπάρχει ένας άλλος κόσμος που σφύζει από ζωντάνια, ρώμη και υγεία έστω κι αν ο συγγραφέας και οι όμοιοί του δεν θέλουν να παραδεχτούν καν την ύπαρξη του κόσμου αυτού.»¹¹⁶

Στη συνέχεια, κατατίθεται εκτενώς μια συνολική απόρριψη του εγχειρήματος του *θεάτρου του παραλόγου*, του «λεγόμενου[υ] “πρωτοποριακού” θεάτρο[υ]», -όπως υπονομευτικά το χαρακτηρίζει ο κριτικός βάζοντας τη λέξη πάντοτε σε εισαγωγικά- καθώς, παρά «την ανατροπή των παραδοσιακών αξιών», θεωρεί ότι περιορίστηκε μόνον στην άρνηση της σκηνικής αναγκαιότητας και στην απουσία πραγματικών χαρακτήρων. Έτσι, σύμφωνα με τον αρθρογράφο μας, η *πρωτοπορία* του συμυκνώθηκε στη μορφική περισσότερο πλευρά και, εν κατακλείδι, «φιλοδόξησε, αλλά δεν κατόρθωσε να αποτελέσει την ενσάρκωση της πλήρους ανανέωσης». Καταλήγει με τη βεβαιότητα ότι «τα ευρήματά του θ’ αξιοποιηθούν από την αληθινά πρωτοποριακή δραματουργία και τότε θα φανεί – όλη η αξία και η λάμψη τους.»¹¹⁷ Ο Μανιάτης χρησιμοποιεί σ’ αυτή την κριτική περισσότερο δηκτική γλώσσα σε σχέση με την προηγούμενη κριτική στη *γηραιά κυρία*, μια και εδώ το *παραλόγο* τείνει προς μια απόλυτη γελοιοποίηση των ανθρώπινων καταστάσεων.¹¹⁸

115. *Ο.π.*, σ. 174.

116. *Ε.Τ.*, ό.π., σ. 372.

117. *Ο.π.*, σ. 373.

118. Ενδιαφέρον, ίσως, παρουσιάζει ότι στο τχ 85 της *Ε.Τ.*, (Ιανουάριος 1962), όπου παρουσιάζονται στατιστικά στοιχεία της θεατρικής σαιζόν 1961 τα τρία αυτά έργα χαρακτηρίζονται ως «σατιρικά ιρρασιοναλιστικά μονόπρακτα» (σ. 128). Αντίστοιχα, στην σελίδα 129 του ίδιου δημοσιεύματος διαβάζουμε: «Για πρώτη φορά στην Ελλάδα έκανε την εμφάνισή του το πρωτοποριακό θέατρο με τον Ιονέσκο («Θέατρο Τέχνης») και τον Ντύρενματ («Εθνικό Θέατρο») με αρκετά μεγάλη επιτυχία. Το ελληνικό κοινό δεν στάθηκε εχθρικό στο μοντέρνο δυτικό θέατρο, που για πρώτη φορά -και τόσο καθυστερημένα- έβλεπε.» Διακρίνουμε στη δεύτερη, ιδίως, αναφορά μια ουδετερότητα ή και συμπάθεια.

Το 1962, το *Θέατρο Τέχνης*, «εισηγητής των βασικότερων ξένων συγγραφέων και ρευμάτων»,¹¹⁹ ανεβάζει τον *Ρινόκερο* του Ευγένιου Ιονέσκο, την κριτική του οποίου γράφει και πάλι ο Β. Μανιάτης.¹²⁰ Όπως παρακολουθήσαμε και στην προηγούμενη κριτική του, έτσι κι εδώ, στέκεται αρνητικός στο περιεχόμενο του έργου και στη φιλοσοφία που το διαπνέει. Για τη σκηνοθετική απόδοση από τον Κάρολο Κουν μιλάει με ενθουσιασμό, λέγοντας ότι η «πρώτη πράξη μπορεί να λογαριαστεί σαν αληθινό σκηνοθετικό επίτευγμα», ενώ την αδυναμία της δεύτερης πράξης την αποδίδει στον «πλαδαρό χαρακτήρα» του ίδιου του έργου, για το οποίο διατυπώνει την άποψη ότι «τραγωδία δεν γίνεται με απουσία τραγικού λόγου.»¹²¹

Όσον αφορά την υπόθεση του έργου, πρόκειται για τη διεξαγωγή δύο παράλληλων συζητήσεων ανάμεσα σε δύο ζεύγη ανδρών. Το μεν πρώτο αποτελείται από δύο φίλους μικροαστούς, ενώ το δεύτερο από έναν ορθολογιστή κι έναν γέρο. Αυτό που αποκαλύπτεται από τους παράλληλους αυτούς διαλόγους είναι η αποδόμηση της κοινής τυπικής λογικής. Η ξαφνική εμφάνιση ενός ρινόκερου επιτείνει την αίσθηση ασυνεννοησίας και δίνει την ευκαιρία στον συγγραφέα να καταδείξει «πως οι άνθρωποι δεν είναι σε θέση να γνωρίσουν και να περιγράψουν με ακρίβεια ένα φαινόμενο ή περιστατικό.» Στη συνέχεια της πλοκής, αποκαλύπτεται ότι πρόκειται για κάποια επιδημική ασθένεια και σταδιακά όλοι μετατρέπονται σε ρινόκερους, εκτός από τον βασικό ήρωα, τον κ. Μπερανζέ, ο οποίος επιδεικνύει έλλειψη προσαρμοστικότητας απέναντι «στη μεταβαλλόμενη γύρω του κοινωνία.»

Ο κριτικός μας, αφού παρουσιάσει την υπόθεση του έργου, εκφράζει τις επιφυλάξεις του για την ερμηνεία που συνήθως δίνουν θεατές και κριτικοί στο έργο, ότι, δηλαδή, πρόκειται για μια καταγγελία του ναζιστικού φαινομένου. Και είναι αλήθεια ότι πολλοί είχαν αποδώσει την έμπνευση του έργου στην εποχή του 1938, πριν ο Ιονέσκο φύγει από τη Ρουμανία, όταν πολλοί γνωστοί του προσκολλήθηκαν στο φασιστικό κίνημα. Ο ίδιος ο συγγραφέας έχει δηλώσει:

Όπως συνήθως, γύρισα ξανά στις προσωπικές μου έμμονες ιδέες. Θυμήθηκα πως στην πορεία της ζωής μου, μου είχε κάνει πάντοτε μεγάλη εντύπωση αυτό που θα μπορούσε κανείς να ονομάσει ρεύμα της κοινής γνώμης, είχα μείνει κατάπληκτος με την αστραπιαία εξάπλωσή του, τη μεταδοτική του δύναμη, που μοιάζει μ' εκείνη της αληθινής επιδημίας. Οι άνθρωποι αφήνουν ξαφνικά τον

119. Γρηγόρης Ιωαννίδης, *ό.π.*, σ. 205.

120. *E.T.*, τχ 89, Μάιος 1962, σ. 629-630.

121. *Ο.π.*, σ. 630.

εαυτό τους να κατακτηθεί από μια καινούργια θρησκεία, ένα δόγμα, ένα φανατισμό.¹²²

Ο κριτικός μας, πάντως, πιστεύει ότι η κοσμοθεωρία του Ιονέσκο αφορά όχι μόνο τη ναζιστική εκτροπή, αλλά «φιλοδοξεί να καταδείξει πως κάθε ιδεολογία, κοινά παραδεκτή αντίληψη, μεταβάλλει τους ανθρώπους σε αγελαία ζώα» και είναι «ολέθρια για τον άνθρωπο». Πολύ δε περισσότερο ο Β. Μανιάτης ενοχλείται που γελοιοποιείται και η σοσιαλιστική ιδεολογία, μια και αυτή, όπως λέει, «σκοπίμα εκπροσωπείται, από έναν πραγματικά αξιοθρήνητο τύπο οπαδού της» ο οποίος προσβάλλεται επίσης από «ρινοκερίτιδα». Αυτή την ταύτιση τη θεωρεί «ψευτοεξεγερμένη αναρχική βιοθεωρία»,¹²³ καθώς αξιοποιεί «εξωτερικές ομοιότητες για να ταυτίσει πράγματα με ριζικά διαφορετικό χαρακτήρα και διαφορετικές κατευθύνσεις.» Μέσα από την έκφραση αυτών των ιδεολογικών αντιρρήσεων, καταλήγει ότι ο ίδιος ο Ιονέσκο γίνεται φορέας μικροαστικών αντιλήψεων, αφού δεν μπορεί να αναγνωρίσει ότι ο άνθρωπος πορεύεται, έστω και με «παλινδρομήσεις, [...] προς ένα καινούργιο ανθρωπισμό.» Το μοτίβο, εξάλλου, της ομοιομορφίας που επιβάλλει η επιδημία μοιάζει μονότονο και «γίνεται σχεδόν αφόρητα κουραστικό», ενώ, από την άλλη, σύμφωνα και πάλι με τον κριτικό μας, αν αυτό το εύρημα δεν αποδεικνύει απλώς «έλλειψη φαντασίας», τότε, ίσως, «ο συγγραφέας επιδίωξε ηθελημένα τη μονοτονία για να τονίσει την ομοιομορφία της μετατροπής ανεξαρτήτως ανθρώπινου εδάφους, χρόνου, τόπου, συνθηκών».¹²⁴ Η επιλογή του Κουν, ωστόσο, για τον συγκεκριμένο συγγραφέα και το συγκεκριμένο έργο, βασίζεται σε εντελώς ανεστραμμένα κριτήρια από αυτά του κριτικού μας:

Ακόμα κι ο Ιονέσκο που βασικό του θέμα είναι η ύπαρξη του ανθρώπου, αδιάφορο αν η τοποθέτησή του στα έργα του δεν είναι πάντα αρεστή σε πολλούς θεωρητικά ενταγμένους, δεν παύει να κάνει και πολιτικό θέατρο. Γιατί τι άλλο είναι η ρινοκερίτιδα [...] παρά μια πολιτική πράξη κι έκφραση;¹²⁵

Το περιοδικό -εν όψει μιας νέας παράστασης που θα ανέβαζε το *Θέατρο Τέχνης*-, συγκεκριμένα το έργο *Ανδόρρα* του Ελβετού συγγραφέα Μαξ Φρις, δημοσιεύει απόψεις του ίδιου του Κάρολου Κουν, προκειμένου να εξηγήσει γιατί διάλεξε το

122. Μάρτιν Έσλιν, *ό.π.*, σ. 236.

123. *E.T.*, *ό.π.*, σ. 629.

124. *Ο.π.*, σ. 630.

125. Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα, ένατη έκδοση, 1η έκδοση 1987, σ. 123. (Πρόκειται για συνομιλία με την Μαίρη Παραπονιάρη, στην εφημερίδα *Ακρόπολις*, 17-12-1978, που συμπεριλαμβάνεται στο ως άνω βιβλίο.)

συγκεκριμένο έργο και ποια σκηνοθετικά προβλήματα αντιμετώπισε.¹²⁶ Ο Κουν, όπως λέει, επέλεξε το συγκεκριμένο έργο, λόγω του σπουδαίου περιεχομένου του. Συγκεκριμένα, αυτό αναφέρεται στο ζήτημα του «πόσο φοβερά είναι τα γρανάζια των προκαταλήψεων», και, παρόλο που η υπόθεση αφορά τον αντισημιτισμό, το έργο επεκτείνεται σε γενικότερα «ηθικά, κοινωνικά και φιλοσοφικά ζητήματα», σύμφωνα με την κρίση του σκηνοθέτη. Το χαρακτηρίζει έργο «υψηλής ποιότητας [...], ποιητικό, [...] μια σύγχρονη τραγωδία.» Τα πρόσωπα, παρότι «συμβολικά [...], είναι άνθρωποι πραγματικοί, ολόκληροι, ζωντανοί» και ο κίνδυνος που ελλοχεύει είναι να τους αποδώσει ο σκηνοθέτης σαν «καρικατούρες». Πιστεύει, λοιπόν, ότι αυτή την ισορροπία καλείται να διατηρήσει η σκηνοθετική γραμμή έτσι, ώστε, όπως ο ίδιος επιθυμεί, να μπορέσει να βοηθήσει «τον θεατή να σκεφτεί, [...] ν' αναθεωρήσει πολλά πράγματα» και να γίνει, εν τέλει, καλύτερος.

Στις 5 Οκτωβρίου του 1962, γίνεται η πρεμιέρα του έργου και ο Β. Μανιάτης δημοσιεύει κριτική στη σχετική στήλη του περιοδικού:¹²⁷ στο έργο αυτό, λοιπόν, εντοπίζει γνήσια στοιχεία μοντέρνας τραγωδίας, πράγμα που είχε αρνηθεί να αναγνωρίσει, όπως είδαμε, στον Ιονέσκο. Από την παρουσίαση του μύθου πληροφορούμαστε ότι πρόκειται για την ιστορία ενός δήθεν Εβραίου, ο οποίος σταδιακά εσωτερικεύει τις επικρατούσες αντιλήψεις περί Εβραίων και «υποδουλώνεται πια οριστικά στην προκατασκευασμένη εικόνα που του επέβαλλαν οι άλλοι», σε βαθμό που, ακόμη κι όταν αποκαλύπτεται ότι δεν είναι Εβραίος, η «ταυτόσή του με το είδωλο έχει γίνει οριστική.» Στην πραγματικότητα, όμως, είναι εξώγαμος γιος ενός υποτιθέμενου ριζοσπαστικού δασκάλου, ο οποίος, προκειμένου να μην αποκαλυφθεί η αλήθεια, καταφεύγει «από κονφορμιστική δειλία στο ψέμμα, λέγοντας πως το παιδί ήταν κάποιο εβραιόπουλο που το έσωσε τάχα από τους “μαύρους” της διπλανής χώρας οι οποίοι ήθελαν να το σκοτώσουν»: η διπλανή χώρα είναι φασιστική, όπως επεξηγεί ο κριτικός μας. Μέσα από διάφορες περιπέτειες της μυθοπλασίας, με κύρια εξέλιξη την άδικη ενοχοποίηση για φόνο του υποτιθέμενου Εβραίου, η δήθεν δημοκρατική *Ανδόρρα* αποδεικνύεται «ένα κενό σχήμα λόγου [...] ένα νεκρό απολίθωμα, [...] ανίκανη να δεχτεί και να εντάξει μέσα στα πλαίσιά της ένα διαφορετικό άτομο.» Όταν, μετά τον σφαγιασμό του υποτιθέμενου ενόχου, αποκαλύπτεται η πραγματική του ταυτότητα -ότι δεν είναι Εβραίος- με «βαρυνμένη τη

126. *E.T.*, τχ 93, Σεπτέμβριος 1962, σ. 377.

127. *E.T.*, τχ 94-95, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1962, σ. 545-547.

συνείδησή τους αναζητούν μάταια ο καθένας, κάποιες δικαιολογίες για να γλυτώσουν από τις τύψεις.»

Σύμφωνα με τον κριτικό μας, η βασική ιδέα του έργου είναι πως η δημοκρατία απαιτεί διαρκή ενεργό «συμμετοχή των πολιτών»,¹²⁸ ώστε να μην γίνουν «ενεργητικά ή παθητικά συνεργοί στην κατάλυση» της δικαιοσύνης. Σ' αυτό ακριβώς το στοιχείο είναι που εντοπίζει την βασικότερη ουσία της τραγικότητας ο Μανιάτης: όχι με το γράμμα και τον τύπο του αριστοτελικού ορισμού που ορίζει «γενεσιουργό αίτιο των συμφορών που επέρχονται [...] ένα “αμάρτημα”, κάποια παράβαση [...] της θέλησης των θεών», αλλά ως μια συλλογική παραβίαση της πρωταρχικής υποχρέωσης «του κοινωνικού ανθρώπου να είναι απροκατάληπτος.» Η ματιά του κριτικού μας, πέραν του συλλογικού ηθικού σφάλματος, διαπιστώνει και την ατομική ευθύνη, η οποία «διασταυρώνεται [με] και επιτείνει» τη συλλογική. Έτσι, παρότι ο Φρις δεν φαίνεται να αισιοδοξεί προσβλέποντας στο μέλλον, το έργο έχει «διαπαιδαγωγική σημασία», αφού διαπλέκει με αριστοτεχνικό τρόπο την ατομική με τη συλλογική ευθύνη, καθιστώντας, κατά τη γνώμη του κριτικού, περισσότερο τραγικό φορέα την κοινή γνώμη, που αποτελεί έναν σύγχρονο χορό αρχαίας τραγωδίας. Οι ήρωες-πολίτες της χώρας αυτής εξαναγκάζονται -μέσα από την αριστοτελική «εις τουναντίον τωνπραττομένων μεταβολή»¹²⁹ και μέσα από την μετάβαση από την άγνοια στη γνώση- στην αναγνώριση και στη μεταβολή των μέχρι τούδε δεδομένων: ανατρέπουν, δηλαδή, άρδην τις έννοιες αθώου και ενόχου, όχι μόνο στα πλαίσια των κεντρικών ηρώων, αλλά συμπεριλαμβάνοντας στην απόδοση ευθύνης κι ενοχής ακόμη και τους ίδιους. Αυτά κυρίως τα στοιχεία προκρίνει με θαυμασμό ο Β. Μανιάτης ως στοιχεία εκμοντερνισμού της τραγωδίας: την μετάπλασή της στο παρόν, σε ανθρώπινα μέτρα και σταθμά.

Μια αντίρρηση που διατυπώνει αφορά την έλλειψη ποιητικότητας στη γλώσσα του κειμένου, τέτοια που απαντάται σε έργα «όχι μόνο των αρχαίων τραγικών ή του Σαίξπηρ αλλά και μερικών σύγχρονων δραματουργών όπως λ.χ. ο Ζενέ», όπως χαρακτηριστικά λέει. Κλείνοντας το άρθρο του, καταγράφει τις μεγάλες αρετές της παράστασης του Κουν, εκθειάζοντας τον ίδιο και τους υπόλοιπους συντελεστές της παράστασης και αναγνωρίζοντας «πόσα πολλά χρωστάει η θεατρική ζωή [της χώρας] στη σκηνοθετική του δραστηριότητα.»¹³⁰

128. *Ο.π.*, σ. 545.

129. *Ο.π.*, σ. 546.

130. *Ο.π.*, σ. 547.

Ένας νέος κριτικός κάνει την εμφάνισή του στο περιοδικό αυτή την εποχή, ο Ν. Ανδρέου,¹³¹ την κριτική του οποίου θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια, για το έργο *Νεκροί χωρίς τάφο*, του Ζαν Πωλ Σαρτρ.¹³² Την παράσταση ανεβάζει στο θέατρο *Κυκλικό*, ο σκηνοθέτης Λεωνίδας Τριβυζάς (πρεμιέρα 9 Μαρτίου 1963). Η κριτική του ξεκινάει με μια εκτενή παρουσίαση του κειμένου, προκειμένου να διεισδύσει σε όλες τις πτυχές του μύθου και να στοιχειοθετήσει τις κρίσεις του. Ο θεατρικός μύθος αφορά την ιστορία πέντε ανταρτών στη διάρκεια της γερμανικής κατοχής στη Γαλλία, οι οποίοι συλλαμβάνονται και κρατούνται από τους εθνοφύλακες του Πεταίν (μεταξύ τους κι ένας Έλληνας, σημειωτέον). Βασανίζονται σκληρά, προκειμένου να αποκαλύψουν μια πληροφορία που δεν γνωρίζουν, με αποτέλεσμα, αν υποκύψουν, να γίνουν προδότες. Η πλοκή εντείνεται όταν συλλαμβάνεται ο αρχηγός τους. Κύριος στόχος του έργου, όπως λέει ο κριτικός μας, δεν είναι να θέσει ζητήματα Ιστορίας επικαιρικού ενδιαφέροντος, αλλά να αναδείξει «ζητήματα της ηθικής και της ευθύνης»: Να υπομείνουν τα βασανιστήρια; Να προδώσουν ή όχι; Να επιλέξουν τον θάνατο ή τη ζωή; Οι ήρωες έρχονται αντιμέτωποι με ποικίλα διλήμματα και, μάλιστα, όχι μόνον οι φυλακισμένοι, αλλά και οι δεσμώτες τους. Παρότι «προϊόντα εγκεφαλικής σύλληψης», με απώτερο σκοπό την προβολή των υπαρξιστικών ιδεών, σύμφωνα με την άποψη του αρθρογράφου μας, τα πρόσωπα «όσο κυλάει το έργο γίνονται πιο σάρκινα και τελικά [...] επιβάλλουν το εσωτερικό τους δράμα.»

Η κριτική στάση του απέναντι στις υπαρξιστικές θεωρήσεις είναι πιο ήπια απ' ό,τι η προηγούμενη κριτική θεατρικής παράστασης έργου του Σαρτρ από τον Γ. Σταύρου, την οποία παρακολουθήσαμε σε προηγούμενη σελίδα αυτής της εργασίας. Το ύφος του Μανιάτη είναι ουδέτερο, περιγραφικό, όταν αναφέρεται στην έννοια της μοναξιάς που, όπως επισημαίνει, περιέχει το υπαρξιακό δράμα «της απόλυτης ελευθερίας *εκλογής* που έχει ο άνθρωπος και της απόλυτης [...] ευθύνης του για ό,τι ακολουθήσει αυτή την εκλογή.»¹³³ Η έννοια της μοναξιάς του ανθρώπου, παρότι δύσβατο μονοπάτι στην οπτική μιας κριτικής αριστερής απόχρωσης, δεν ερεθίζει τα αντανakλαστικά του κριτικού. Η μόνη ισχνή αντίρρηση που διατυπώνει ως προς το

131. 1. Το πραγματικό του όνομα είναι Νικηφόρος Παπανδρέου. Σε επόμενες δημοσιεύσεις του το δηλώνει ολόκληρο. 2. Είναι η εποχή που η καθοδήγηση της ΕΔΑ, μετά από κρίσιμες ανακατατάξεις στο περιοδικό, «ενίσχυσε το δυναμικό της *E.T.* με νέους διανοούμενους που προέρχονταν από τον κύκλο του περιοδικού *Πανσπουδαστική* (όπως η Χρ. Προκοπάκη, ο Γ. Καλιόρης, ο Ν. Παπανδρέου κ.α.)» (βλ. Αιμιλία Καραλή, *ό.π.*, σ. 193.)

132. *E.T.*, τχ 99, Μάρτιος 1963, σ. 229-232.

133. *Ο.π.*, σ. 230.

«ποσοστό αλήθειας» που «υπάρχει στην άποψη του Σαρτρ ότι κάθε άνθρωπος μπροστά στο θάνατο, όταν βρεθεί ενώπιος ενωπίω, αδιαφορεί για όσα είναι έξω απ' τις προσωπικές του αγωνίες» είναι η πρόσφατη ελληνική εμπειρία των κρατουμένων, που μέσα από «τις αδέξια χαραγμένες στους τοίχους του Χαϊδαρίου τελευταίες υποθήκες [...] βεβαιώνουν πως [...] η ζωή τους θα συνεχιστεί μέσα σ' όλα εκείνα που για χάρη τους τη θυσίασαν.» Ωστόσο, θεωρεί «τίμια» τη στάση του Σαρτρ «απέναντι στα θεμελιώδη προβλήματα της ζωής, του θανάτου, του έρωτα, της ηθικής» και προτρέπει το κοινό να μην μείνει σε αυτές τις «διαπιστώσεις αλλά να παρακολουθήσει μ' ανοιχτή καρδιά αυτή τη συγκλονιστική παρτίδα με το θάνατο που παίζουν οι ήρωες μπροστά του.» Τελειώνοντας την παρουσίαση, σε σχόλια για την παράσταση καθαυτή, διατυπώνει σοβαρές αντιρρήσεις για τον υπερτονισμό της σκληρότητας που επέλεξε η σκηνοθετική γραμμή του Λεωνίδα Τριβυζά, δραματικότητα που στην τέχνη δημιουργεί «κόρο», όπως λέει. Στον βωμό του ρεαλισμού, κατά την άποψή του, θυσίασε τις «εσωτερικές διακυμάνσεις των ηρώων» και έριξε μεγάλο βάρος στα «βασανιστήρια», στις «οιμωγές» και στους «θρήνους». ¹³⁴ Για να το διατυπώσουμε αλλιώς, η «έμφαση της σκηνοθεσίας στη νατουραλιστική απεικόνιση των βασανιστηρίων και ο υπερτονισμός της σκληρότητας, θεωρείται μειονέκτημα που αποδυναμώνει το νόημα του έργου.» ¹³⁵

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η άποψη του κριτικού μας για τον ρόλο τέχνης και πραγματικότητας που καταθέτει ως επιστέγασμα των κρίσεών του: «Η θεατρική αλήθεια δεν προκύπτει από την αντιγραφή της πραγματικότητας αλλ' από τη δημιουργική μετουσίωσή της.» Και λίγο πιο κάτω καταλήγει ότι «το μυστήριο και το θαύμα της τέχνης» είναι «ότι φτιάχνει με τις συμβάσεις της όχι ένα ομοίωμα πραγματικότητας μα μια νέα πραγματικότητα που μας επιβάλλεται και μας κερδίζει.» ¹³⁶

Το *Θέατρο Τέχνης*, κατά την ίδια θεατρική σαιζόν με την προηγούμενη παράσταση, ανεβάζει και πάλι Ιονέσκο: *Ο βασιλιάς πεθαίνει - Ο αρχηγός*. αυτά τα δύο μονόπρακτα αποτελούν μια ενιαία παράσταση, που ξεκινάει στις 16 Μαρτίου 1963. Ο Β. Μανιάτης, στο τεύχος που κυκλοφορεί τον ίδιο μήνα, ¹³⁷ εκθέτει τις απόψεις του για το έργο. Ξεκινώντας με ένα ειρωνικό σχόλιο για τον Ιονέσκο, ο οποίος, όπως λέει, «ανακάλυψε τον θάνατο» κι αφού απαριθμήσει -επίτηδες

134. *Ο.π.*, σ. 231.

135, Έλενα Σταματοπούλου, *ό.π.*, σ. 677.

136. *Ε.Τ.*, *ό.π.*, σ. 232.

137. *Ο.π.*, σ. 234-235.

μονότονα και καθ' υπερβολήν, με πολλές κύριες προτάσεις- όψεις του θανάτου οι οποίες απεικονίζονται μέσα στο έργο, συμπεραίνει το προφανές μετά από μια τέτοια παράθεση: «Όλα αυτά είναι αρκετά παλιές και άχρηστες αλήθειες, που κάθε σκεπτόμενος άνθρωπος τις έχει “ανακαλύψει” μόνος του.»¹³⁸ Ωστόσο, παρά τον σκωπτικό τόνο που προηγήθηκε, η τελική του κρίση για το θεατρικό αυτό κείμενο είναι θετική, αφού μιλάει για «ευφάνταστη ευρηματικότητα του συγγραφέα», «ποιότητα λόγου σπάνια [για τον] Ιονέσκο», για «λυρικό έργο υψηλής ποιότητας», για έναν «κλαυσίγελω» που λύτρωσε τον θεατή.¹³⁹

Στο σημείο αυτό, ίσως θα είχε κάποιο ενδιαφέρον στο να δούμε μια διαφορετική πρόσληψη, να προσθέσουμε ότι στο ίδιο τεύχος, σε ανταπόκριση του Σπύρου Παγιατάκη από τη Γερμανία, όπου παιζόταν ταυτόχρονα το ίδιο έργο, η υποδοχή από τους εκεί κριτικούς δεν ήταν θετική, όπως διαβάζουμε, αλλά για τελείως διαφορετικούς λόγους: «Μετά την παράσταση η απογοήτευση ήταν γενική. Ο Ιονέσκο έχει πια “σοβαρέψει” και, πατώντας όλες τις προηγούμενες αρχές, κάνει “πολιτικό” και ψυχολογικό θέατρο.»¹⁴⁰ Επανερχόμενοι στα καθ' ημάς, ο Μανιάτης για την παράσταση την ίδια μιλάει με εξίσου υψηλόφρονα τόνο, θεωρώντας την ως μια από τις καλύτερες του θεατρικού αυτού σχήματος. Αντίθετα, για το δεύτερο μονόπρακτο (*Ο αρχηγός*) θεωρεί ότι δεν ήταν έργο ανάλογων «αξιώσεων».

Η προηγούμενη κριτική του Μανιάτη είναι και η τελευταία που δημοσιεύεται στο περιοδικό για θεατρικό έργο του Ιονέσκο. Οι δημοσιεύσεις του περιοδικού, όμως, δεν μένουν μόνο εντός των συνόρων. Όπως διαπιστώσαμε στην προηγούμενη παράγραφο, υπήρξε ενδιαφέρον για τη θεατρική κίνηση κι άλλων χωρών.¹⁴¹ Εκτός από το παράδειγμα της Γερμανίας εντοπίσαμε και μια ενδιαφέρουσα επιστολή, σχετική με το θέμα μας, από τη Σοβιετική Ένωση. Κρίνοντας ότι έχει σημασία να δούμε κάτω από ποιο πρίσμα διαβάζεται το *θέατρο του παραλόγου* στις Ανατολικές χώρες, θα κάνουμε μια ακόμη παρέκβαση. Με τίτλο *Πώς βλέπουν τον Ιονέσκο στην Ε.Σ.Σ.Δ.*,¹⁴² ένας/μία αναγνώστης/τρια, με τα αρχικά Μ.Δ., στέλνει μέσω επιστολής μεταφρασμένο ένα σημείωμα της Λενίνα Ζόνινα στο σοβιετικό περιοδικό *Έργα και γνώμες*, το οποίο αφορούσε τις συζητήσεις που γίνονταν στην Ε.Σ.Σ.Δ. για το έργο του Ιονέσκο. Στο μεταφρασμένο άρθρο γίνεται αναφορά σε μια μονογραφία του

138. *Ο.π.*, σ. 234.

139. *Ο.π.*, σ. 235.

140. *Ο.π.*, σ. 251.

141. Δεν είναι το μόνο άρθρο στο περιοδικό που αναφέρεται σε παράσταση δυτικής χώρας.

142. *Ε.Τ.*, τχ 80-81, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1961, σ. 207-208.

Γιάκομπ Φριντ γύρω από τον Ιονέσκο, με τίτλο «Οι φάρσες-εφιάλτες του Ευγενίου Ιονέσκο».

Ο συγγραφέας της μονογραφίας πιστεύει πως «η δραματουργία του Ιονέσκο είναι εκδήλωση της ολικής αγωνίας του ανθρώπου, που μένει απομονωμένος μπροστά στις περίπλοκες αντιθέσεις της πραγματικότητας.» Και η Ζόνινα συνεχίζει:

Αναλύοντας τις φάρσες της πρώτης περιόδου του Ιονέσκο, ο Φριντ καταλήγει στο συμπέρασμα πως οι *Καρέκλες* ή ο *Αμεδαίος* είναι μόνο “κουραστικοί γρύφοι”, καθρεφτίζουν “τον άλογο χαρακτήρα του παραλογισμού”, που χαρακτηρίζει τη ζωή της αστικής κοινωνίας, και ταυτόχρονα εκφράζονται με τόσο συγκεχυμένη μορφή, ώστε μπορούν να ενδιαφέρουν μόνο “τους μπλαζέ σνομπ”.

Ο Φριντ, όπως διαβάζουμε στη συνέχεια, βρίσκει τον ίδιο διφορούμενο χαρακτήρα και στον *Ρινόκερω*:

Η εκκεντρική, χοντροκομμένα αστεία γλώσσα του Ευγενίου Ιονέσκο δεν έχει ούτε αυτή τη φορά διαύγεια. Οι πολιτικοί υπαινιγμοί του έργου του είναι θολοί, η ίδια η αλληγορία παίρνει χαρακτήρα ενδεικτικό, αλλά αβέβαιο. Όλα αυτά δημιουργούν σε τούτη τη “μαύρη” φάρσα μια διφορούμενη ατμόσφαιρα.

Παρακάτω, γίνεται αναφορά και σε άλλους κριτικούς:

Ο Γκριγκόρι Μπογιατζίγιεφ, στο βιβλίο του: *Το σημερινό θεατρικό Παρίσι*, διατυπώνει παρόμοιες ιδέες για τα πρώτα έργα του Ιονέσκο, ενώ ο Μπατσέλις στο περιοδικό *Νέος Κόσμος* τονίζει πως, κατά τη γνώμη του, τα πρώτα έργα του Ιονέσκο, π.χ. *Η φαλακρή τραγουδίστρια* και *Το μάθημα*, έχουν δυναμικό χαρακτήρα με την αντιαστική οργή που εκφράζουν και είναι “πολύ πιο σύγχρονα καθαρά και συγκεκριμένα από όσο φάνηκαν στον Μπογιατζίγιεφ... Τα έργα αυτά δεν είναι εντελώς παράλογα και αφηρημένα... Είναι καυστικά. Και το θέαμα, που εξετάζει ο Μπογιατζίγιεφ, δεν είναι κάτι το ανεκδοτικά τυχαίο ούτε μια σνομπίστικη παραξενιά. Είναι ένα μέσο για να γελοιοποιηθούν πράγματα, που ο αστός δε θα ήθελε με κανένα τρόπο να τα γελοιοποιήσει”. Αντίθετα από το Φριντ, ο Μπατσέλις πιστεύει πως “ο *Ρινόκερος* είναι αντιφασιστική, οξύτατα αντιρατσιστική σάτιρα” και πως το έργο “δείχνει τις μεγάλες δυνατότητες της καλλιτεχνικής μεθοδολογίας του Ιονέσκο.” Πιστεύουμε πως το καθήκον της σοβιετικής κριτικής είναι να εξετάσει το γαλλικό θέατρο¹⁴³ σε όλη την πολυσύνθετη δομή των ρευμάτων του και

143. Το *θέατρο του παραλόγου* «είχε σαν κέντρο το Παρίσι», χωρίς να «είναι κατεξοχή Γαλλικό. [...] Ένας Ιρλανδός, ο Σάμουελ Μπέκεττ, ένας Ρουμάνος, ο Ευγένιος Ιονέσκο, ένας Ρώσος Αρμένικης καταγωγής, ο Αντάμοβ, όχι μόνο βρήκαν στο Παρίσι την ατμόσφαιρα που τους επέτρεπε ελεύθερα να

των αμοιβαίων επιρροών τους. Πρέπει να αναλύσουμε το ίδιο καλά και τις ξεπερασμένες μορφές του ψευδορεαλισμού, που τον προστατεύει η μόδα της αστικής ζωής, και τις πολυάριθμες μοντέρνες μορφές του κριτικού ρεαλισμού, που αγωνίζεται και διαμαρτύρεται.

Διαπιστώνουμε, λοιπόν, ότι το *θέατρο του παραλόγου* είχε διεισδύσει και στην Ανατολή. Ενδιαφέρουσα βρήκαμε μια ακόμη δημοσίευση στο περιοδικό, με τίτλο «Το θέατρο στη Γιουγκοσλαβία»,¹⁴⁴ από την οποία πληροφορούμαστε ότι εκεί οι θίασοι, με την εναλλαγή πολλών έργων, δίνουν «μια πλατειά πανοραμική θέα των πιο αξιοπρόσεκτων συγγραφέων του κόσμου, απ' τον Μαγιακόφσκι ως τον Ντύρενματ, από τον Καμύ ως τον Όσμπορν, από τον Ιονέσκο ως τον Μπρόζεκ, από τον Κάφκα ως τον Μπέκετ, από τον Μπρεχτ ως τον Σαρτρ.» Ανάλογες πληροφορίες αντλούμε και για την Τσεχοσλοβακία¹⁴⁵ από τον Γιώργο Σεβαστίκογλου, που παρέστη ο ίδιος εκεί επ' ευκαιρία του Φεστιβάλ Τσεχοσλοβακικού θεάτρου και δίνει την πληροφορία ότι δίνονταν και εκεί παραστάσεις έργων των Κάφκα, Άλμπι, Πίντερ, Μπέκετ κ.λπ. Επίσης, μας πληροφορεί ότι στο επίκεντρο των συζητήσεων βρισκόταν η ανάγκη ανανέωσης και σύνθεσης όλων των ειδών της θεατρικής τέχνης: «από τη μπουφονάδα και το μελόδραμα ως την αλληγορία και το σύμβολο, ως τον ρεαλισμό ανυψωμένο σε ποίηση που βυθοσκοπεί την πραγματικότητα, ως τα ακραία σύνορα της λογικής, όπου συναντιέται με το “παραλόγο”».¹⁴⁶

Επανερχόμενοι στη θεατρική Αθήνα, διαπιστώνουμε ότι πυκνώνουν οι παραστάσεις πρωτοποριακών έργων, που, με τον έναν ή τον άλλον τρόπο και βαθμό, υπηρετούν το *θέατρο του παραλόγου*. Την ίδια χρονιά, λοιπόν, το 1963, το *Εθνικό Θέατρο*, με πρεμιέρα στις 21 Μαρτίου, ανεβάζει το έργο *Οι Φυσικοί*, του Φρήντριχ Ντύρενματ.

Ο Τάσος Αλκουλής, ο οποίος υπογράφει την κριτική,¹⁴⁷ πέρα από τις επιφυλάξεις που διατηρεί για τη σκηνοθετική γραμμή του Αλέξη Μινωτή, εκφράζει αντιρρήσεις για το ίδιο το κείμενο, οι οποίες δεν διατυπώνονται με μεγάλη σαφήνεια, κατά τη γνώμη μας. Θα προσπαθήσουμε, χωρίς να υπερβούμε το ίδιο το κείμενό του, να καταγράψουμε τις βασικές απόψεις του και να εξηγήσουμε πού έγκειται η

πειραματιστούν, αλλά και τις ευκαιρίες να δουν τα έργα τους παιγμένα.» (βλ. Μάρτιν Έσλιν, *ό.π.*, σ. 22- 23.)

144. *E.T.*, τχ 78, Ιούνιος 1961, σ. 637.

145. Υπάρχουν κι άλλα δημοσιεύματα στην *E.T.*, αλλά επιλέγονται τα συγκεκριμένα ως ενδεικτικά των αλλαγών που συντελούνται ή -έστω- επιχειρούνται αυτή την εποχή.

146. *E.T.*, τχ 133-134, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1966, σ. 152.

147. *E.T.*, τχ 100, Απρίλιος 1963, σ. 372-373.

διαφωνία του. Όπως διαβάζουμε στην παρουσίαση του Αλκουλή, ο μύθος του έργου αφορά τρεις υποτιθέμενους Φυσικούς επιστήμονες, οι οποίοι έχουν αυτοβούλως εγκλειστεί σε ψυχιατρείο, προκειμένου να διαφυλάξουν την ανθρωπότητα από τις δυσμενείς επιπτώσεις των ανακαλύψεών τους. Η ανθρωπότητα κινδυνεύει από αφανισμό και οι ίδιοι συνεχίζουν τους πειραματισμούς τους εντός των τειχών του ψυχιατρείου. Ωστόσο, διαπιστώνεται μέσα από την πλοκή ότι τα μυστικά τους διαρρέουν, αφού μια αρχιάτρος του ιδρύματος τα έχει φωτογραφίσει «και ότι μια βιομηχανία κινείται ήδη [...] για λογαριασμό της με βάση τις έρευνες». Προκειμένου να προστατέψουν την ανθρωπότητα από τον όλεθρο, οι επιστήμονες διαπράττουν μια σειρά από φόνους.

Η βασική αντίρρηση του Αλκουλή στην πλοκή του μύθου αφορά την «παράδοξη, άγωνα, απίθανη απάντηση» που κατά τη γνώμη του δίνει ο Ντύρενματ, όταν βάζει τους ήρωές του να λένε: «Το καθήκον της κάθε μεγαλοφυΐας είναι να μένει παραγνωρισμένη. Το ασφαλέστερο καταφύγιο είναι το τρελλοκομείο.»¹⁴⁸ Το μήνυμα του έργου, κατά τη γνώμη μας, μοιάζει να είναι η αδυναμία ελέγχου των επιστημονικών επιτευγμάτων από τους επιστήμονες και η ανεξέλεγκτη χρήση τους από την κάθε μορφής εξουσία, που εδώ εκπροσωπείται συμβολικά από την αρχιάτρο. Αυτόν τον συμβολισμό ο κριτικός τον παραγνωρίζει χαρακτηρίζοντας τη στάση του ρομαντική: «Ένα τέτοιο θέατρο φαινομενικού ρεαλισμού, κατά βάση όμως εξωπραγματικό, προέρχεται από τον ρομαντισμό ενός ατόμου και οδηγεί στον ρομαντισμό ενός κοινού.»¹⁴⁹ Οι αντιρρήσεις του αυτές διατυπώνονται και ως εξής: «Μια όμως επιστήμη όπως η πυρηνική φυσική που δεν μπορεί να προοδεύσει χωρίς τη διαλεκτική, και ένα θεμελιώδες κοινωνικό θέμα όπως, η ζωή ή ο θάνατος της ανθρωπότητας, καταλήγουν σε αδιάφορους στοχασμούς με τον ατυχή αυτόν χειρισμό του Ντύρενματ»,¹⁵⁰ χειρισμό που αλλού αποκαλεί «παράδοξο». Τα σημεία στα οποία εστιάζει η κριτική, όπως είδαμε, αφορούν μια παράδοξη και επιπόλαια ρομαντική κρίση του Ντύρενματ περί επιστήμης κι έναν συμβολισμό που ακυρώνει την πραγματικότητα (πάντα κατά τη γνώμη του κριτικού): την ανάγκη επιστημονικής προόδου, αφού «σταματάει στη μεταφυσική δίχως [...] να ξεσηκώσει το μυαλό [...] απέναντι στο μεγάλο πρόβλημα.»¹⁵¹

148. *Ο.π.*, σ. 372.

149. *Ο.π.*, σ. 373.

150. *Ο.π.*, σ. 372-273.

151. *Ο.π.*, σ. 373.

Σε μια σύντομη παρουσίαση στο περιοδικό,¹⁵² ο Γ. Σταύρου κατατάσσει το έργο του Μαξ Φρις *Το Σινικόν Τείχος*, που ανέβασε ο θίασος του Αλέκου Αλεξανδράκη στο *Θέατρο Άλφα*, σε μια από τις καλύτερες παραστάσεις της θεατρικής σαιζόν του 1964. Παρότι ο κριτικός μας εντοπίζει «ελλειπτικότητες στη σύνθεση», κάτι που αποτελεί στοιχείο του *θεάτρου του παραλόγου*, ωστόσο, φανερώνει μια σχετική δεκτικότητα, όταν λέει ότι αυτή η αφαίρεση «αποδεσμεύ[ει] [...] το λόγο και του επιτρέπ[ει] να υψωθεί με πρωτόφαντη για το σύγχρονο θέατρο ποιητική δύναμη». Το κείμενο χαρακτηρίζεται από τον κριτικό μας «σάτιρα» που «διαγράφει τον τιτάνιο αγώνα για το δίκιο, την ελευθερία, την ειρήνη, την πρόοδο», έχει δηλαδή ολοφάνερα πολιτικό χαρακτήρα με ιδεολογικό πρόσημο φιλικό προς τα ιδεώδη της Αριστεράς. Τα έργα του Φρις, όπως διαπιστώσαμε και στην *Ανδρόρρα*, «απηχούν έντονα την επιρροή του Μπρεχτ, όσον αφορά τον παιδαγωγικό τους στόχο».¹⁵³

Τον Οκτώβριο του 1964, ανεβαίνει ο *Πύργος* του Φραντς Κάφκα στο νέο θέατρο *Προσκήνιο*.¹⁵⁴ Ο Ν. Παπανδρέου στο σημείωμά του για το έργο αυτό¹⁵⁵ εκφράζει αρχικά την επιφύλαξή του για ότι δεν ήταν κατάλληλο κείμενο για δραματοποίηση, παρόλο που, όπως λέει, ο Αλέξης Σολομός στηρίχτηκε στην έγκριτη διασκευή του Μαξ Μπροντ, φίλου και εκδότη του Κάφκα. Όσον αφορά τις επιλογές ρεπερτορίου από τον συγκεκριμένο θίασο, διατυπώνει την κρίση ότι αφενός μεν είναι ποιοτικές και αφετέρου «συμπίπτουν με το καλλιτεχνικό πιστεύω του Προσκηνίου»· επεξηγώντας το παρακάτω, διευκρινίζει ότι επιλέγουν «έργα αφιερωμένα “στον αγώνα για αρμονική συνύπαρξη πραγματικότητας και ονείρου”». Η επιλογή αυτή, με την οποία είτε συμφωνεί κανείς είτε όχι, όπως λέει, οπωσδήποτε κάνει αυτό το θέατρο να ξεχωρίζει, αφού διαγράφει μια πορεία που δεν βασίζεται σε τυχαίες επιλογές.¹⁵⁶

Για το ίδιο το κείμενο, ωστόσο, εκφράζεται με μεγάλο θαυμασμό, θεωρώντας το «αριστούργημα», «συγκλονιστικό κείμενο», «τραγωδία του ανεκπλήρωτου

152. *E.T.*, τχ 109, Ιανουάριος 1964, σ. 104.

153. Πάολο Μποζίζιο, *ό.π.*, σ. 368.

154. 1. «Η αποχώρηση του Αλέξη Σολομού από το Εθνικό Θέατρο, μετά από μια γόνιμη και μακρά σταδιοδρομία, θα οδηγήσει τον σκηνοθέτη στην ίδρυση, το 1964, ενός νέου καλλιτεχνικού οργανισμού, του “Προσκήνιο”». (βλ. Γρηγόρης Ιωαννίδης, *ό.π.*, σ. 485) 2. Το θέατρο *Προσκήνιο* υπήρξε μια από τις προσπάθειες ανανέωσης των θεατρικών σκηνών στην Αθήνα, κατά την περίοδο αυτή. Είναι η πρώτη φορά που διασκευάστηκε έργο του Κάφκα για τη σκηνή. (βλ. Δημήτρης Σπάθης, «Στο δρόμο μιας θεατρικής αναγέννησης», *Αρχειοτάξιο* τχ 12 (Ιούνιος 2014) σ. 85.)

155. *E.T.*, τχ 118, Οκτώβριος 1964, σ. 351-352.

156. *Ο.π.*, σ. 351.

ονείρου», ενώ δεν διατυπώνει αντιρρήσεις για το συμβολιστικό περιεχόμενο ή την τάση προς τον μηδενισμό και το *παράλογο*. Αντίθετα, εκφράζεται με σεβασμό για τον συγγραφέα και για το κείμενο, με διάθεση ερμηνείας και όχι καταδίκης. Αν επιμένουμε σε αυτό το σημείο, είναι γιατί ο Κάφκα υπήρξε, όπως προαναφέραμε, στην αιχμή του δόρατος από τους πρώτους μαρξιστές θεωρητικούς. Το παρακάτω χωρίο μαρτυρά το ύφος και την αισθητική αντίληψη του Νικηφόρου Παπανδρέου που υπογράφει την παρουσίαση:

Τα περιθώρια ενός σημειώματος δεν επιτρέπουν βέβαια λεπτομερειακή ανάλυση του έργου, ούτε και απόπειρα αποκρυπτογράφησης των συμβόλων του. Πέρα από τις οποιεσδήποτε μεταφυσικές ή κοινωνιστικές ερμηνείες που προτείνονται, γεγονός είναι ότι ο πυρήνας της με οποιοδήποτε τρόπο προεκτεινόμενης δημιουργίας του είναι η προσωπική περιπέτεια του συγγραφέα. Ο Κάφκα ήταν υπάλληλος (και μάλιστα Εβραίος), θύμα μιας άκαμπτης ιεραρχίας, χωρίς ουσιαστική επικοινωνία με τους γύρω του, παγωμένος από την αδιαφορία των ανωτέρων του, εξάρτημα μιας απρόσωπης αντιανθρώπινης μηχανής. Τι πιο φυσικό από το να δώσει με το βιβλίο του τη δραματική υποτύπωση μιας γραφειοκρατικής κοινωνίας που τον αντιμετωπίζει σαν ξένο σώμα;¹⁵⁷

Το κριτικό σημείωμα κλείνει με την επανάληψη της διαπίστωσης ότι το έργο αυτό δεν ήταν πρόσφορο για δραματοποίηση, αν και, όπως λέει, η «σκηνοθετική μαεστρία»¹⁵⁸ του Αλέξη Σολομού ήταν ορατή. Πολλές αντιρρήσεις, ωστόσο, εκφράζει για αρκετούς ηθοποιούς, για το ότι δεν ανταποκρίθηκαν στις απαιτήσεις του ρόλου τους.

Το *Θέατρο Τέχνης*, για μια ακόμη φορά, ανεβάζει έργο του Μαξ Φρις, με τίτλο *Μπίντερμαν και οι εμπρηστές*. Η υπόθεση του έργου έχει ως εξής:

Σε ένα μεγαλοαστικό σπίτι, μπαίνει, με θράσος, ένας εμπρηστής ως ζητιάνος, επικαλούμενος τη φιλόνητο διαθήκη του κυρίου Μπίντερμαν.¹⁵⁹ Την ίδια στιγμή, στην πόλη έχει ξεσπάσει κύμα εμπρησμών. Η πυροσβεστική υπηρεσία αδυνατεί να αντιμετωπίσει το φαινόμενο. Σταδιακά, ο εμπρηστής “αποκαλύπτεται” στο σπιτονοικοκύρη. Εκείνος, όμως, προτιμά, παρά το φόβο του, να συνεχίσει να τον φιλοξενεί μέχρι που έρχεται απροειδοποίητα κι ένας δεύτερος. Η παρουσία τους παίρνει διαστάσεις απειλής. Ο κύριος Μπίντερμαν εμμένει στην υποκριτική του στάση να προστατεύει τους αδικημένους και να ευαγγελίζεται τις αρχές της ηθικής και της γενναιότητας, την ίδια στιγμή που

157. *Ο.π.*, 351-352.

158. *Ο.π.*, 352.

159. Το όνομα του Μπίντερμαν στα Γερμανικά σημαίνει τον αξιοσέβαστο αστό.

έχει κλέψει την ιδέα του συνεταίρου του και τον έχει πετάξει έξω από το εργοστάσιό του. Στο τέλος, το σπίτι, όπως και όλη η πόλη, γίνεται παρανάλωμα υπό το βλέμμα του κυρίου Μπίντερμαν.¹⁶⁰

Ο Νικηφόρος Παπανδρέου σε σύντομο σημείωμά του στο περιοδικό,¹⁶¹ με τίτλο *Διδακτική πρωτοπορία*, εξαίρει τον συγγραφέα και το συγκεκριμένο έργο για «μια συνείδηση εν εγρηγόρσει και μια μαχητική ηθική στάση». Ο τίτλος του άρθρου, διαλεγόμενος με τον υπότιτλο του έργου *Ένα διδακτικό έργο χωρίς δίδαγμα*, μοιάζει να βρίσκει πολύ διδακτική την καταστροφή του υποκριτικού αστικού κόσμου, μέσα από αυτή την παραβολή, καθώς και τη διάλυση των ψευδαισθήσεων της αστικής ηθικής. Οι ψευδαισθήσεις εντοπίζονται στη συμπεριφορά του Μπίντερμαν, ο οποίος «εξακολουθεί να πιστεύει πως αν φερθεί καλά [στους εμπρηστές] και τους προσκαλέσει σ' ένα γεύμα ειδικά προς τιμήν τους, με γαλοπούλα και κόκκινο λάχανο, δεν θα βάλουν φωτιά στο σπίτι του, και σ' ολόκληρη την πόλη.»¹⁶²

Ο Παπανδρέου το θεωρεί ως ένα από τα ωραιότερα έργα του Φρις, «αρχιτεκτονημένο με σιγουριά και γνώση, με μια δραματική εξέλιξη διαλεκτική.» Τη δε σκηνοθετική απόδοσή του από τον Κουν τη βρίσκει «κουρδισμένη στο σωστό τόνο», όπως χαρακτηριστικά λέει. Δεν είναι, εξάλλου, η πρώτη φορά που βλέπουμε τον συγκεκριμένο κριτικό να διάκειται φιλικά -δεν ισχύει το ίδιο με όλους τους κριτικούς- τόσο ως προς τις επιλογές έργων από τον Κάρολο Κουν, όσο και ως προς τους σκηνοθετικούς του χειρισμούς.

Τη χρονιά 1965-66 το *Θέατρο Τέχνης* ανεβάζει το έργο του Έντουαρντ Άλμπι *Ποιος φοβάται τη Βιρτζίνια Γουλφ*. Την κριτική στο περιοδικό την υπογράφει ο Δημήτρης Σπάθης,¹⁶³ ο οποίος χαρακτηρίζει το έργο ως «το αρτιότερο» του συγγραφέα, «που έχει τεθεί οριστικά επικεφαλής της πρωτοπορίας στο αμερικανικό θέατρο», όπως λέει, και συνεχίζει ως εξής:

Μιας πρωτοπορίας, που έχει αφομοιώσει ορισμένες τάσεις της ευρωπαϊκής, διαφέρει όμως ουσιαστικά απ' αυτήν γιατί κινείται από την άποψη της μορφικής καινοτομίας μέσα σε πιο παραδοσιακά πλαίσια και από την άποψη των ιδεών και προβλημάτων βρίσκεται σε αυθεντικό αμερικανικό κλίμα. Συγγενεύει λιγότερο

160. Ανάκτηση στο: http://theatroedu.gr/portals/38/main/images/stories/files/Erga/rep_067.htm, πρόσβαση: 3/1/2018.

161. *E.T.*, τχ 122-123, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1965, σ. 251.

162. Μάρτιν Έσλιν, *ό.π.*, σ. 283.

163. 1. *E.T.*, τχ 133-134, Φεβρουάριος 1966, σ. 149-151.

2. Ο Δημήτρης Σπάθης ανήκει στη γενιά των παλιννοστούντων διανοουμένων από τις σοσιαλιστικές χώρες, οι οποίοι -την περίοδο 1964-1965- πλαισιώνουν τη Συντακτική Επιτροπή. Σε αυτούς συμπεριλαμβάνονται και οι: Μέλπω Αξιώτη, Αντώνης Βογιάζος, Γιώργος Σεβαστίκογλου, Άλκη Ζέη. (βλ. Αιμιλία Καραλή, *ό.π.*, σ. 292.)

με τον Ιονέσκο και τον Μπέκεττ και περισσότερο με τη γενιά των Άγγλων “οργισμένων”,¹⁶⁴ με τη νέα αμερικανική πεζογραφία (Σέλιντζερ κλπ), που έχει για στόχο να συντρίψει τα είδωλα και τη “μυθολογία” του αμερικανισμού, να φωτίσει όλα τα συμπτώματα και τα επιφαναινόμενά του στους ψυχικούς και συναισθηματικούς δεσμούς ανάμεσα στους ανθρώπους.

Το άρθρο μας συνεχίζει με την παρουσίαση του κειμένου. Εν συντομία, η υπόθεση του έργου αφορά τις διαλυμένες σχέσεις ενός ζευγαριού, όπου δεν υπάρχει πλέον αγάπη, κάτι που αποκαλύπτεται σταδιακά μαζί με το μυστικό ότι δεν υπάρχει παιδί στην οικογένεια, πράγμα που η σύζυγος επίμονα αρνείται, ζώντας σε έναν φανταστικό κόσμο. Συμπεριφέρονται σαν το παιδί «να υπάρχει πραγματικά, ώσπου την ψυχρή αυγή εκείνης της άγριας νύχτας, αποφασίζουν να το “σκοτώσουν”, εγκαταλείποντας την κοινή τους φαντασίωση»,¹⁶⁵ κάτι που συμβολικά είναι το τέλος του Αμερικάνικου ονείρου. Σύμφωνα με τον Δ. Σπάθη, πέρα από τον ίδιο τον μύθο, στη «δραματουργική υφή» του συντελούν και άλλα στοιχεία: «συμβολικά και φανταστικά, το συστατικό της υπερβολής, σπέρματα του παραλόγου κλπ.»¹⁶⁶ Σε επόμενη παρατήρησή του, που αφορά στην ύπαρξη στοιχείων νατουραλισμού στην απόδοση των χαρακτήρων, κάτι που παρατηρεί ότι εμφανίζεται κυρίως μέσω της ωμότητας της γλώσσας, ο κριτικός μας το κατανοεί και το δικαιολογεί στα πλαίσια της άρσης της «υποκρισία[ς]» και του «πουριτανισμού[ύ]».

Στο έργο του Άλμπερτ εντοπίζει σύνθεση παραδοσιακού και πρωτοποριακού στοιχείου, ολοκληρωμένους χαρακτήρες με «πολύπλευρα ψυχολογικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά». Εν γένει, θα λέγαμε ότι στην κριτική του δεν χρησιμοποιεί κλισέ, κάτι που θα του επέτρεπε η θεματική του έργου: οι ήρωες δεν είναι *θετικοί*· απεναντίας πάσχουν βαθιά, καθώς δεν ανταποκρίνονται στην «κατηγορική προσταγή

164. 1. Σύμφωνα με τον Arnold P. Hinchliffe, ένας σχηματικός τρόπος να διακρίνει κανείς το νεότερο (Σ.τ.Σ.: μέχρι την εποχή που γράφεται το σχετικό βιβλίο) αγγλικό θέατρο είναι να εντοπίσει τρεις κατηγορίες: το ποιητικό, το οργισμένο και το παράλογο. Ως έναρξη του *Θεάτρου της Οργής* θεωρείται η «πρώτη παράσταση των *Οργισμένων νιάτων* (*Look Back in Anger*) του John Osborne στο Royal Court Theater, στις 8 Μαΐου 1956», έργο με έναν πολιτικό χαρακτήρα, σύμφωνα με τους Άγγλους κριτικούς. (βλ. Arnold P. Hinchliffe *Το παράλογο*, μετάφραση Ελένη Μοσχονά, Ερμής, Αθήνα 1972, σ. 12-15.)

2. Το έργο αυτό του Όσμπορν (Osborne) παίχτηκε στην Αθήνα, από το *Εθνικό Θέατρο* το 1960. Στο αρχείο του θεάτρου, ανάμεσα στις κριτικές που έχουν αρχειοθετηθεί ψηφιακά, υπάρχει και του Γ. Σταύρου, (από την εφημερίδα *Αυγή*, 20-1-1960) ο οποίος, αν και δεν διαπιστώνει «εκείνο το είδος της οργής που θα σήμαινε διαμαρτυρία ή ξεσηκωμό», ωστόσο, θεωρεί ενδιαφέρον ότι εντοπίζεται στο έργο «συμπυκνωμένη ως ένα βαθμό στα μεγάλα προβλήματα της νεότητας η κρίση του παλιού κόσμου».

(βλ. <http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=403&pubID=2026>, πρόσβαση: 1/2/2019.)

165. Μάρτιν Έσλιν, *ό.π.*, σ. 348.

166. *E.T.*, *ό.π.*, σ. 149.

στον κώδικα του αμερικανισμού» που είναι η «επιτυχία».¹⁶⁷ Τα σχόλιά του δε για την απόδοση του έργου από τον θίασο του Κουν είναι ως επί το πλείστον θετικά και θεωρεί την παράσταση αυτή ως μια από τις καλύτερες της θεατρικής χρονιάς.

Το *Θέατρο Τέχνης*, την άνοιξη του 1966 ετοιμάζεται να ανεβάσει τον *Επιστάτη*,¹⁶⁸ του Χάρολντ Πίντερ. Ο Δημήτρης Σπάθης αφιερώνει το μέγιστο μέρος του άρθρου του με τίτλο «Οι πρώτες θεατρικές παραστάσεις»¹⁶⁹ στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη, *Βίβα Ασπασία*, που είχε ανεβάσει ο θίασος της Τζένης Καρέζη. Ωστόσο, περιδιαβαίνοντας το ρεπερτόριο των υπόλοιπων θεατρικών σκηνών, διατυπώνει μερικές ενδιαφέρουσες απόψεις, που κρίνουμε σκόπιμο να καταγράψουμε για την θετική υποδοχή «των πιο αξιόλογων εκπροσώπων της εντελώς πρόσφατης δραματικής παραγωγής [...] όπως ο αναμενόμενος Πίντερ πάλι στο θέατρο Τέχνης». Το άρθρο δεν περιέχει κριτική της παράστασης, αλλά, όπως είπαμε, φανερώνει τις προθέσεις και τον τρόπο πρόσληψης του σύγχρονου πρωτοποριακού θεάτρου, από μέρους του κριτικού. Έτσι, στη συνέχεια του κειμένου, διαβάζουμε τα εξής που καταδεικνύουν την ανοιχτή ματιά του:

Χαρακτηριστικό είναι πως οι παραστάσεις αυτές έμμεσα ή άμεσα προωθούν στο προσκήνιο ουσιαστικές πλευρές από τον βαθύτερο σύγχρονο καλλιτεχνικό και ιδεολογικό προσανατολισμό. Είναι μια σοβαρή ένδειξη πως οι θίασοι συνειδητοποιούν την ανάγκη μιας αλλαγής στην περιοχή της θεατρικής τέχνης, θέλουν να ανταποκριθούν στα αιτήματα και τις ανησυχίες του κοινού και της εποχής μας.¹⁷⁰

Σε άλλο σημείο, εν μέσω σχολιασμού της παράστασης του Καμπανέλλη και ενώ προσπαθεί να δικαιολογήσει και να δικαιώσει την επιλογή του συγγραφέα να προσδώσει στην ηρωίδα του χαρακτήρα «κοινωνικού περιθωρίου», αναφέρεται στην συνηθισμένη εμφάνιση τέτοιων ανθρώπινων τύπων ανέκαθεν στη λογοτεχνική -και όχι μόνον- παραγωγή:

Ιδιαίτερα στην καλλιτεχνική παραγωγή -πρωτοποριακή και μη- των μεταπολεμικών χρόνων, τα πρόσωπα αυτά εμφανίζονται σε έργα των πιο διαφορετικών τάσεων και κατευθύνσεων στο Ντε Φιλίππο και τον Ροσελλίνι, στον Σαρτρ και τον Ζενέ, στις ταινίες του Φελλίνι και του Παζολίνι, στα έργα των νέων άγγλων θεατρικών συγγραφέων κ.ο.κ. Είναι δύσκολο ακόμα και για

167. *E.T.*, ό.π., σ. 150.

168. Στο ίδιο το άρθρο δεν γίνεται αναφορά στον τίτλο του έργου, παρά μόνον στο όνομα του συγγραφέα (Πίντερ). Η πρεμιέρα έγινε στις 4/3/1966. (βλ. Έλενα Σταματοπούλου, ό.π., σ. 744.)

169. *E.T.*, τχ 142, Οκτώβριος 1966, σ. 328-331.

170. *Ο.π.*, σ. 328.

τα χρονικά περιθώρια μιας 20ετίας να καθορίσει κανείς έναν κοινό συντελεστή, ένα γενικό παράγοντα που να εξηγεί το φαινόμενο αυτό. Γιατί πέρα από τις χαρακτηριστικές αναζητήσεις της πρωτοπορίας για τον αντι-ήρωα, πέρα από τη ρήξη με τους παραδοσιακούς τύπους που έχουν λίγο πολύ σαφείς ιδεολογικούς, πολιτικούς και κοινωνικούς προσδιορισμούς, στην κάθε περίπτωση έχουμε διαφορετικούς στόχους, αντιφατικούς ιδεολογικούς και καλλιτεχνικούς προβληματισμούς, διάφορα ηθικοφιλοσοφικά ή κοινωνικά θέματα με τα οποία τα πρόσωπα αυτά συνδέονται. Εκείνο πάντως που τα καταξιώνει δεν είναι η ηθογράφηση του περιβάλλοντός τους αλλά το νόημα, η αλήθεια και η αισθητική αξία που στην κάθε περίπτωση αυτά αποκαλύπτουν σύμφωνα με τις προθέσεις (ή ακόμα και πέρα απ' αυτές) του δημιουργού.¹⁷¹

Ο λόγος που στεκόμαστε σε αυτή την ανάλυση του Σπάθη είναι γιατί διαπιστώνουμε απομάκρυνση από τις επιταγές και τα στερεότυπα της αριστερής κριτικής πρόσληψης για τον *θετικό ήρωα*. Η έννοια του περιθωριακού τύπου διαγράφει μια μακρά διαδρομή στη λογοτεχνία και τη λογοτεχνική κριτική της Αριστεράς: κατά την εποχή του μεσοπολέμου στην Ελλάδα, ιδίως κατά την πρώτη δεκαετία, το έδαφος ήταν πρόσφορο στο να ανακαλυφθεί «η κρυφή γοητεία του περιθωρίου»,¹⁷² θεωρώντας τούς περιθωριακούς θύματα της κοινωνίας. «Το ενδιαφέρον για τους κάθε λογής απόκληρους της ζωής υποκινεί η πεποίθηση ότι η απόσταση από την έσχατη εξαθλίωση ως την αυθόρμητη κοινωνική εξέγερση είναι πολύ κοντινή.»¹⁷³

Κατά τη δεκαετία του '30, όμως, «ο λόγος της Αριστεράς στην περιοχή της λογοτεχνίας [...] παγιδεύεται [...] στις συνταγές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.»¹⁷⁴ Το νέο δόγμα απαιτεί τον *θετικό ήρωα*, που θα μπορούσε να δώσει μια θετική επαναστατική προοπτική, κινούμενος διαλεκτικά ανάμεσα στον αυθορμητισμό και τη συνείδηση,¹⁷⁵ περνώντας δηλαδή στην ενσυνείδητη πολιτική γνώση. Με βάση το χωρίο του Σπάθη το οποίο παραθέσαμε, φαίνεται ότι ανοίγει ένας νέος κύκλος αποδοχής *ηρώων* που δεν είναι ήρωες.

Βρισκόμαστε στον Οκτώβριο του 1966. Αυτή είναι και η τελευταία κριτική του περιοδικού που αφορά θεατρική παράσταση πρωτοποριακού θεάτρου. Λίγους μήνες μετά, όπως είπαμε στον πρόλογο, το περιοδικό κλείνει τον κύκλο του βίαια.

171. *Ο.π.*, σ. 330.

172. Χριστίνα Ντουνιά, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο Μεσοπόλεμο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996, σ. 34.

173. *Ο.π.*, σ. 43.

174. *Ο.π.*, σ. 53.

175. βλ. Katerina Clark «Socialist Realism with Shores: The Conventions for the Positive Hero», *Socialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997, σ. 27-50.

Και όχι μόνο το περιοδικό, αλλά και «το καθεστώς που αυτοπροσδιοριζόταν ως δημοκρατία».¹⁷⁶ «Δεν είναι ένα περιοδικό που σταμάτησε, είναι ένα περιοδικό που το έκλεισε μια δικτατορία. Πήρε τα γραφεία του, δήμευσε τα υπάρχοντά του! Δεν έχουμε άλλο περιοδικό που να κλείνει κατ' αυτό τον τρόπο στην Ελλάδα»,¹⁷⁷ δηλώνει οργισμένος ο Τίτος Πατρίκιος. Τον Απρίλιο του 1967 η χώρα βυθίζεται στη Δικτατορία.

Α.3.2. Ελληνικό ρεπερτόριο. Στην ενότητα αυτή θα παρουσιάσουμε κριτικές τριών παραστάσεων που αφορούν νεοελληνικά έργα. Ο λόγος που γίνεται αυτή η διάκριση είναι ότι τα μεν ξένα είναι αποδεκτά ως έργα του *θεάτρου του παραλόγου* από τη σχετική διεθνή γραμματολογία, ενώ για τα ελληνικά βασιστήκαμε σε εγχώριες αναφορές. Εξάλλου, όπως θα δούμε, διαφοροποιούνται σε κάποιο βαθμό, αφού το *παραλόγο* το εντάσσουν και το προσαρμόζουν στη σύγχρονή τους νεοελληνική πραγματικότητα. Οι τρεις αυτές παραστάσεις αφορούν έργα των: Βασίλη Ζιώγα, Κώστα Μουρσελά και Λούλας Αναγνωστάκη.

«Η ελληνική εκδοχή στο “θέατρο του παραλόγου”»¹⁷⁸ έδωσε τα πρώτα δείγματά της με έργα πρωτότυπα την ίδια εποχή που στις θεατρικές σκηνές της Αθήνας ανέβαιναν τα πρώτα έργα ρεπερτορίου από την Ευρώπη. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα εξής: «ο Βασ. Ζιώγας το 1958 γράφει το “Προξενείο της Αντιγόνης” [...], για ν' ακολουθήσουν στη συνέχεια το «Επικίνδυνο φορτίο» του Κ. Μουρσελά (1964), [...] η «Πόλη» της Λ. Αναγνωστάκη (1965), [...] κ.ά.»¹⁷⁹ Ο Θεόδωρος Γραμματάς αναφέρει επίσης ότι η γενιά αυτή των συγγραφέων προσπαθεί «να ξεπεράσει τα όρια της παραδοσιακής ηθογραφίας»,¹⁸⁰ ενώ, παράλληλα, σημειώνει πως:

αποτελεί κοινή διαπίστωση ότι τουλάχιστον σε μερικά από τα αντιπροσωπευτικά δείγματα του ελληνικού ρεπερτορίου διαπιστώνονται αναφορές και ομοιότητες τέτοιου είδους και βαθμού, ώστε προκύπτει σχεδόν αυταπόδεικτο το γεγονός της

176. Ηλίας Νικολακόπουλος, «Ελεγχόμενη Δημοκρατία. Από το τέλος του εμφυλίου έως τη Δικτατορία», *Ελληνική πολιτική Ιστορία 1950-2004*, β' έκδοση, Θεμέλιο, Αθήνα 2011, σ. 11.

177. Τίτος Πατρίκιος, «Αναλάβαμε κάθε ρίσκο μέχρι το τέλος», *Μανδραγόρας* τχ 6-7 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1995) σ. 137.

178. Η φράση αυτή είναι δανεισμένη από το παρακάτω άρθρο, από το οποίο θα ακολουθήσουν αναφορές: Θεόδωρος Γραμματάς, «Η ελληνική εκδοχή στο “θέατρο του παραλόγου”»,

Σύγκριση, [S.I.], ν. 4, σ. 10-16, Ιούν. 1992. ISSN 2241-1941, στο: <<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/sygkrisi/article/view/2812/2570>>, πρόσβαση: 5/9/2018.

179. *Ο.π.*, σ. 11-12.

180. *Ο.π.*, σ. 14.

κάποιας τουλάχιστον αντιστοιχίας ανάμεσα σ' αυτά και σε συγκεκριμένα έργα από το ευρωπαϊκό «παράλογο».¹⁸¹

Μερικά από αυτά τα έργα γίνονται παραστάσεις σε θεατρικές σκηνές και η *Επιθεώρηση Τέχνης* δημοσιεύει κριτικές, τις οποίες θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια.

Η σκηνή *Δωδεκάτη Αυλαία*, «μια σεμνή πειραματική θεατρική προσπάθεια από ομάδα ηθοποιών και συγγραφέων», που δημιουργήθηκε το 1959,¹⁸² πιστή στις εξαγγελίες της «ότι θα προσφέρουν ένα βήμα για να εκφραστούν οι νέοι συγγραφείς, όσοι δεν είχαν ή δεν ήθελαν να έχουν σχέση με το εμπορικό θεατρικό κύκλωμα»,¹⁸³ ανέβασαν το 1960 το έργο του Βασίλη Ζιώγα, το *Προξενικό της Αντιγόνης*.¹⁸⁴ Την κριτική υπογράφει ο Β. Μανιάτης,¹⁸⁵ ο οποίος, κατ' αρχάς, μιλά με ιδιαιτέρως κολακευτικά λόγια για τη νέα αυτή σκηνή, που «εμφορείται από το πνεύμα του προβληματισμού, της ποιότητας και της σοβαρότητας, το πνεύμα του γνήσιου πνευματικού σκαπανέα στον τομέα του θεάτρου».¹⁸⁶

Η υπόθεση του έργου, εν ολίγοις, αφορά μια μικροαστική οικογένεια που αποτελείται από τον πατέρα, μια θεία και έναν απόστρατο στρατηγό θείο και την κόρη και ανιψιά -αντιστοιχώς- Αντιγόνη, η οποία, όμως, δεν ζει πια. Η δυσκολία τους να πιστέψουν την αλήθεια τούς οδηγεί σε μία εξωφρενική λύση: να την προξενέψουν σε έναν δάσκαλο. Προξενητής ο εργολάβος κηδειών, νύφη ένα ομοίωμα γυναίκας με φούσκα για κεφάλι, σκεπασμένο με πέπλα και λουλούδια. «Προσπαθούν να την παντρέψουν ελπίζοντας ότι τα λεφτά της θείας θα πείσουν τον γαμπρό» να πάρει για νύφη μία «πεπλοστολισμένη ανάμνηση [...], ένα κατασκευάσμα που ποτέ κανένας δεν είχε πιστέψει σ' αυτό.» Μέσα από τους διαλόγους των προσώπων, αποκαλύπτεται η «βαθύτατη ασυνεννοησία [...], η απεγνωσμένη προσπάθεια να βρει [ο καθένας] μια διέξοδο [...] χωρίς ν' ανατρέψει την εξωφρενική κατάσταση της οποίας είναι και δημιουργός και θύμα.»

181. *Ο.π.*, σ. 13.

182. Η θεατρική αυτή σκηνή προώθησε το νεοελληνικό ρεπερτόριο με θεματική που αφορούσε τη σύγχρονη Ελλάδα (πόλεμος, Αντίσταση, ψυχολογικές συγκρούσεις, μικροαστισμός κ.λπ.). Διοργάνωσε, επίσης, διαγωνισμό μονόπρακτου με εξήντα συμμετοχές. (βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», *Επιστημονικό Συμπόσιο: 1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, (10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), σ. 183.)

183. Δημήτρης Σπάθης, *ό.π.*, σ. 79-80.

184. Για την ακρίβεια, ανέβασαν τρία μονόπρακτα Ελλήνων συγγραφέων. Εκτός από την *Αντιγόνη* του Ζιώγα, ανέβασαν και το έργο του Μ. Κρίσπη *Τα καπέλλα*, και του Θ. Κωσταβάρα *Οι ανίκητοι*, αλλά δεν θα τα παρουσιάσουμε, καθώς κινούνται σε άλλη ατμόσφαιρα, ρεαλιστική.

185. *Ε.Τ.*, τχ 62, Φεβρουάριος 1962, σ. 167-130.

186. *Ο.π.*, σ. 168.

Ο κριτικός, αφού μας περιγράψει την υπόθεση, διαπιστώνει «μια κεφάτη χρησιμοποίηση των ευρημάτων του ξένου υπερρεαλιστικού θεάτρου με σκοπό τη σάτιρα ενός κοινωνικού status», που, όπως λέει, «δεν έχει τίποτα να προσφέρει πια στους νέους.» Στην κατηγορία άλλων κριτικών ότι «μερικές από τις πιο βασικές “ιδέες” του έργου είναι δανεισμένες από τα έργα του Ιονέσκου», ο Μανιάτης παραδέχεται ότι αυτό είναι αρνητικό, ωστόσο αντιτάσσει το επιχείρημα ότι τα όποια δάνεια λειτουργούν με διαφορετικό τρόπο απ’ ό,τι στον Ιονέσκο, μια και ο Ζιώγας, κατά τη γνώμη του, καταφέρνει «να πετύχει το δικό του σκοπό που πάει πολύ πιο πέρα απ’ τη σάτιρα των μικροαστικών ηθών που επιδιώκει ο Ιονέσκου.» Στην παρατηρούμενη αποσπασματικότητα των διαλόγων, στο αλλοπρόσαλλο των ηρώων, στα «μοντέρνα εκφραστικά μέσα» που εντοπίζει στο δραματουργικό στυλ του Ζιώγα, ο Μανιάτης διακρίνει «οξύτατη παρατηρητικότητα, ευφυέστατη φαντασία και θεατρική παραστατικότητα», σε μια «παρωδία» που ασκεί «μια παράξενη υποβολή πάνω στον θεατή.»¹⁸⁷ Αναλόγως θετικά είναι τα σχόλιά του για τους ηθοποιούς, τη σκηνοθεσία και τη σκηνογραφία.

Η *Δωδεκάτη Αυλαία*, το 1963, επιλέγει πάλι νεοελληνικό έργο στο κλίμα του *παραλόγου*: του Κώστα Μουρσελά αυτή τη φορά, το έργο *Άνθρωποι και άλογα*. Την κριτική υπογράφει ο Β. Ζιώγας,¹⁸⁸ ο οποίος, νιώθοντας, ίσως, μια εκλεκτική συγγένεια με τον -πρωτοεμφανιζόμενο τότε- συγγραφέα, ευθύς εξ αρχής υποδέχεται το έργο θερμά. Εντοπίζει σατιρικό χαρακτήρα στο έργο, και το χαρακτηρίζει «μια κριτική του παράλογου» χαρακτήρα της εποχής, «με τρόπο παράλογο.»

Η υπόθεση αφορά «μια κοντέσσα που θέλει να αποκτήσει σταύλους για τα όμορφα άλογά της» και, προκειμένου να πετύχει τον σκοπό της, δεν διστάζει να προβεί στο γκρέμισμα ενός σπιτιού, στο οποίο κατοικεί ένα πάμφτωχος άνθρωπος που συντηρεί δώδεκα παιδιά. Παρά την αρχική του αντίσταση, υποχωρεί μπροστά στη δύναμη της πανίσχυρης γυναίκας μετατρεπόμενος σε άλογο, προκειμένου να παραμείνει στο σπίτι.

Ο Ζιώγας εντοπίζει ομοιότητες στην υπόθεση με τον *Ρινόκερω* του Ιονέσκο και με την *Γηραιά κυρία* του Ντύρενματ· ωστόσο, δεν του καταλογίζει προθέσεις «φτηνής μίμησης.» Απεναντίας, θεωρεί ευρηματικό τον τρόπο με τον οποίο ο Μουρσελάς καυτηριάζει την κοινωνική αδικία. Κι η σκέψη του οδηγείται περαιτέρω:

187. *Ο.π.*, σ. 169.

188. *Ε.Τ.*, τχ 102, Ιούνιος 1963, σ. 612-613.

Ο Μουρσελάς είδε σωστά πως η πρωτοπορία γεννήθηκε από την ανάγκη της κριτικής των πεπραγμένων μιας κοινωνίας ήδη ξοφλημένης. Άλλωστε και οι ίδιοι οι εφευρέτες του πρωτοποριακού θεάτρου ποτέ ή μάλλον σπάνια είδαν την κίνησή τους σαν μια επανάσταση μονάχα στη φόρμα. Ολοένα και περισσότερο προχωρούσαν και προχωρούν συνέχεια στην κοινωνική σάτιρα και κριτική. Ο Ιονέσκο και ο Ντύρρενματτ περιγελούν, σατιρίζουν, χλευάζουν και κάποτε- κάποτε μαστιγώνουν -περισσότερο ο Ντύρρενματτ- την κοινωνική τάξη πραγμάτων.

Αφού, εν τέλει, ο Ζιώγας συγκαταλέξει τον Μουρσελά στο είδος των συγγραφέων που αξιοποιούν δημιουργικά τους τρόπους του *παραλόγου*, εντοπίζει και κάποιες αδυναμίες στο έργο: το πανομοιότυπο των χαρακτήρων, την εκζήτηση στο χιούμορ, την καταφυγή σε επαναλαμβανόμενα «φραστικά ευρήματα.»¹⁸⁹ Γενικά, όμως, εξοικειωμένος κι ο ίδιος με ανάλογες συγγραφικές τεχνικές και με το *παραλόγο*, δικαιώνει τον νέο συγγραφέα.

Μία ακόμη παράσταση που αγγίζει θεματικές και τρόπους του *παραλόγου* απασχολεί τις σελίδες της θεατρικής κριτικής της *Επιθεώρησης Τέχνης*, την άνοιξη του 1965.¹⁹⁰ «[Α]υτοί που συνήθως κατατάσσουν τα πράγματα σε έτοιμες θυρίδες κάτω από καθαρογραμμένες επιγραφές αντιμετωπίζουν εχθρικά το κατ' ουσίαν προοδευτικό έργο, εκείνο δηλαδή που απειλεί με ρήγματα την αναπαυτική τους μακαριότητα.» Με αυτά τα λόγια ο Νικηφόρος Παπανδρέου προλογίζει και υποδέχεται μια ενιαία παράσταση τριών έργων της Λούλας Αναγνωστάκη από το *Θέατρο Τέχνης: Η διανυκτέρευση, Η πόλη* κι *Η παρέλαση* είναι τα τρία μονόπρακτα, με το δεύτερο να δίνει τον τίτλο σε όλη την παράσταση. Και τα τρία έργα, σύμφωνα με τον Παπανδρέου, κινούνται ανάμεσα στον «κοινωνικό προβληματισμό» και «τους ανεξερεύνητους χώρους του ψυχικού μας βίου επιχειρώντας μάλιστα και μια εκφραστική ανανέωση».¹⁹¹ Κυρίαρχο στοιχείο αποτελεί ο εγκλωβισμός των ηρώων και η ποθητή έξοδος από τα «τείχη» προξενεί φόβο, ενώ η «αδυναμία της επικοινωνίας φτάνει [...] ως τον παροξυσμό».

Στο πρώτο μονόπρακτο, ένας σαραντάχρονος που έζησε τα γεγονότα της Κατοχής, της Αντίστασης και της ήττας, αδύναμος να προσαρμοστεί στην πραγματικότητα και απαρνούμενος το παρελθόν του, καλεί μια νέα κοπέλα να διανυκτερεύσει στο σπίτι του, που ζει κι αυτή στο δικό της φάσμα μοναξιάς. «Είναι

189. *Ο.π.*, σ. 613.

190. *Ε.Τ.*, τχ 124-125, σ. 381-385.

191. *Ο.π.*, σ. 381.

χαρακτηριστικό ότι ο διάλογός τους είναι δυο παράλληλοι μονόλογοι», ενώ, την ίδια στιγμή, εισβάλλει στο δωμάτιο μια γειτόνισσα που είχε χάσει τον γιο της στην Κατοχή και «στο σαλεμένο της μυαλό» την έχει αντικαταστήσει «με μια κόρη» που υποτίθεται ότι πεθαίνει. Τους ζητά να κάνουν ησυχία. Τρεις ήρωες που μέσα από τη «χαραμάδα» της πόλης σπάνε για λίγο τη σιωπή τους.

Σε ανάλογο υπαρξιακό κλίμα κινείται και το επόμενο μονόπρακτο. Ένα ανδρόγυνο που «ζει σε μια κόλαση αλληλοβασανισμού».¹⁹² Ο άνδρας δεν αποδέχεται τις αναμνήσεις της γυναίκας του που προέρχονται από τη σκοτεινή εποχή του πολέμου. Αυτή, αδύναμη να ενταχθεί στο παρόν, ζει σε μια *Πόλη* που δεν αναγνωρίζει. Ένας φωτογράφος που μπαίνει προσκεκλημένος στο σπίτι φέρνει «το φάσμα του θανάτου [...] με τις μακάβριες πόζες που διαλέγουν οι πελάτες του»,¹⁹³ σαν «μια προετοιμασία θανάτου και χαρακτηρίζουν ένα αλλόφρονα κόσμο». Όταν φύγει ο φωτογράφος, το ζευγάρι μένει μόνο του, κι η γυναίκα από το παράθυρο βλέπει την πόλη να φλέγεται, σαν μια «απεγνωσμένη [...] προσπάθεια να καταργήσει οριστικά ένα καταλυτικό παρελθόν.»

Στην *Παρέλαση*, ένα ομαδικό έγκλημα συντελείται όταν ένα καλυμμένο άγαλμα αποκαλύπτεται ότι είναι μια λαιμητόμος. Δυο αδέρφια, κλεισμένα μέσα στο σπίτι «όπου βαραίνει διαρκώς η αθέατη παρουσία ενός τραυματισμένου ψυχικά πατέρα με αγωνιστικό παρελθόν», γίνονται «ακούσιοι μάρτυρες» του εγκλήματος την ώρα της παρέλασης. Όταν οι δολοφόνοι στρατιώτες κατευθύνονται στο σπίτι τους, στο δωμάτιό τους, όπου συντελείται και η τελευταία σκηνή του έργου, όλα δείχνουν ότι δεν υπάρχουν αθώοι. Κι αυτοί θα πληρώσουν «σαν επίγονοι»¹⁹⁴ το μερίδιό τους στον милитарισμό.

Αυτό το παράλογο κλίμα μάς περιγράφει πολύ ποιητικά και γλαφυρά ο Παπανδρέου, με ενθουσιασμό για τις δραματουργικές ικανότητες της Λούλας Αναγνωστάκη, η οποία, κατά τη γνώμη του, συνδυάζει την περιγραφή του «ιστορικο[ύ] φόντο[υ]» και «τις άμεσες κοινωνικές αναφορές» με ζητήματα που άπτονται και απαιτούν «μια καθολική διερεύνηση του ψυχικού χώρου.» Όσον αφορά στην εκφορά του λόγου, δηλώνει: «Αν και συχνά ωθείται στα όρια του νευρωτικού, του παράλογου, του υπερρεαλιστικού, η διάρθρωσή του είναι ρεαλιστική κι η αποτελεσματικότητά του άμεση.»

192. *Ο.π.*, σ. 382.

193. *Ο.π.*, σ. 383.

194. *Ο.π.*, σ. 384.

Αφού, στη συνέχεια, σχολιάσει θετικά τη σκηνοθεσία -πέρα από κάποιες αδυναμίες σκηνοθετικές που εντοπίζει-, καταλήγει: «Τελειώνοντας θα πρέπει να προλάβουμε την απορία του αναγνώστη: Μέσα σε τρία μονόπρακτα έχουμε ανθρώπους διαψευσμένους, διχασμένους, αυτοέγκλειστους, ανυποψίαστους, πανικοβλημένους· δεν υπάρχει λοιπόν ούτε ένας σωστός, ολοκληρωμένος άνθρωπος μέσα στην “Πόλη”; Και βέβαια υπάρχει. Η Λούλα Αναγνωστάκη.»¹⁹⁵

Ο Παπανδρέου στην αποτίμηση των έργων αυτών επιδεικνύει μεγάλη ευαισθησία και υψηλό καλλιτεχνικό κριτήριο. Αναγνωρίζει την ατομικότητα ως αξία ισοδύναμη με την κοινωνικότητα και αίρει την παντοκρατορία του *θετικού ήρωα*. Ο υπαρξιακός χαρακτήρας του έργου συνυπάρχει αρμονικά με τον κοινωνικό, χωρίς ο πρώτος να παρουσιάζεται ως εχθρός του δεύτερου.

Αποτίμηση – Συμπεράσματα Α΄ Κεφαλαίου

Προκειμένου να αποτιμήσουμε τα κείμενα που παρουσιάστηκαν ως προς το αν διαμορφώνουν μια θέση του περιοδικού σχετικά με το πρωτοποριακό θέατρο, θα επιλέξουμε να ξεκινήσουμε από μια διαπίστωση που κατατέθηκε από τον Αστέρη Βορεινό: ότι, δηλαδή, οι αναφορές του περιοδικού είναι «ελλειμματικές και αποσπασματικές» γύρω από το πρωτοποριακό θέατρο, διαπίστωση που μοιάζει να έχει *νουν αληθείας*,¹⁹⁶ τουλάχιστον για την περίοδο μέχρι το 1961 που διατυπώνει την ένστασή του. Τα θεωρητικά κείμενα τα οποία παρουσιάστηκαν, σχετικά λίγα σε αριθμό και αραιά σε συχνότητα δημοσίευσης, συναπαρτίζουν, ωστόσο, τον βασικό κορμό των θέσεων που δημοσιεύονται στο περιοδικό και οριοθετούν σε μεγάλο βαθμό την κυρίαρχη αντίληψη του εντύπου για το είδος αυτό. Αντίστοιχα, για ζητήματα λογοτεχνίας, οι συζητήσεις ήταν ιδιαίτερα εκτεταμένες και οι αισθητικές-ιδεολογικές αναζητήσεις και συγκρούσεις εντονότερες. Είναι αλήθεια ότι η τέχνη αυτή κατείχε προνομιακή θέση στο περιοδικό και, κατά κάποιο τρόπο, η θεατρική τέχνη τελούσε υπό τη βαριά σκιά της.

Η παραπάνω διαπίστωση περί ελλειμματικότητας και αποσπασματικότητας ωστόσο, δεν αντιφάσκει με μια άλλη διαπίστωση-αποτίμηση πολλά χρόνια αργότερα (το 1996) -και ενόσω το περιοδικό είχε τερματίσει προ πολλού τη λειτουργία του-, του Νικηφόρου Παπανδρέου, ο οποίος μιλάει για κάποιους «κεντρικούς στόχους» των περί θεάτρου δημοσιευμάτων «που υπακούουν σε κάποιες επιλογές της ομάδας

195. *Ο.π.*, σ. 385.

196. Φράση από το ποίημα-ωδή του Κάλβου *Εις Σάμον*.

που εκδίδει το περιοδικό».¹⁹⁷ Και πράγματι, όπως προέκυψε από την παρουσίαση των κειμένων, μοιάζει να επιβεβαιώνονται, κατά κάποιο τρόπο, και οι δύο. Τα κείμενα των Ελλήνων συνεργατών του περιοδικού, παρότι ολιγάριθμα και παρότι εκφράζονται σε αυτά και διαφορετικές απόψεις, ωστόσο, μέσα από αυτά, προκύπτει ένα *minimum* παραδοχών στα περισσότερα τουλάχιστον άρθρα, που δικαιολογούν την ύπαρξη μιας ενιαίας -λίγο έως πολύ- «θεατρικής πολιτικής»¹⁹⁸ της *Επιθεώρησης Τέχνης*.

Στην πλειονότητα των κειμένων, λοιπόν, θεωρητικών και κριτικών, εντοπίζονται κοινοί άξονες γύρω από τους οποίους εγείρονται προβληματισμοί, άξονες που μας παραπέμπουν έντονα σε αρχές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.¹⁹⁹ Μια στοιχειώδης αλλά κεφαλαιώδης έγνοια είναι το τι ορίζεται ως πρωτοποριακό στην τέχνη του θεάτρου και αν αυτό εντοπίζεται στο περιεχόμενο ή στη μορφή. Οι περισσότερες απόψεις αποδίδουν προτεραιότητα στο περιεχόμενο, ενώ η μορφή θεωρείται υποδεέστερης αξίας. Κατά τη γνώμη των περισσότερων αναλυτών, οι δυτικοί συγγραφείς της *πρωτοπορίας* καταδεικνύουν την *παρακμή*, τόσο στη μορφή, μέσω της αποδόμησης της γλωσσικής δομής και της λογικής συνοχής, όσο και στο περιεχόμενο, αφού οι ήρωες πλάθονται απαισιόδοξοι, ηττημένοι από τα προσωπικά τους πάθη ή από έναν άρρωστο κόσμο, χωρίς σφρίγος, μέσα σε έναν κόσμο διάλυσης που δεν έχουν την ελπίδα και την επιθυμία να τον αλλάξουν. Επιλέγουμε σε αυτό το σημείο ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα που μας θυμίζει τα παραπάνω από ένα άρθρο του 1950 στο σοβιετικό λογοτεχνικό περιοδικό *Novyi mir* με τίτλο «Ο σοβιετικός αναγνώστης και η λογοτεχνία»: «Οι αναγνώστριες και οι αναγνώστες μας θέλουν τον ρεαλισμό στην τέχνη, τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, παραστάσεις ενεργητικών ανθρώπων, πράξεις και ιδέες χωρίς αβανγκαρντίστικα εφφέ και φορμαλιστικά τρικ.»²⁰⁰

197. Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η θεατρική πολιτική του περιοδικού», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), σ. 128.

198. Τον όρο δανειζόμαστε από τον Νικηφόρο Παπανδρέου. (βλ. την προηγούμενη υποσημείωση.)

199. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ουδέποτε διακηρύχθηκε μέσα από τις σελίδες του περιοδικού ως επίσημο αισθητικό δόγμα. Ένας πιθανός λόγος ήταν η αποφυγή του όρου λόγω «του νομικού πλέγματος του εμφυλίου», καθώς θα μπορούσε ο όρος να «ενέπιπτε σε κάποια άρθρα» που απαγόρευαν τη «μνεία ορισμένων εννοιών.» Πάντως, αν «δεν υπήρξε στα πρώτα χρόνια θεωρητική αμφισβήτηση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, υπήρξε αποφασιστική και με πάθος αποδοκιμασία της παραλογοτεχνίας που ενέπνεε.» (βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η “Επιθεώρηση Τέχνης” και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στο κέντρο των ζυμώσεων και των συγκρούσεων μιας δωδεκαετίας», *Διαβάζω* τχ 67 (20 Απριλίου 1983) σ. 20-26.)

200. Παρατίθεται στο άρθρο του Evgeny Dobrenko «The disaster of middlebrow taste, or, who “invented” socialist realism», *Socialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997, σ. 157.

Ένα ερώτημα που επίμονα τίθεται στα κείμενα είναι το πώς αναπαρίσταται ο κόσμος μέσα από το θεατρικό κείμενο. Αντικειμενικά ή υποκειμενικά; Ο υποκειμενισμός που εν γένει αποδίδουν στους εν λόγω θεατρικούς συγγραφείς νοείται ως αδυναμία ή και άρνηση κατανόησης από μέρους τους ότι ο άνθρωπος είναι ον κοινωνικό, εξελισσόμενο και ότι η ζωή του αποτελεί αντανάκλαση της πραγματικότητας. Η δε πραγματικότητα υπόκειται στη διαλεκτική της Ιστορίας και, με τρόπο αναπόδραστο, σύμφωνα με τον μαρξιστικό τρόπο σκέψης, θα οδηγηθεί στην επανάσταση. Συνεπώς, το υποκειμενικό ταυτίζεται με τη στατικότητα, την απάθεια, τη μοιρολατρία, ενώ το αντικειμενικό με την απόκτηση επαναστατικής συνείδησης. Και αν αξιοποιήσουμε θέση του Ευγκένι Ντομπρένκο (Evgeny Dobrenko),²⁰¹ σε αναφορά του στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, θα λέγαμε ότι η υψηλή θέση της αλήθειας (στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό) εμφανίζεται σαν ένας άχρονος ουτοπικός χώρος, πέρα από την τυχαιότητα.²⁰² Αυτός είναι και ο λόγος που σε αρκετά κείμενα γίνονται θετικές αναφορές στον Μπρεχτ ως γνήσιο εκφραστή της *πρωτοπορίας*. Προνομιακή θέση κατέχουν, επίσης, ο Αντάμωφ,²⁰³ ο Ντύρενματ και ο Φρις, οι οποίοι, παρότι εκφράζουν το *παράλογο*, ασκούν εντονότερη κριτική στον αστικό κόσμο και κινούνται σε πιο ρεαλιστικά πλαίσια. Οι υπαρξιακές αναζητήσεις θεωρούνται -στην καλύτερη περίπτωση- ατελέσφορες και ανασχετικές της θετικής και αγωνιστικής αντιμετώπισης της ζωής. Αντικειμενικό, λοιπόν, είναι ό,τι συνάδει με την επιστημονικότητα του μαρξισμού, ενώ υποκειμενικό ό,τι αμφισβητεί τη βεβαιότητα αλλαγής του κόσμου.

201. Ο Evgeny Dobrenko είναι καθηγητής της Ρωσικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο του Sheffield. Έχει γράψει αρκετά έργα για την ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας.

202. Παρατίθεται στο άρθρο της Lily Wiatrowski Philips «W.E.B. Du Bois and Soviet communism», *Socialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997, σ. 267.

203. Ο Αντάμωφ (Γάλλος θεατρικός συγγραφέας ρωσοαρμενικής καταγωγής), σε δοκίμιό του που δημοσιεύεται στο περιοδικό, δηλώνει ανάμεσα σε άλλα: «Μου λένε συχνά: “Δεν είναι δυνατόν να περιορίσουμε το θέατρο στην πολιτική”. Μήπως το είπα ποτέ; Είπα απλώς και το λέω ακόμα, ότι δεν θέλω καθόλου ένα θέατρο έξω από τόπο και χρόνο, ένα θέατρο του παντού και του πουθενά, ένα θέατρο του “no mans land”. [...] Δεν είμαι αντίθετος στην ονειροφантаσία που μεταφέρεται στο θέατρο. Μόνο που πρέπει αυτό το όνειρο να μην είναι νοθευμένο με παιδαριώδεις μεταφυσικές επιδιώξεις: Εξωπραγματικότητα του κόσμου, ισοπέδωση των πάντων κλπ. Ακόμα και το συμπέρασμα που βγαίνει, θα πρέπει να σέβεται τα ρεαλιστικά δεδομένα του ονείρου, ο συμπερασματικός μηχανισμός να είναι φανερός και να έχει την πραγματική του αξία. [...] Ανάμεσα στους θεατρικούς κανονάδες, εκείνος που γίνεται γύρω από τον “θετικό ήρωα” μ’ ενοχλεί ιδιαίτερα. Μα πώς δεν βλέπουν μερικοί ότι σε ορισμένες περιπτώσεις αυτός ο ήρωας δεν χρειάζεται και ότι είναι χρέος του θεατή να συμπληρώσει την απουσία του και να βγάλει συμπεράσματα; Αλλά πώς δεν βλέπουν το παράλογο μιας *a priori* καταδίκης του θετικού ήρωα;» (βλ. «Μερικές σκέψεις του Αντάμωφ για το θέατρο», *E.T.*, τχ 97-98, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1963, σ. 103-105, μετάφραση Τάσος Αλκουλής.)

Έτσι, κομβική έννοια και μέλημα των αρθρογράφων και των κριτικών του περιοδικού αποτελεί η σχέση τέχνης και πραγματικότητας, τέχνης και ιδεολογίας.²⁰⁴ Εξ ου και η μεγάλη εμμονή στην έννοια του ρεαλισμού, που αποτελεί «λέξη-φетиχ»,²⁰⁵ καθώς στην ακρίβειά της κρίνεται η υπαγωγή της τέχνης στην ιδεολογία. Η απόδοση της πραγματικότητας αφορά τη θέασή της όχι στην επιφάνεια, αλλά στην τελεολογική φύση της Ιστορίας ως εξελικτικής διαδικασίας προς μια αλήθεια υψηλότερη. Έτσι, το *ωραίο* στην τέχνη, η αισθητική αξία της, με άλλα λόγια, εδράζεται στο περιεχόμενο. Με ανάλογο τρόπο αντιμετωπίζεται η τέχνη στη Σοβιετική Ένωση: Ο Τσερνισιέφσκι (Chernyshevsky)²⁰⁶ ταύτισε την ομορφιά με τη ζωή, με την έννοια της νικηφόρας πορείας προς τον κομμουνισμό. Ο Ι. Άλτμαν (I. Altman),²⁰⁷ ήδη στο Α΄ Συνέδριο συγγραφέων της Σοβιετικής Ένωσης διατύπωσε την άποψη ότι η ομορφιά έπαιρνε μια νέα σημασία -αυτήν της απόλαυσης του συλλογικού αγώνα- και ότι έπρεπε να ξεπεραστούν οι παλιοί ξεροί αισθητικοί κανόνες του παρελθόντος.²⁰⁸ Σύμφωνα με τα παραπάνω, από τις πιο βασικές ιδέες του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ήταν η ιδεολογική δέσμευση, δέσμευση που μοιάζει να τηρείται στα περισσότερα θεωρητικά κείμενα που διαβάσαμε στο περιοδικό.

Ωστόσο, παρά τα κοινά μοτίβα που παρατηρήσαμε πιο πάνω, εντοπίσαμε επίσης και σημαντικές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους συνεργάτες του περιοδικού. Τα κείμενα διαβαθμίζονται από τη συλλήβδην απόρριψη του πρωτοποριακού θεάτρου έως και την απο-ενοχοποίηση και την απομυθοποίηση των σταθερών μέχρι προ τινος ιδεολογικών γραμμών περί αισθητικής. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι ο Φερράντε λειτουργεί ως πλαίσιο αναφοράς και πως δίνει το στίγμα της κριτικής

204. Η πρόσφατη αριστερή παράδοση στα θεατρικά πράγματα της χώρας είχε συνδέσει την ποιότητα με μια στροφή σε θέματα πολιτικής και κοινωνικής επικαιρότητας. Ένα πολύ χαρακτηριστικό θεατρικό σχήμα που προέκυψε από ηθοποιούς ΕΑΜικής προέλευσης το 1945, οι *Ενωμένοι Καλλιτέχνες*, επιλέγουν να κινηθούν σε τροχιά ενός σύγχρονου κοινωνικού ρεαλισμού. Μερικά δε από τα έργα που επέλεξαν να ανεβάσουν το 1945-46 κινούνται στη γραμμή του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Στήριζαν και προώθησαν το είδος εκείνο της νεοελληνικής δραματοουργίας που ενσυνείδητα στρατευόταν στις ανάγκες της μεταπολεμικής ιστορικής συγκυρίας. Κοινό χαρακτηριστικό των περισσότερων έργων που ανεβάζουν τη χρονιά 1945-46 είναι «να διαφωτίσουν το κοινό πάνω στη σημασία της ταξικής αντιπαράθεσης, που πυροδότησε ο Δεκέμβρης.» (βλ. Γλυκερία Κουκουρίκου, *Ελληνικό θέατρο και Ιστορία από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950)*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 199-200.)

205. Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η θεατρική πολιτική...», *ό.π.*, σ. 132.

206. Σοβιετικός συγγραφέας, θεωρητικός και κριτικός Λογοτεχνίας.

207. Iohann L'vonich Al'tman: Ρώσος λόγιος και κριτικός, από την αντιπροσωπεία Μοσχοβιτών στο Συνέδριο· η ομιλία του αναφερόταν πάνω στο Σοβιετικό (Ρωσικό) δράμα: η πληροφορία αντλήθηκε από την διατριβή της Kathryn Douglas Schild, *Between Moscow and Bacu: National Literatures in the 1934 Congress of Soviet Writers*, University of California Berkeley, Fall 2010, σ. 172.

208. Leonid Heller, «A world of prettiness. Socialist realism and its aesthetics categories», *Sosialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997, σ. 51-75.

θεώρησης που χαρακτηρίζει τα θεωρητικά κείμενα των Ελλήνων που ακολουθούν. Αν αυτά τα τοποθετήσουμε στον άξονα του χρόνου, θα παρατηρήσουμε ότι οι ζυμώσεις των ιδεών, χωρίς να μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η πορεία είναι ευθύγραμμη, οδηγούν σε περισσότερο ανοιχτή ματιά και μοιάζει να διευρύνεται η αντίληψη για το τι δικαιούται να είναι αποδεκτό στην τέχνη, όσον αφορά την απόδοση της πραγματικότητας.

Πολλές από τις απόψεις που διαβάσαμε δείχνουν ότι υπάρχει τάση να ξεπεραστεί η μονολιθικότητα των θέσεων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και το περιοδικό να αναζητά νέα αισθητικά ήθη. Οι συζητήσεις γύρω από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό στο περιοδικό είναι περιορισμένες. «Ελληνικό πρωτότυπο κείμενο με το συγκεκριμένο θέμα υπάρχει μόνο ένα σ' όλο το περιοδικό».²⁰⁹ το άρθρο ανήκει στον Μανόλη Αναγνωστάκη, έχει τίτλο «Προβλήματα σοσιαλιστικού ρεαλισμού» και δημοσιεύεται επί τη αφορμή σχετικού άρθρου σε σοβιετικό περιοδικό. Στο άρθρο αυτό ο Αναγνωστάκης εκφράζει τις αντιρρήσεις του απέναντι στο νόημα που έχει λάβει η βαθύτερη σημασία της πιστής απεικόνισης της πραγματικότητας και καταφέρεται εναντίον των απλουστεύσεων και των κλισέ του τύπου: αισιοδοξία-απαισιοδοξία, πρόοδος-αντίδραση, θετικός ήρωας κ.λπ.²¹⁰

Ωστόσο, το θέμα ανακινείται μέσα από δημοσιεύματα που προέρχονται από τη Σοβιετική Ένωση και άλλες Ανατολικές χώρες. Μερικά χαρακτηριστικά δημοσιεύματα είναι η εισήγηση του Μπόρις Ρούρικωφ στο Β' Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων με θέμα τη «Σοβιετική κριτική», η οποία δημοσιεύεται στο περιοδικό.²¹¹ Στην εισήγησή του αυτή παραδέχεται ότι «βρέθηκαν κριτικοί που κατάγγειλαν σαν προδοσία κάθε λέξη για την επίδραση αυτού ή εκείνου του συγγραφέα για να του κολλήσουν, μ' αυτή την ευκαιρία, τη ρετσινιά του “δουλοπρεπή θαυμαστή”» και καταγγέλλει τον «χυδαίο κοινωνιολογισμό», όπως χαρακτηρίζει μια στενή αντίληψη για την τέχνη, η οποία περιορίζεται σε σχηματικές αναπαραστάσεις, αγνοώντας τον ρόλο της ως «έκφραση[ς] της ομορφιάς».²¹² Ως παράδειγμα τέτοιων απλουστεύσεων ο Ρούρικωφ δίνει μια κριτική που δημοσιεύτηκε στη Σοβιετική Ένωση -του Μ. Γκουστσίν- για τον Τσέχωφ, που τον παρουσιάζει ως στερούμενο «από ρεαλισμό κι από ποίηση κι από χιούμορ», αφού βρίσκει στα έργα του «αδιέξοδο [και] απουσία

209. Δημήτρης Ραντόπουλος, «Η “Επιθεώρηση Τέχνης” και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ...», *ό.π.*, σ. 24.

210. *E.T.*, τχ 29, Μάιος 1957, σ. 440-444.

211. *E.T.*, τχ 6, Ιούνιος 1955, σ. 475-482.

212. *Ο.π.*, σ. 475.

πολιτικής προοπτικής.»²¹³ Ωστόσο, ο Ρούρικωφ εξακολουθεί να υπερασπίζεται σθεναρά τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, όταν καταγγέλλει την «απουσία ιδεολογίας, την τάση φυγής από το λαό στ' όνομα της αισθητικής»,²¹⁴ στοιχείο που παρατηρεί στα δημοσιεύματα του περιοδικού *Novyi mir*.

Σε ένα άλλο δημοσίευμα,²¹⁵ το οποίο υπογράφει ο ποιητής και εκδότης τού ως άνω σοβιετικού περιοδικού Αλεξάντρ Τβαρντόφσκι, ομολογείται στασιμότητα στις αναζητήσεις: συγκεκριμένα, στην εγχώρια λογοτεχνία ο αρθρογράφος μας παρατηρεί «λειπή εμβάθυνση κι αλήθεια κατά την απεικόνιση της ζωής»,²¹⁶ καθώς και ωραιοποίηση της πραγματικότητας, παρότι δεν κατονομάζει πουθενά τον όρο σοσιαλιστικό ρεαλισμό.

Ανάλογες παρατηρήσεις διαπιστώνονται από καλλιτέχνες και στις άλλες Ανατολικές χώρες. Για την Πολωνία, ενδεικτικά, βρίσκουμε στο περιοδικό μια περιληπτική αναδημοσίευση των πρακτικών της *Συνόδου του Συμβουλίου Πολιτισμού*: οι ομιλούντες Γιαν Κοττ, πανεπιστημιακός, Αντόνι Σλονίμσκι, συγγραφέας και Ζμπιγκνιέφ Προνάσκο, ζωγράφος, καταφέρονται εναντίον της μέχρι τούδε πολιτικής στη χώρα με κύριες κατηγορίες ότι δεν ασκείτο καμία κριτική κι ότι, όπως λέει ο Κοττ, «αναμασ[ούσαν] τα λόγια του ιερέα» πως «ό,τι γινόταν ήταν αναγκαίο». Με ανάλογες εκφράσεις ο δεύτερος μιλάει για την αναγκαιότητα μιας «αληθινή[ς] δημοκρατικοποίηση[ς] της δημόσιας ζωής και το πέρασμα απ' τη “θρησκευτική πίστη” στον ορθολογικό στοχασμό». Ο ζωγράφος, στηλιτεύοντας τις εμμονές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, λέει προς λέξη-προς-λέξη για τα θέματα της ζωγραφικής: «ένα τρακτέρ, μερικά τούβλα και εργοστάσια, εργοστάσια, εργοστάσια... Όλα με την ακρίβεια φωτογραφικής μηχανής δοσμένα, βουτηγμένα σε σάλτσα από γκριζωπή λάσπη. Οι εκθέσεις μας είχαν καταντήσει βρώμικα κουρέλια, με θέματα φτηνά και υποκριτικά.»²¹⁷

Ο Γιουγκοσλάβος συγγραφέας Ν. Κόζιτς σε συνέντευξή του που έδωσε στο ιταλικό περιοδικό *Ο σύγχρονος*, τα κύρια σημεία της οποίας αναδημοσιεύονται στο περιοδικό, λέει τα εξής για τις αλλαγές που συντελούνταν εκείνη την εποχή στη χώρα του στον χώρο της λογοτεχνίας: πέρα από την «κλασική ρεαλιστική έκφραση, υπάρχουν κι άλλοι, [συγγραφείς] κυρίως οι νέοι που επιθυμούν να φέρουν

213. *Ο.π.*, σ. 476.

214. *Ο.π.*, σ. 479.

215. *E.T.*, τχ 90, Ιούνιος 1962, σ. 690-697.

216. *Ο.π.*, σ. 690.

217. *E.T.*, τχ 18, Ιούνιος 1956, σ. 531.

επανάσταση στη μορφή, έχοντας την πεποίθηση πως τα νέα περιεχόμενα απαιτούν νέες μορφές». Επισημαίνει, στη συνέχεια, την ανάγκη να απελευθερωθούν οι καλλιτέχνες «από τον πραγματισμό ή από την κοινωνική παραμόρφωση της λειτουργίας της τέχνης», όπως χαρακτηρίζει τις υπερβολές του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Θεωρεί ότι αυτήν την τάση πρέπει να την αρνηθούν ως αισθητική πρωτοκαθεδρία επιβαλλόμενη από τη σοβιετική τέχνη.²¹⁸ Στο ίδιο τεύχος, σε αναφορά του περιοδικού σε πρόσφατο Συνέδριο των Τσέχων συγγραφέων μαθαίνουμε ότι μια σειρά εννοιών του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, όπως «η κομματικότητα, ο αντιπροσωπευτικός τύπος, η αλήθεια και η αισιοδοξία στην τέχνη, ο θετικός και αρνητικός ήρωας» υπόκεινται σε «κριτική αναθεώρηση».²¹⁹

Σε επόμενο δημοσίευμα που αφορά στα θεατρικά, αρκετά χρόνια αργότερα, σε συνάντηση του *Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου*,²²⁰ η οποία έλαβε χώρα στη Βαρσοβία το 1963, ο σοβιετικός κριτικός Ευγένιος Σουλκώφ «τόνισε την ανάγκη ενός θεάτρου που να καταξιώνει τη ζωή αντί να την αρνείται», ζητώντας από τους θεατρικούς συγγραφείς να γράφουν έργα που «να βοηθούν τον σύγχρονο άνθρωπο στο μόχθο και τους αγώνες του.»²²¹

Έτσι, παρά τον -εν πολλοίς- συντηρητικό χαρακτήρα των θέσεων που διαβάσαμε, παρά την επιφυλακτικότητα με την οποία διατυπώνονται ενίοτε ενστάσεις, διαπιστώνουμε, ωστόσο, ότι τόσο στις Ανατολικές χώρες, όσο και στην ίδια τη Σοβιετική Ένωση γείρονται προβληματισμοί και διεξάγονται σχετικές συζητήσεις.

Ερχόμενοι, πάλι, στα καθ' ημάς, ανάμεσα στα θεωρητικά κείμενα που παρουσιάσαμε, τα πιο χαρακτηριστικά μιας νέας αντίληψης είναι των συγγραφέων Ζιώγα και Μουρσελά. Η ιδιότητά τους αυτή, υποβάλλοντάς τους στη βάση της έκφρασης, ίσως υποβοήθησε νέες αναζητήσεις τους στην έκφραση, πέρα από ιδεολογικές αγκυλώσεις. Την εποχή εκείνη, εξάλλου, στην εκπνοή της δεκαετίας του '50 και καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, σε μεγάλο φάσμα της νεοελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής (π.χ. Γ. Ιωάννου, Στρατής Τσίρκας, Άρης Αλεξάνδρου, Ανδρέας Φραγκιάς κ.α.), παρατηρούνται νέοι εκφραστικοί τρόποι, με κύριο χαρακτηριστικό την απομάκρυνση από τον ρεαλισμό και τη στροφή στην ανάδειξη μιας περισσότερο πολύπλοκης πραγματικότητας εσωτερικής ή και

218. *E.T.*, τχ 20, Αύγουστος 1956, σ. 166-167.

219. *Ο.π.*, σ. 168-169.

220. Ιδρύθηκε το 1948 από την Unesco.

221. *E.T.*, τχ 104, Αύγουστος 1963, σ. 227-228.

εξωτερικής. «Την ίδια περίοδο αποκτά ευρύτατη επίδραση και η πεζογραφία του Κάφκα που προσλαμβάνεται μέσα στον πνευματικό ορίζοντα που έχει διαμορφωθεί στο μεταξύ από το θέατρο του παραλόγου και τον υπαρξισμό.»²²²

Έτσι, λοιπόν, φαίνεται πως γονιμοποιήθηκαν δημιουργικά τέτοιου είδους τάσεις από τους δύο αυτούς προαναφερόμενους θεατρικούς συγγραφείς έτσι, ώστε σε θεατρικά τους έργα υιοθέτησαν στοιχεία του *θεάτρου του παραλόγου*, όπως διαπιστώσαμε στις θεατρικές κριτικές.

Όσον αφορά τις κριτικές των παραστάσεων, μια πρωταρχική παρατήρηση επί της δομής τους θα μπορούσε να είναι η εξής:

Αν η θεατρική κριτική κινείται ανάμεσα σε δύο πόλους, κείμενο-παράσταση, η λογοτεχνική παιδεία της πλειοψηφίας των συνεργατών του περιοδικού και η αντίληψη της εποχής για την κριτική παραστάσεων συχνά πριμοδοτούν το κείμενο. Έτσι, ενώ αναλύεται εκτενώς το έργο, οι απόψεις για τη σκηνοθεσία, την ηθοποιία, το εικαστικό μέρος και τη μουσική συνωθούνται στις τελευταίες παραγράφους.²²³

Όσον αφορά στο περιεχόμενο των έργων, πάντως, επειδή οι κρίσεις τους γίνονται με τρόπο άμεσο, πάνω σε πολύ συγκεκριμένο, από υλικό, πρόβαλαν περισσότερο ανάγλυφα τα μοτίβα που ήδη παρατηρήσαμε στα θεωρητικά κείμενα και στην έρευνα. Ωστόσο, εντοπίσαμε αρκετές διαφοροποιήσεις ανάμεσα στους κριτικούς. Για παράδειγμα, είδαμε τον Γ. Σταύρου να υιοθετεί μια πιο “σκληρή γραμμή”,²²⁴ ενώ τον Β. Μανιάτη (Κ. Κουλουφάκο) να τηρεί ίσες αποστάσεις ανάμεσα στο *παλιό* και το *νέο* λεξιλόγιο. Στην περίπτωση του δε, μας δόθηκε η εντύπωση ότι υποβάλλεται σε εσωτερική λογοκρισία, προκειμένου η κριτική του να ανταποκρίνεται σε θεωρητικές διατυπώσεις. Όπως αναφέρει ο Φίλιππος Ηλιού, ο Κώστας Κουλουφάκος διατύπωνε με έμφαση τη διαπίστωσή του ότι «υπήρχε μια μόνιμη καχυποψία και εχθρότητα, ή έστω, μια δύσπιστη αμηχανία της “κομματικής καθοδήγησης” απέναντι στα “ανοίγματα” και τον θεωρούμενο “ρεβιζιονισμό” της *Επιθεώρησης Τέχνης*.» Την κρίση του αυτή τη βασίζει σε κείμενο-υπόμνημα το οποίο ο κατέθεσε Κουλουφάκος στην Επιτροπή Διαφώτισης της ΕΔΑ, ύστερα από πολυήμερη σύσκεψη για την *Επιθεώρηση Τέχνης*, τον Φεβρουάριο-Μάρτιο του 1964, προκειμένου να

222. Αναστασία Νάτσινα, «Απομακρύνσεις από τον ρεαλισμό», *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Ελληνικά ακαδημαϊκά ηλεκτρονικά συγγράμματα και βοηθήματα, Αθήνα 2015, σ. 138, στο: https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/2197/8/00_master_document_natsina-KOY.pdf, πρόσβαση: 1/2/2019.

223. Παυλίνα Γραικού-Γκιβίση, «Η θεατρική κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*», *Μανδραγόρας* τχ 6-7 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1995) σ. 193.

224. Τα εισαγωγικά της συντάκτριας.

αντιμετωπιστούν τα οξυμμένα προβλήματα που αντιμετώπιζε το περιοδικό.²²⁵ Έτσι, «ένα πλήθος αριστερών έδωσε σκληρό αγώνα προκειμένου να ξεπεραστούν τόσο οι πάμπολλες εξωτερικές απαγορεύσεις, όσο και οι πολυάριθμες εσωτερικευμένες τους αναστολές.»²²⁶

Όπως φάνηκε, όμως, η νέα γενιά κριτικών (Σπάθης, Παπανδρέου),²²⁷ είναι περισσότερο ανεκτική στους τρόπους της θεατρικής πρωτοπορίας. Παράλληλα με την παραδοχή της «διαπαιδαγωγτικής σημασίας» του θεατρικού λόγου του Φρις και του «προλεταριακού ουμανισμού» του Ντύρενματ, προβάλλει η αποδοχή υπαρξιακών θεμάτων.²²⁸ Παράλληλα με την εξύψωση της κοινωνίας ως κυρίαρχης μονάδας μέτρησης της ανθρώπινης ζωής και των αξιών, οι κριτικοί αρχίζουν να αφουγκράζονται την ανθρώπινη υπαρξιακή μοναξιά. Παράλληλα με την απαίτηση για σοβαρό λόγο, γίνονται πιο ελαστικοί στο παράδοξο χιούμορ ενός Ιονέσκο. Παράλληλα με την πραγματικότητα, ξυπνάει το όνειρο κι ο υπερρεαλισμός. Από τη μία πραγματικότητα, περνάμε στις πολλές. Το *Θέατρο Τέχνης* από συντηρητικός θεσμός και χαρακτηριστικός της *παρακμής*, γίνεται σταδιακά αποδεκτό ως μία σκηνή που πρωτοπορεί και παύει να εγείρει καχυποψίες. Έτσι, μοιάζει να συντελείται αργά

225. βλ. Φίλιππος Ηλιού, «Ένα υπόμνημα του Κώστα Κουλουφάκου για την Επιθεώρηση Τέχνης. Κομματική διανόηση και κομμουνιστική ανανέωση», *Αρχειοτάξιο* τχ 2 (Ιούνιος 2000) σ. 41-45.

226. 1. Ελισάβετ Κοτζιά, *Ιδέες και αισθητική. Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί Πεζογράφοι 1930-1974*, Πόλις, Αθήνα 2006, σ. 346.

2. Τα πρώτα χρόνια μετά το 20ο Συνέδριο του 1956, επικρατούσε κλίμα αισιοδοξίας ότι η λογοκρισία θα χαλάρωνε και ότι θα άνοιγαν οι δρόμοι για διαφωνίες και κριτική από μέρους των διανοουμένων. Ωστόσο, τρία χρόνια μετά, ο Χρουστσόφ υπερασπιζόταν σε δημόσιες ομιλίες τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και απειλούσε τους επικριτές του. Πάντως, στις αρχές του 1960 επικρατούσε σχετική ανεκτικότητα σε σχέση με τη σταλινική περίοδο, που και πάλι, όμως, μετά το 1964, εποχή ανατροπής του Χρουστσόφ, άρχισαν οι πιέσεις στους διανοούμενους. Δύο σοβιετικοί διανοούμενοι, ο Σινιάφσκι και ο Ντάνιελ, συλλαμβάνονται καθώς είχαν βγάλει κρυφά μυθιστορήματά τους στη Δύση. Ο πρώτος είχε επίσης δημοσιεύσει στο εξωτερικό δοκίμιο για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Οι δύο άντρες καταδικάστηκαν σε στρατόπεδα εργασίας. (βλ. Tony Judt, *ό.π.*, σ. 424-425.) Το 1966, η *E.T.* δημοσιεύει διαμαρτυρία είκοσι πέντε διανοουμένων για την καταδίκη των δύο σοβιετικών και την απευθύνει στον Πρόεδρο της Σοβιετικής Κυβέρνησης μέσω της Σοβιετικής Πρεσβείας Αθηνών. (βλ. *E.T.*, τχ 133-134, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1966, σ. 38.) Αυτή η κίνηση έφερε το περιοδικό σε σύγκρουση με το Κόμμα.

227. Μέχρι το 1962 την κριτική θεάτρου αναλαμβάνουν λογοτέχνες, σκηνοθέτες και θεατρικοί συγγραφείς. Θεατρολόγοι με ειδικές σπουδές ήταν ο Νικηφόρος Παπανδρέου και ο Δημήτρης Σπάθης. (βλ. Παυλίνα Γραικού-Γκιβίση, «Το περιοδικό ...», *ό.π.*, σ. 40.)

228. Σε άρθρο του Μπορίς Βόλγκιν με τίτλο «Το σοβιετικό θέατρο σήμερα», πληροφορούμαστε ότι τα σοβιετικά θέατρα, διαρκώς αυξανόμενα σε αριθμό, πέρα από έργα που αναφέρονταν στην Οκτωβριανή Επανάσταση, λόγω της τεσσαρακοστής επετείου, δείχνουν μια προτίμηση σε έργα του Γκόρκι, ή σε εγχώριο δραματολόγιο της δεκαετίας του '20, ή σε κλασικούς συγγραφείς, π.χ. Σαίξπηρ, Τολστόι, Ντοστογιέφσκι, Τουργένιεφ. Ωστόσο, σε αναφορά του στο *θέατρο Τέχνης* της Μόσχας, μαθαίνουμε ότι παρόλο που «κρατιέται σε θέσεις του ρεαλισμού, δίνει όλη την προσοχή του στην ανάπτυξη της ψυχολογίας των ηρώων.» Το παραθέτουμε ως ένδειξη ότι και στη Σοβιετική Ένωση υπάρχουν αμυδρές ενδείξεις ανανέωσης του θεωρητικού λόγου και της θεατρικής πρακτικής. (βλ. *E.T.*, τχ 34, Οκτώβρης 1957, σ. 271-273. Το τεύχος αυτό αποτελεί αφιέρωμα στα 40 χρόνια από την Οκτωβριανή Επανάσταση.)

και σταθερά μια σύνθεση των αντιθέσεων, μια σύγκλιση που δεν απαιτεί τη διάκριση πολιτικού και κομματικού λόγου, που δεν θέτει στεγανά στην αποτίμηση της ποιότητας του καλλιτεχνικού έργου.²²⁹

Στις παρακάτω δηλώσεις του Κάρολου Κουν μοιάζει να διακρίνουμε μια τάση των αντιλήψεων που διαγραφόταν κατά τα τελευταία χρόνια λειτουργίας του περιοδικού γύρω από ζητήματα θεατρικής τέχνης:

Δεν πιστεύω σε «κομματικό θέατρο». Τόχω πει πολλές φορές. Πιστεύω σε πολιτικό θέατρο, στην πλατειά του έννοια, γιατί κάθε θέατρο είναι πολιτικό, [ήδη] από το αρχαίο θέατρο και τον Σαίξπηρ.²³⁰ Το Πρωτοποριακό θέατρο του Παραλόγου [...] -Πίντερ, Μπέκετ, Ιονέσκο- συνέτεινε να ξεκόψουμε από τα δεσμά μιας πνευματικά στείρας αληθοφάνειας και λογικής και να φωτίσουμε τους αιώνιους προβληματισμούς του ανθρώπου.²³¹

Η συνύπαρξη διαφορετικών απόψεων μας δείχνει ότι το περιοδικό παρέμεινε ανοιχτό στο διάλογο -στην περίπτωση μας- περί θεάτρου και πρωτοπορίας, ενώ στις σελίδες του πολλές συγκρούσεις είδαν το φως μέσα στην πορεία του. Ο Αλέξανδρος Αργυρίου, αποτιμώντας τη συμβολή του περιοδικού στον αντιδογματικό λόγο, λέει τα παρακάτω:

Το θετικό [...] στοιχείο που εκόμιζε στους πνευματικούς αγώνες η *Επιθεώρηση Τέχνης*, ήταν η συνεχής προσπάθεια επανεκτίμησης των υποτιθέμενων μαρξιστικών κριτηρίων της Τέχνης και ο επαναπροσδιορισμός τους, με τη φροντίδα να κρατηθεί μια συνέπεια συλλογισμών. Ωστόσο (ίσως για λόγους που αγνοούμε) αυτά όλα παρουσιάζονταν σπασμωδικά και χωρίς συστηματικότητα που δημιουργεί παράδοση και ανοίγει προοπτικές.²³²

Ακόμη κι αν συμφωνήσουμε με τον Αλέξανδρο Αργυρίου, θα είχαμε, ίσως να αντιτάξουμε ότι δεν μας δόθηκε η ευκαιρία να διατυπώσουμε οριστικές κρίσεις, μια

229. Ένα χαρακτηριστικό άρθρο από τις δημοσιευμένες στο περιοδικό συζητήσεις του Ινστιτούτου Γκράμσι, της Ροσσάνα Ροσσάντα (*E.T.*, τχ 126, Ιούνιος 1965, σ. 477) με τίτλο «Στράτευση, ιδεολογία και κουλτούρα» στο οποίο ζητά αλλαγή στην κομματική νοοτροπία, γίνεται “σημαία” στο αντίστοιχο αίτημα της Συντακτικής Επιτροπής του περιοδικού, όπως ομολογεί ο Δ. Ραυτόπουλος, παραθέτοντας απόσπασμα από την τοποθέτηση της Ροσσάντα: «Τη στιγμή που η ιδεολογία δεν παρουσιάζεται σαν τελειωμένη αλήθεια, αλλά σαν επανάσταση και αλήθεια που πρέπει να γίνει, η στράτευση αποκτά ξανά μιαν αυτονομία, αλλά και ταυτόχρονα και μια καθολική ευθύνη. Οι λογαριασμοί δεν γίνονται πια με την πειθαρχία ενός κόμματος, αλλά με την ιστορία, που είναι πιο αυστηρή. Κι έτσι οι λογαριασμοί είναι σοβαρότεροι.» (βλ. Δ. Ραυτόπουλος, «Η “Επιθεώρηση Τέχνης”...», *ό.π.*, σ. 25.)

230. Κάρολος Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα, 9η έκδοση, 1η έκδοση 1987, σ. 158.

231. *Ο.π.*, σ. 116-117.

232. Αλέξανδρος Αργυρίου, *Η Μεταπολεμική πεζογραφία*. Τόμος Α' Εισαγωγή, Σοκόλη, Αθήνα 1988, σ. 148.

και το περιοδικό διέκοψε τη λειτουργία του το 1967. Από την άλλη πλευρά, πώς άραγε συντελούνται οι αλλαγές, αν όχι με οδύνες και αντιφάσεις;

Κεφάλαιο Β΄

Η Δυτική σκέψη: Θεωρητικοί προβληματισμοί γύρω από την πρωτοπορία στο θέατρο και στη λογοτεχνία

Στο κεφάλαιο αυτό θα παρουσιαστούν με χρονολογική σειρά δημοσιεύσεις του περιοδικού -συζητήσεις, άρθρα και συνεντεύξεις- που αφορούν την έννοια της *πρωτοπορίας* στη λογοτεχνία και στο θέατρο. Εκτείνονται χρονολογικά από το 1956 και φτάνουν μέχρι το 1966. Αρχικά, οι συζητήσεις περιορίζονται στο πεδίο της λογοτεχνίας, ωστόσο τροφοδοτούν ανάλογες συζητήσεις περί πρωτοποριακού θεάτρου. Το σύνολο των κειμένων αποτελούν αναδημοσιεύσεις από ξένα -κυρίως Ιταλικά- περιοδικά και απεικονίζουν τις περιπέτειες της μαρξιστικής σκέψης ανά την Ευρώπη γύρω από ζητήματα αισθητικής, ενώ οι περισσότεροι θεωρητικοί που εκθέτουν τις απόψεις τους είναι ιδιαίτερος γνωστοί για τη συμβολή τους στην αισθητική.

Οι προβληματισμοί που θα παρακολουθήσουμε, ωστόσο, είναι προϊόντα μιας σχετικά μακράς διεργασίας για τη θέσπιση κανόνων αισθητικής που βασίζονται πάνω στις πηγές του μαρξισμού. Βασιζόμενοι στις διαπιστώσεις του Τέρυ Ήγκλετον, έγκριτου μελετητή της σχέσης μαρξισμού και λογοτεχνικής κριτικής, θα παραθέσουμε αναφορές του, ώστε να κατανοήσουμε καλύτερα τη συνεισφορά και τις αναθεωρήσεις των επιγόνων τους. Ο Ήγκλετον αναφερόμενος στον Μαρξ και τον Ένγκελς λέει τα εξής:

Τα σχόλιά τους για την τέχνη και τη λογοτεχνία είναι σκόρπια και αποσπασματικά, υπαινιγμοί μάλλον, παρά αναπτυγμένες θέσεις. [...] Πολλοί στοχαστές πριν από τον Μαρξ είχαν προσπαθήσει να ερμηνεύσουν τα λογοτεχνικά έργα σε σχέση με τις ιστορικές συνθήκες που οδήγησαν στην παραγωγή τους [...]. Η πρωτοτυπία, συνεπώς, της μαρξιστικής κριτικής δεν έγκειται στην ιστορική προσέγγιση της λογοτεχνίας, αλλά στην επαναστατική αντίληψη της ίδιας της ιστορίας.²³³

Ήδη, λοιπόν, μπαίνουν τα πρώτα σπέρματα μιας υλιστικής θεωρίας περί τέχνης, ωστόσο, ναι μεν η «τέχνη για το μαρξισμό είναι μέρος του “εποικοδομήματος” της κοινωνίας, [...] δεν είναι όμως απλώς η παθητική αντανάκλαση της οικονομικής

233. Τέρυ Ήγκλετον, *Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική*, μετάφραση Γρηγόρης Αζαριάδης, Ύψιλον, Αθήνα 1981, σ. 20-23.

βάσης, όπως προκύπτει από κείμενα του Ένγκελς.»²³⁴ Ο μεν Ένγκελς εντοπίζει στοιχεία ρεαλισμού στον Μπαλζάκ, ο δε Λένιν, ο οποίος μελέτησε το έργο του Τολστόι, το έκρινε σημαντικό, παρά τις «“μυστικοπαθείς”, πατριαρχικές, λαϊκιστικές ιδέες του κόμητος συγγραφέα».²³⁵ Οι πρώτες, λοιπόν, προσεγγίσεις ήδη εντοπίζουν κάποιες δυσεξήγητες αντιφάσεις ως προς το πώς είναι δυνατόν έργα τα οποία γεννήθηκαν σε άλλες κοινωνικές συνθήκες, είτε γράφηκαν από αστούς, να συνεχίζουν ακόμη, είτε να ελκύουν τον αναγνώστη, είτε να δίνουν προοπτικές κοινωνικής αλλαγής. Ο Λένιν σε «θέματα κουλτούρας, [...] είχε γενικά ευρύτητα σκέψης». Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει και από τον λόγο του στο Συνέδριο των Προλετάρων Συγγραφέων το 1920, όπου «αντιτάχτηκε στον αφηρημένο δογματισμό της προλεταριακής τέχνης, απορρίπτοντας σαν εξωπραγματικές τις προσπάθειες να φτιαχτεί μια κουλτούρα με αποφάσεις οργανώσεων.»²³⁶ Έτσι, οι θεμελιωτές της υλιστικής προσέγγισης δεν τηρούν δογματική θέση.

Στην εποχή του Στάλιν, ωστόσο, με πρωτεργάτη τον Μαξίμ Γκόρκι, τον Αύγουστο του 1934, στο Α΄ Πανενοσιακό Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων ανακοινώνεται η νέα καλλιτεχνική μέθοδος του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που σκοπός της είναι η πραγματοποίηση των επαναστατικών ιδεών του προλεταριακού ουμανισμού. Από τον Λεονίντ Χέλλερ²³⁷ (Leonid Heller) σταχυολογούμε μερικές στοιχειώδεις αναφορές του, προκειμένου να δούμε ποιες ήταν οι βασικές αρχές υπό τις οποίες καθιερώθηκε το δόγμα αυτό. Οι βασικές ιδέες, λοιπόν, του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ήταν τρεις: 1. η ιδεολογική δέσμευση, 2. η συμβατότητα με το Κόμμα και 3. το εθνικό-λαϊκό πνεύμα, υπό την έννοια της ανταπόκρισης της τέχνης στον λαό. Το 1947, ο Ζντάνοφ σε λόγο του διακήρυττε ότι η Φιλοσοφία καθεαυτή δεν υπήρχε κι αυτό που είχε σημασία ήταν η μάχη του ιδεαλισμού εναντίον του υλισμού. Συνεπώς,

234. *Ο.π.*, σ. 26-30.

235. Γκαλβάνο Ντέλλα Βόλπε, «Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική», *Ε.Τ.*, τχ 65-66, Μάιος-Ιούνιος 1961, σ. 261, μετάφραση Μ. Φουρτούνης.

236. Τέρνι Ήγκλετον, *ό.π.*, σ. 71.

237. Ο Leonid Heller, Ρωσικής εθνικότητας, σπούδασε αρχικά στη Ρωσία και την Πολωνία και από το 1969 μετανάστευσε στη Γαλλία. Την εποχή που γράφεται το άρθρο, από το οποίο αντλούμε τις σχετικές πληροφορίες, ήταν καθηγητής Ρωσικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο της Λοζάνης. Κύριο θέμα του άρθρου αποτελούν οι κατηγορίες της αισθητικής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, καθώς και μία κριτική προσέγγιση πάνω στις φιλοσοφικές βάσεις της μαρξιστικής αισθητικής. (βλ. Leonid Heller, «A World of prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories», *Socialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997.)

οι καινούργιες αισθητικές κατηγορίες δεν ήταν τόσο θέμα αισθητικής, αλλά αντιπροσώπευαν κυρίως μία ιδεολογική-φιλοσοφική μάχη.

Στη συνέχεια του άρθρου, ο Χέλλερ αναπτύσσει ακριβέστερα το νόημα των τριών αυτών αρχών. Έτσι, στο θέμα της ιδεολογικής δέσμευσης διευκρινίζει ότι, για να ενταχθεί ένα έργο στην κατηγορία αυτή, όφειλε να αποκαλύπτει μία κυρίαρχη ιδέα ενάντια στον φορμαλισμό. Όσον αφορά στο ζήτημα της σύμπλευσης με το Κόμμα, η ιδέα αυτή, πέραν του να είναι απλώς μια αφηρημένη υποδήλωση, όφειλε να υπακούει ως προς το ύφος στη στράτευση, να είναι επιθετική και να προάγει μια ενεργό δράση, μια έμπρακτη συνεισφορά στο χτίσιμο του Κόμματος. Κατά την τρίτη αρχή, η έννοια του εθνικού-λαϊκού όφειλε να έρχεται σε αντίθεση με τον κοσμοπολιτισμό, αλλά και με τον αστικού χαρακτήρα εθνικισμό. Εν τέλει, τα έργα της εποχής όφειλαν να εκφράζουν τις προσδοκίες του λαού, με βασική προϋπόθεση την υπαγωγή της τέχνης στον μαρξισμό-λενινισμό, και, ως εξ αυτού, την απόδοση αισιοδοξίας στο περιεχόμενο των έργων τέχνης, την οικουμενικότητα και τον ανθρωπισμό. Κατά συνέπεια, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός έπρεπε να μιλάει στην ευρεία μάζα στο όνομα του Κόμματος, να είναι δηλαδή η τέχνη προσβάσιμη στο λαό, με αρχές την καθαρότητα, τη σαφήνεια και την απλότητα, στοιχεία που υπήρξαν τα σημαντικότερα συστατικά της κριτικής.

Η εποχή κατά την οποία αρθρώνεται ο θεωρητικός λόγος που θα παρακολουθήσουμε στο κεφάλαιο αυτό, μέσα από την *Επιθεώρηση Τέχνης*, απέχει από τις διακηρύξεις του Ζντάνοφ μία δεκαετία περίπου από την έναρξη των δημοσιευμάτων και δύο δεκαετίες μέχρι το τέλος τους. Για το αν γίνονται -ή όχι- μετατοπίσεις στο χρονικό αυτό διάστημα, θα το διαπιστώσουμε από τα κείμενα που ακολουθούν.

«Ο Χάινε και η ιδεολογική προετοιμασία του 1848»²³⁸

Το πρώτο κείμενο του Γκέοργκ Λούκατς²³⁹ που δημοσιεύει η *Επιθεώρηση Τέχνης* -τον Ιούλιο του 1956- έχει τον τίτλο «Ο Χάινε και η ιδεολογική προετοιμασία του 1848» και αφορά τον ομώνυμο Γερμανό ποιητή. Αποτελεί, λοιπόν, το κείμενο αυτό μια πρώτη επαφή με την αισθητική του θεωρία. Ο Γερμανός ποιητής, σύμφωνα με το κείμενο, όταν είχε εξοριστεί στο Παρίσι -μετά την επανάσταση του 1830 και έως το 1848-, δούλευε ως δημοσιογράφος έντονα πολιτικοποιημένος, με επαφές, μάλιστα, με

238. *E.T.*, τχ 19, Ιούλιος 1956, σ. 1-12, μετάφραση Κ. Κουλουφάκος.

239. Ούγγρος μαρξιστής φιλόσοφος, ιστορικός της λογοτεχνίας.

τον Μαρξ. Έτσι, συνδύασε την ποιητική με την πολιτική του φύση, ενστερνιζόμενος επαναστατικές αντιλήψεις. Στο ποίημά του *Γερμανία, χειμωνιάτικο παραμύθι* (1844), σύμφωνα με τον μελετητή μας, «πασκίζει ακούραστα να ξυπνήσει τη ναρκωμένη μικροαστική Γερμανία κηρύχνοντας το παράδειγμα της επαναστατικής Γαλλίας.» Στο πλαίσιο αυτό, προσδίδει επαναστατικό χαρακτήρα στα ποιήματά του αντιμαχόμενος το ρομαντικό κίνημα, το οποίο, σύμφωνα με τον Λούκατς, εκπροσωπούσε «τις αντιδραστικές τάσεις που αναπτύσσονταν στη Γερμανία σαν αντίθεση στη Γαλλική Επανάσταση και στον Ναπολέοντα.»²⁴⁰ Η πολεμική αυτή του Χάινε έχει ξεκάθαρα πολιτικό χαρακτήρα, καθώς διέβλεψε -αν και όχι με την καθαρότητα της κριτικής των Μαρξ και Ένγκελς- «τον αστικό χαρακτήρα του ρομαντισμού», σύμφωνα με το άρθρο. Παρότι δεν ξέφυγε από τα όρια της αστικής επανάστασης, διείδε, ωστόσο, την ανάγκη να προσπεραστούν οι αδυναμίες της και «στην εποχή του υπήρξε [...] ο ιδεολόγος της δημοκρατικής ανάπτυξης της αστικής τάξης ως την προλεταριακή επανάσταση».²⁴¹ Σύμφωνα με τον Λούκατς, ο ρομαντισμός του Χάινε προβάλλει και διασώζει ό,τι πιο προοδευτικό από τις τάσεις που το ρεύμα αυτό εμφάνισε, ενώ δικαιολογεί τις ταλαντεύσεις του ως «ταλαντεύσεις ενός εκκρεμούς που καθορίζονται από την ιστορία και που έχουν ένα αμετακίνητο κέντρο βάρους: την τελική επιδοκιμασία της προλεταριακής νίκης».²⁴²

Ο Λούκατς, λοιπόν, στην ανάλυσή του για τον Χάινε εμφανίζεται ελαστικός απέναντι στο είδος αυτό του ρομαντισμού, αφού η ποίησή του αφήνει το περιθώριο να αναπτυχθούν οι λανθάνουσες δυνάμεις στην κοινωνία, «που είναι από μαρξιστική άποψη οι πιο σημαντικές ιστορικά και οι πιο προοδευτικές, και αποκαλύπτουν την εσωτερική δομή και τη δυναμική της κοινωνίας.»²⁴³

«Ο Λούκατς και ο κριτικός ρεαλισμός»²⁴⁴

Στο τελευταίο τεύχος του έτους 1957, ο Ιταλός κριτικός Κάρλο Σαλινάρι, σε άρθρο του με τίτλο «Ο Λούκατς και ο κριτικός ρεαλισμός», ασκεί κριτική στις απόψεις του δεύτερου, όσον αφορά στη μελέτη του για την *πρωτοπορία* και τον κριτικό ρεαλισμό.²⁴⁵ Όπως φαίνεται από τις αναφορές του Σαλινάρι, οι Ιταλοί μαρξιστές κριτικοί, χωρίς να διαφωνούν με «τη γενική ισχύ των θέσεων που υποστηρίζει ο

240. *Ο.π.*, σ. 2.

241. *Ο.π.*, σ. 11.

242. *Ο.π.*, σ. 12.

243. Τέρνι Ήγκλετον, *ό.π.*, σ. 55.

244. *E.T.*, τχ 35-36, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1957, σ. 412-415, μετάφραση Κ. Κουλουφάκος.

245. Αναφέρεται στο δοκίμιο του Λούκατς *Η πραγματική σημασία του κριτικού ρεαλισμού*.

Ούγγρος φιλόσοφος», ωστόσο βλέπουν με διαφορετική ματιά, πιο θετική, τόσο τον «ντεκανταντισμό», -τουλάχιστον μέχρι τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο- όσο και τον νατουραλισμό. Η κριτική τους για τα ρεύματα αυτά, όπως δηλώνει, είναι περισσότερο ιστορική και λιγότερο ιδεολογική. Ενώ, δηλαδή, ο Λούκατς ξεκινά την κριτική του με βάση «την αντίληψη που έχουν για τον κόσμο οι μεμονωμένοι συγγραφείς»,²⁴⁶ οι Ιταλοί εμμένουν στις διεργασίες εκείνες που διαπλέκονται, προκειμένου να γεννηθεί ένα έργο τέχνης: βιογραφία και ιστορική εμπειρία ενός συγγραφέα, τις διαφορετικές εκφάνσεις και σημασίες ενός ρεύματος ανά εποχή. Ως βασικότερη αιτία για την από μέρους τους μερική αποδοχή του νατουραλισμού ο Σαλινάρι εντοπίζει το γεγονός ότι πολλοί Ιταλοί έχουν τις ρίζες τους στον νατουραλισμό (π.χ. Πιραντέλλο).²⁴⁷

Όλες αυτές τις συζητήσεις και τις μελέτες τις εντάσσει στο πλαίσιο του 20^{ου} Συνεδρίου της Σοβιετικής Ένωσης, όπου άνθισε από τη μια ο «ρεβιζιονισμός», με τάση πλήρους αναθεώρησης της μαρξιστικής κριτικής «ενάντια στην παρακμή [...] και τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό» και από την άλλη λειτούργησε μια τάση των δογματικών, όπως χαρακτηρίζει τους υπέρμαχους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, να τον υπερασπιστούν σχεδόν στο σύνολό του. Τόσο τον Λούκατς, όσο τους ίδιους τους Ιταλούς μαρξιστές κριτικούς τους εντάσσει σε μια ενδιάμεση κλίμακα ως προς την αναθεωρητική κριτική τους. Σύμφωνα με το κείμενο, αυτό που αναθεώρησε ο Λούκατς σε σχέση με τους δογματικούς είναι ότι δεν θεωρεί παρακμιακό στοιχείο ό,τι συλλήβδην εμφανίζεται μοντέρνο στη μορφή, αλλά, προκειμένου να κρίνει ένα έργο, εστιάζει στη στάση που τηρεί ο συγγραφέας ως προς τη θέαση της πραγματικότητας. Ο Λούκατς, λοιπόν, θεωρεί ρεαλιστικό ό,τι «ανάγεται στον αριστοτελικό ορισμό του ανθρώπου σαν ζώου πολιτικού»,²⁴⁸ με λόγια του Σαλινάρι. Αντίθετα, «κατά την αντίληψη της λογοτεχνίας της παρακμής, εκείνο που υπάρχει είναι μόνο το αιώνια και ουσιαστικά απομονωμένο άτομο, το οντολογικά αποκομμένο από όλες τις ανθρώπινες και κοινωνικές σχέσεις.»²⁴⁹ Ο Λούκατς θεωρεί τα κλασικά έργα των αστών του ρεαλισμού ως τα πρότυπα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού που παρέχουν μια αληθή και συνεπή απόδοση της ανθρώπινης πραγματικότητας και σημειώνει πως τα έργα αυτά κατά την εξέλιξη της ιστορίας θα

246. *Ο.π.*, σ. 415.

247. Ο Πιραντέλλο θεωρείται ότι ανανέωσε το αστικό δράμα: «Έτσι γεννήθηκε ένα νέο είδος δράματος, δίχως καμιά εμπιστοσύνη στην αντικειμενική αναπαράσταση της πραγματικότητας, βασισμένο στα θέματα της τρέλας, της σκληρής πηγής για τη συνείδηση της αλήθειας, στην αδυναμία προσέγγισης στη μία και μοναδική αλήθεια». (βλ. Πάολο Μποζίζιο, *ό.π.*, σ. 273).

248. *E.T.*, *ό.π.*, σ. 412.

249. *Ο.π.*, σ. 413.

οδηγήσουν στον σοσιαλισμό. Με αυτόν τον τρόπο, διαφοροποιεί την *παρακμή* από τον κριτικό ρεαλισμό, διευρύνοντας τα όρια αποδοχής τού τι είναι ρεαλιστικό, αφού τον ρεαλισμό τον αντιλαμβάνεται ως συνέχεια. Κατ' αυτόν, δηλαδή, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός δεν αποτέλεσε τομή, αλλά προέκταση του κριτικού ρεαλισμού, παρόλο που ο τελευταίος αναπτύχθηκε εντός του καπιταλιστικού συστήματος. Με αυτές τις κρίσεις για τον Λούκατς ολοκληρώνει ο Σαλινάρι την εισήγησή του.

«Οι ιδεολογικές βάσεις της “πρωτοπορίας”»²⁵⁰

Με τίτλο «Οι ιδεολογικές βάσεις της “πρωτοπορίας”» δημοσιεύεται ένα ακόμη άρθρο του Γκέοργκ Λούκατς. Επειδή είναι ιδιαίτερα εκτεταμένο, δημοσιεύεται σε δύο μέρη: το πρώτο τον Αύγουστο και το δεύτερο τον Σεπτέμβριο του 1958. Στο άρθρο αυτό ο Λούκατς προκρίνει ως κυρίαρχη αντίθεση της σύγχρονης του εποχής όχι την αντίθεση σοσιαλισμού-καπιταλισμού, αλλά Ψυχρού Πολέμου-φιλειρηνικών κινήσεων και, με βάση αυτή του τη θέση, διακρίνει αντιστοίχως τα λογοτεχνικά ρεύματα σε πρωτοποριακά-παρακμιακά-αντιρεαλιστικά από τη μια, και ρεαλιστικά από την άλλη. Σύμφωνα με αυτή τη διάκριση, αναδεικνύει την αξία του αστικού ρεαλισμού ως «ανθρωπιστική εξέλιξη ενάντια στον ιμπεριαλισμό»²⁵¹ και μοιάζει να του αναγνωρίζει ότι λειτουργεί, στην ουσία, ως αντανάκλαση της πραγματικότητας, που αποτελεί βασική μαρξιστική θέση. Επιπλέον, ξεπερνά την εμμονή της διάκρισης «του “μοντέρνου” από το “ξεπερασμένο”», με βάση σύγκρισης αποκλειστικά και μόνο τα μορφικά χαρακτηριστικά του κειμένου· αντίθετα, πιστεύει ότι «πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη έμφαση στα ερωτήματα και τις απαντήσεις που σχετίζονται με την αντίληψη για τον κόσμο.»²⁵² Ως παραδείγματα υποστήριξης της θέσης του χρησιμοποιεί τον Τζαίμς Τζόνς και τον Τόμας Μαν και, συγκεκριμένα, τον τρόπο που ο καθένας από τους δύο χρησιμοποίησε τον εσωτερικό μονόλογο. Για τον μεν πρώτο, αν και παραδέχεται ότι καλλιτεχνικά οδηγείται στην τελειότητα, ωστόσο ο Λούκατς διαφωνεί μαζί του, αφού το αποτέλεσμα «απεικονίζει μια καθαρή στατικότητα»,²⁵³ παραβλέποντας τις κοινωνικές παραμέτρους που καθορίζουν την ανθρώπινη ύπαρξη· ύπαρξη που, κατ' αυτόν, καταδικάζουν οι πρωτοποριακοί σαν τον Τζόνς σε μια μοναξιά οντολογική. Όσον αφορά τον Τόμας Μαν, ο Λούκατς

250. E.T., Α' μέρος: τχ 44, Αύγουστος 1958, σ. 93-102 και Β' μέρος: τχ 45, Σεπτέμβριος 1958, σ. 200-212, μετάφραση Κ. Κουλουφάκος.

251. E.T., (Α' μέρος) τχ 44, Αύγουστος 1958, σ. 94.

252. Ο.π., σ. 95.

253. Ο.π., σ. 96.

θεωρεί ότι μέσω της τεχνικής των συνειρμών φωτίζει την προσωπικότητα των ηρώων του σε σχέση πάντα με το περιβάλλον που τους διαμόρφωσε. Συνεπώς, ως πρώτο διαφοροποιητικό στοιχείο ανάμεσα στον ρεαλισμό-αντιρεαλισμό προτάσσει το πώς χειρίζονται οντολογικά το θέμα της μοναξιάς: οι μεν ως «μια ιδιαίτερη κοινωνική μοίρα», οι δε ως αιώνια και καθολική κατάσταση.

Στη συνέχεια, παρότι, όπως δηλώνει, δεν θα ήθελε να «ανακατέψ[ει] τη φιλοσοφία», επικαλείται τον χαρακτηρισμό της ύπαρξης από τον Χάιντεγκερ ως «αφόδευση μέσα στο υπάρχουν», θεωρώντας ότι αυτή η στάση υπονοεί την ανυπαρξία ιστορικότητας σε έναν ανθρώπινο βίο που «αρχίζει και τελειώνει με την δική του, την προσωπική ύπαρξη.»²⁵⁴ Αυτήν ακριβώς τη στάση εντοπίζει ο Λούκατς στους πρωτοποριακούς και αυτό το στοιχείο το θεωρεί ως βασικό σημείο διαφοροποίησής τους από τους ρεαλιστές, οι οποίοι δεν υποτιμούν την αντικειμενική πραγματικότητα, ούτε εξαίρουν τον υποκειμενισμό. Συνεπώς, τη διαφορά μεταξύ τους την τοποθετεί σε φιλοσοφική βάση. Επικαλείται, ανάμεσα σε άλλες, τη φιλοσοφική αντίληψη του Κίρκεγκωρ που έρχεται σε αντίθεση με την Εγγελιανή «αντίληψη ότι το εσωτερικό και το εξωτερικό αποτελούν διαλεκτική ενότητα μέσα στην αντικειμενική πραγματικότητα και συνεπώς και μέσα στον άνθρωπο».²⁵⁵ Για όλα αυτά παραθέτει πληθώρα παραδειγμάτων από συγγραφείς, ανάμεσα στους οποίους ο Κάφκα, ο Τζόυς, ο Μούζιλ και ο θεατρικός Μπέκετ που μας αφορά στη συγκεκριμένη εργασία. Διαπιστώνει ότι οι ήρωες των έργων αυτών θεμελιώνονται πάνω στην αντίληψη της έλλειψης ενότητας μέσα στον άνθρωπο και στην ανικανότητά τους για γνώση, όπως λέει.

Στη συνέχεια του άρθρου στο επόμενο τεύχος, εκκινεί από τη βασική διαπίστωση ότι η *πρωτοπορία* ασχολείται με την ανθρώπινη παθολογία με τέτοιο τρόπο, ώστε να αρνείται τη δυναμική σχέση ανθρώπου-πραγματικότητας. Από μια πληθώρα παραδειγμάτων που χρησιμοποιεί προκειμένου να το αποδείξει, θα επιλέξουμε το παρακάτω χωρίο από τη *Δίκη* του Κάφκα: «Του ήρθαν στο μυαλό οι μύγες που πάσκιζαν να ξεκολήσουν από τη μυγοπαγίδα τινάζοντας τα ποδαράκια τους», χωρίο στο οποίο θεωρεί ότι εκφράζεται «η αίσθηση της ολοκληρωτικής ανημποριάς, της παράλυσης που επιφέρει η ανεξιχνίαστη, ανυπέρβλητη δύναμη των περιστάσεων». Έτσι, αποφαίνεται ότι κυρίαρχη κατάσταση είναι η στατικότητα, με αποτέλεσμα να καταδεικνύεται «η αποσύνθεση του κόσμου και του ίδιου του

254. *Ο.π.*, σ. 98.

255. *Ο.π.*, σ. 102.

ανθρώπου.»²⁵⁶ Εξάλλου, στον Κάφκα καταλογίζει ότι με τη χρήση της αλληγορίας απομακρύνεται από τον ρεαλισμό. Στο ίδιο αποτέλεσμα συντελεί, σύμφωνα με τον Λούκατς, και η διάσταση αντικειμενικού και υποκειμενικού χρόνου ή χώρου-και-χρόνου: «Μόλις η λογοτεχνική παρουσίαση του χρόνου αποσπασθεί από τα αντικείμενα κι από την κίνησή τους και μεταφερθεί στο υποκείμενο, γίνεται ανεξάρτητη, ο απεικονιζόμενος κόσμος κομματιάζεται αναγκαστικά σε επί μέρους κόσμους».²⁵⁷ Έτσι, ο χρόνος παρουσιάζεται θρυμματισμένος, ενώ, αντίθετα, «οι σπουδαιότεροι ρεαλιστές», όπως λέει, ανάλογες τεχνικές «υποκειμενικοποίησης» του χρόνου τις αξιοποίησαν «σαν συμβολή για μια ακριβή περιγραφή του παρόντος.»²⁵⁸ Κατά τον Λούκατς, με άλλα λόγια, ο θρυμματισμός του αφηγηματικού χρόνου παρουσιάζει την «ιστορία» [να] γίνεται κυκλική, [να] χάνει το νόημά της και [να] υποβαθμίζεται σε απλή χρονική διάρκεια»,²⁵⁹ αποστερώντας τον από τη δυναμική μιας εξέλιξης.

Η κριτική ματιά του Λούκατς, όπως διαπιστώσαμε, είναι διευρυμένη όσον αφορά την πρόσληψη του τι είναι ρεαλιστικό, αφού δέχεται ως πρόγονο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού τον κριτικό ρεαλισμό, έστω κι αν αυτός αναπτύχθηκε σε καθεστώς αδικίας. Παρά τη θετική πρόσληψη μερίδας των ρομαντικών (όπως είδαμε στο προηγούμενο άρθρο του για τον Χάινε), διαπιστώνουμε ότι διατηρεί επιφυλάξεις απέναντι στον μοντερνισμό και την *πρωτοπορία*. Δεν απορρίπτει, πάντως, συλλήβδην τα πρωτοποριακά ρεύματα, «επειδή θεωρεί ότι κάθε αλλαγή στη μορφή πρέπει να υπαγορεύεται από τον μετασχηματισμό της κοινωνικής πραγματικότητας, ειδάλλως συγκαλύπτει μια ατέλεια και πρέπει να απορρίπτεται ως φορμαλιστικός.»²⁶⁰

256. *E.T.*, τχ 45, Σεπτέμβριος 1958, σ. 208.

257. *Ο.π.*, σ. 207-208.

258. *Ο.π.*, σ. 208.

259. Τέρνι Χγκλετον, *ό.π.*, σ. 58.

260. Αγγελική Κούφου, «Αισθητική και κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*: Θεωρητικές αφετηρίες και αντιπαραθέσεις», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 92.

«Πρωτοπορία και παρακμή»: Η συζήτηση των Ιταλών διανοουμένων στο Ινστιτούτο Γκράμσι

Το 1961, σε τρία διαδοχικά τεύχη -76, 77 και 78- δημοσιεύεται συζήτηση που είχε διοργανώσει το Ινστιτούτο Γκράμσι,²⁶¹ γύρω από την *πρωτοπορία* και την *παρακμή* στην τέχνη. Το συγκεκριμένο δημοσίευμα στην *Επιθεώρηση Τέχνης* έφερε μια σειρά παρενεργειών με τη μορφή λογοκρισίας, καθώς η έννοια της *πρωτοπορίας* δεν έπαψε να εγείρει ζητήματα ιδεολογικής και αισθητικής ορθοδοξίας: Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος μας αφηγείται σχετικά:

Το ψαλίδισμα έγινε παρά την έγκριση του κειμένου από τη νέα συντακτική επιτροπή που είχε διορίσει η ΕΔΑ. Περιέργως, η διαδικασία επανένταξης οφείλεται στον Κουλουφάκο, που με αντανakλαστικό άγρυπνης κομματικής συνείδησης ξαναφέρνει από το τυπογραφείο τα σχετικά δοκίμια και τα διαβάζει “μεγαλοφώνως” στην επόμενη συνεδρίαση. Ξαναεγκρίνεται κατά πλειοψηφία, αλλά παρασκηνιακώς ο κομματικός επίτροπος χαρακτηρίζει την απόφαση πεπλανημένη. Και ο Κουλουφάκος υποκύπτει.²⁶²

Όσον αφορά το παραπάνω περιστατικό, δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η *Επιθεώρηση Τέχνης* ήταν «περιοδικό της συντεταγμένης κομματικής αριστεράς, όπως αυτή εκφραζόταν νόμιμα μέσα από το κόμμα της ΕΔΑ. Και η στράτευση της συντακτικής ομάδας δεν ήταν μόνο μια στράτευση ιδεολογική: ήταν, πρώτιστα, μια στράτευση κομματική.»²⁶³ Έστω και λογοκριμένη, εν τέλει, η συζήτηση δημοσιεύεται και παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον.

Στο πρώτο μέρος,²⁶⁴ διαβάζουμε την εισήγηση του Μάριο Ντε Μικέλι, τις βασικές θέσεις της οποίας θα παρακολουθήσουμε στη συνέχεια. Ο Ντε Μικέλι, κατ’ αρχάς, εντοπίζει τις απαρχές της μοντέρνας τέχνης στην επαναστατική ροπή του 19^{ου} αιώνα και δεν την ερμηνεύει με εργαλεία φορμαλιστικά ως αλλαγή «γούστου»,²⁶⁵ αλλά με κριτήρια ιστορικά-ιδεολογικά. Θεωρεί, λοιπόν, ότι η μεγάλη τομή έγινε το 1848, όταν μια μερίδα εξεγερμένων φιλελεύθερων, σοσιαλιστών και αναρχικών

261. «Το Ινστιτούτο Γκράμσι [...] ήταν ένα παλαιότερο εγχείρημα, των αρχών του ’50, που στόχευε στη συστηματοποίηση του έργου του Γκράμσι και στη μελέτη του εργατικού κινήματος.» (βλ. Κατερίνα Λαμπρινού, *ό.π.*, σ. 242.)

262. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Αναθεώρηση Τέχνης. Η επιθεώρηση Τέχνης και οι άνθρωποί της*, Σοκόλη, Αθήνα 2006, σ. 13.

263. Φίλιππος Ηλιού, «Ιστορίες της *Επιθεώρησης Τέχνης*», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 270.

264. *Ε.Τ.*, τχ 76, Απρίλιος 1961, σ. 295-311, μετάφραση Μ. Φουρτούνης.

265. *Ο.π.*, σ. 295.

διανοούμενων έμαθαν «να μάχονται όχι μόνο με το έργο τους, αλλά και με το όπλο στο χέρι.» Υπό το βάρος αυτών των πολιτικών διεργασιών, «η τέχνη για την τέχνη» λυγίζει, «η τέχνη και η λογοτεχνία θεωρούνται [...] “μορφές δράσης”» και ο ρεαλισμός θριαμβεύει έναντι του ρομαντισμού, ο οποίος «έβρισκε επιδοκιμασία μόνο στο παρακλάδι του εκείνο που συνδεόταν με τον ορμητικό ρου της ιστορίας.»²⁶⁶ Συνεχίζοντας την ανάλυση, ισχυρίζεται ότι, μετά την ήττα της Κομμούνας που μέρος της αστικής τάξης εγκαταλείπει τις επαναστατικές ιδέες, η «επίσημη τέχνη», όπως την αποκαλεί, αποκτά μια «δοξολογική λειτουργία», την οποία ο αναλυτής μας τη θεωρεί «αντιρεαλιστική και ψευτορεαλιστική.» Αντίθετα, τις απαρχές της *πρωτοπορίας* τις εντοπίζει στη διάσταση στην οποία περιήλθαν διανοούμενοι της αστικής τάξης, οι οποίοι τράβηξαν έναν δρόμο εξέγερσης (π.χ. Μπωντλαίρ).

Στο ερώτημα που τίθεται γενικά στην αριστερή διανόηση, αλλά αποτελεί και κεντρικό ερώτημα της εν λόγω συζήτησης στο Ινστιτούτο, αν *πρωτοπορία* και *παρακμή* ταυτίζονται, απαντά αρνητικά και έρχεται σε αντίθεση με τον Λούκατς που συλλήβδην καταδικάζει όλα τα ρεύματα -πλην του κριτικού ρεαλισμού, όπως είδαμε- από τον νατουραλισμό έως τον υπερρεαλισμό ως *παρακμή*. Ο Ντε Μικέλι ως *παρακμή* ορίζει όσους δεν συγκατατέθηκαν στην ιστορική ρήξη, παρά ταυτίστηκαν με «το αντιδιαφωτιστικό πνεύμα μιας ολόκληρης πτέρυγας του ρομαντισμού», ενώ ως «αυθεντική πρωτοπορία»²⁶⁷ θεωρεί όσους ταυτίστηκαν με το επαναστατικό πνεύμα, σε όποιο έδαφος κι αν εκδηλώθηκε (Βαϊμάρη, Οκτωβριανή Επανάσταση, Ισπανικός Εμφύλιος).

Μετά από μια περιδιάβαση στον χώρο της ζωγραφικής αλλά και της λογοτεχνίας, διερευνά τη σχέση ρεαλισμού από τη μια και φυγής από την πραγματικότητα από την άλλη, με μια ποικιλία αποχρώσεων. Για να δώσουμε ένα παράδειγμα, θα παραθέσουμε σχόλιό του για το έργο του Κάφκα, για την «πρόζα» του οποίου θεωρεί ότι «παρουσιάζει μια απόλυτη αντικειμενικότητα κ' έναν απόλυτο υποκειμενισμό.» Κινείται, δηλαδή, σε άλλη κατεύθυνση από τον Λούκατς που καταδίκασε ολοκληρωτικά την αλληγορία του Κάφκα ως τεχνική αφιστάμενη από την πραγματικότητα. Κατά τον ίδιο τρόπο, ο Ντε Μικέλι δεν καταδικάζει συλλήβδην την τάση φυγής που επιδίωξαν άλλα καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως π.χ. ο υπερρεαλισμός, μια και, όπως λέει, «είναι φανερό ότι η ποιητική της φυγής έχει τη ρίζα της σε μια αρνητική στάση απέναντι στην πραγματικότητα, μα συχνά οι καλλιτέχνες της

266. Ο.π., σ. 296.

267. Ο.π., σ. 298.

ποιητικής αυτής, διαθέτουν κάποια ζωντάνια, γιατί δεν μένουν αποσπασμένοι απ' την πραγματική προβληματική της ιστορίας και της κουλτούρας της εποχής τους.»²⁶⁸

Στη συνέχεια του άρθρου, ο Ντε Μικέλι -με αναφορές του στον εξπρεσιονισμό- επιχειρεί μια διάκριση με βάση τον τρόπο που οι καλλιτέχνες της *πρωτοπορίας* χειρίστηκαν την πραγματικότητα: έτσι, ενώ κάποιοι συνέβαλαν «προς την αποϊστορικοποίηση του αισθήματος», εξουδετερώνοντας «τους ιστορικούς προσδιορισμούς της ύπαρξης»,²⁶⁹ άλλοι έδωσαν στον εξπρεσιονισμό «ρεαλιστικό βάθος με νέα στοιχεία σ' ό,τι αφορά τα εκφραστικά του μέσα και το περιεχόμενό του.» Προς επίρρωση των παραπάνω διαπιστώσεών του, εντοπίζει «σοσιαλιστικό πνεύμα» στη νατουραλιστική κουλτούρα (π.χ. Ζολά), αλλά επίσης στην εξπρεσιονιστική και την υπερρεαλιστική, θεωρώντας ότι πολλοί καλλιτέχνες γεφύρωσαν το χάσμα ανάμεσα στην τέχνη και την κοινωνία, αφού διείδαν μια «καινούργια ιστορική δύναμη, την εργατική τάξη».²⁷⁰ Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρει το πέρασμα από τη «ντανταϊστική εξέγερση στην επανάσταση» που επιχειρεί ο υπερρεαλισμός: «Ο μελλοντικός ποιητής θα ξεπεράσει την καταθλιπτική ιδέα του ανεπανόρθωτου διαζυγίου της δράσης και του ονείρου»,²⁷¹ δηλώνει ο Αντρέ Μπρετόν, δήλωση την οποία χρησιμοποιεί ο Ντε Μικέλι ως ένα ακόμη επιχείρημα υπέρ της διεύρυνσης της έννοιας της *πρωτοπορίας* που ο ίδιος επιχειρεί στην εισήγησή του.

Πολλά ακόμη παραδείγματα αξιοποιεί από την Ιταλία, τα οποία κατατείνουν στο να αποδείξει ότι τα πρωτοποριακά κινήματα δεν ανέτρεψαν τα βάθρα του ρεαλισμού, αλλά αναπτύχθηκαν μέσα στον κενό χώρο που άφησε η κρίση ενότητας κατά τον 19^ο αιώνα, όπως διαβάσαμε στην αρχή της εισήγησής του, ή, με άλλα

268. 1. *Ο.π.*, σ. 302. 2. Με τον Ντε Μικέλι μοιάζει να συμφωνεί ο Μωρίς Ναντώ στη μελέτη του για την ιστορία του κινήματος (κυκλοφορεί στη Γαλλία από τις Editions de Seuil το 1964), όταν δηλώνει ότι ο σουρρεαλισμός υπήρξε «ένα μεγάλο *καλλιτεχνικό* επαναστατικό κίνημα» που επηρέασε μερικώς τη ζωή, αλλά «δεν μπόρεσε να εκπληρώσει την αποστολή που είχε αναλάβει: “την ολοκληρωτική καταστροφή ενός ολόκληρου κόσμου”» (βλ. Maurice Nadeau, *Η ιστορία του σουρρεαλισμού*, μετάφραση Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Πλέθρον, Αθήνα 1978, σ. 212-213.)

269. *E.T.*, ό.π., σ. 304.

270. *Ο.π.*, σ. 305.

271. 1. *Ο.π.*, σ. 306.

2. Η φράση αυτή του Μπρετόν αναφέρεται σε ομιλία του στο συνέδριο των συγγραφέων στο Παρίσι, τον Ιούνιο του 1935, χρονιά που οδηγείται σε ρήξη με το Κομμουνιστικό Κόμμα Γαλλίας. Την ομιλία αυτή τη δημοσιεύει σε βιβλίο του και έτσι μπορούμε να παρακολουθήσουμε τη σκέψη του αυτούσια: «Αυτή η αλληλοδιείσδυση της πράξης και του ονείρου, καθήκον που σημαίνει κυρίως την αλληλοδιείσδυση της σοβιετικής λογοτεχνίας και της λογοτεχνίας των χωρών που εξακολουθούν να είναι καπιταλιστικές, εν αναμονή της συγχώνευσης των δύο αυτών λογοτεχνιών στη λογοτεχνία της αταξικής κοινωνίας, είναι αυτό ακριβώς που επιδιώκουμε, αυτό που θα προσπαθήσουμε να κάνουμε αποτελεσματικότερο.» (βλ. Αντρέ Μπρετόν, *Η πολιτική θέση του σουρρεαλισμού*, μετάφραση Γιόλα Γεωργαντζή-Νίκος Μπαλής, Ουτοπία, Αθήνα 1980, σ. 82.)

λόγια, στη διάσταση στην οποία περιήλθαν οι διανοούμενοι της αστικής τάξης, όπως είπαμε στην αρχή αυτής της παρουσίας.

Η συζήτηση συνεχίζεται και στο επόμενο τεύχος,²⁷² όπου δημοσιεύονται, όπως λέει το προλογικό σημείωμα, «μερικές από τις ομιλίες των άλλων συζητητών που προβάλλουν καινούργιες πλευρές του προβλήματος και δείχνουν, κατά σαφέστατο τρόπο την πολυεδρικότητα της προοδευτικής αντίληψης σχετικά με το καίριο αυτό ζήτημα.»²⁷³

Από τις υπόλοιπες τοποθετήσεις που βρίσκονται στο τεύχος αυτό θα παρουσιάσουμε αυτές που φωτίζουν περισσότερο όρους λογοτεχνικούς και οδηγούν σε ανάλογες συζητήσεις στο περιοδικό γύρω από το πρωτοποριακό θέατρο.²⁷⁴ Επίσης, θα καταγράψουμε συμφωνίες ή διαφωνίες σε σχέση με την εισηγητική ομιλία του Ντε Μικέλι, καθώς επίσης και αναφορές στη θεωρία του Λούκατς, ο οποίος είναι διαρκώς σημείο αναφοράς, ως ο κυριότερος -μέχρι τότε- ανανεωτής των μαρξιστικών θεωριών αισθητικής.

Πρώτος ομιλητής ο Αντριάνο Σερόνι, κριτικός, ξεκινά να ξεδιπλώνει τις απόψεις του με άξονα τόσο τις θέσεις του Ντε Μικέλι, όσο και τις θέσεις του Λούκατς που τέθηκαν υπό αμφισβήτηση από τον εισηγητή. Ενώ συμφωνεί με την τοποθέτηση της αρχής της *παρακμής* το έτος 1848, κάτι που ισχυρίστηκε ο Ντε Μικέλι, ωστόσο ο ίδιος διαφωνεί με την αντίθεση *πρωτοπορίας-παρακμής* που πρότεινε ο εισηγητής. Και παρόλη τη διαφωνία του με τον Λούκατς ως προς την «αδικαιολόγητη [...] ταύτιση πρωτοπορίας-παρακμής», θεωρώντας την «μεροληπτική» και ισοπεδωτική, ωστόσο θεωρεί ότι ο Ούγγρος φιλόσοφος ορθά τοποθέτησε τους πρωτοποριακούς στην πλευρά «της φυγής στο παθολογικό»,²⁷⁵ πλευρά που, κατά τη γνώμη του, θεμελίωσε ο Φρόυντ με τη θεωρία του για το ασυνείδητο. Προτείνει, ερευνώντας την ενδοϊστορία των υπερρεαλιστών μέσα στις ποικίλες κι αντιφατικές δηλώσεις τους -που ξεκινούν από την πρόταση για απόλυτη καταστροφή του λογικού, των εξουσιών και των κοινωνικών συμβάσεων (ενάντια στον θετικισμό) και φτάνουν ως την προσχώρηση κάποιων στο Κομμουνιστικό Κόμμα (θετικιστική στάση)- να γίνει μια διάκριση ανάμεσα στους υπερρεαλιστές, στη βάση μιας διαχωριστικής γραμμής: από τη μια θα ανήκουν όσοι ήρθαν σε ρήξη

272. *E.T.*, τχ 77, Μάιος 1961, σ. 459-468, μετάφραση Μ. Φουρτούνης.

273. *Ο.π.*, σ. 459.

274. Από τις τοποθετήσεις παραλείπουμε αυτές του ζωγράφου Πάολο Ρίτσι και του αρχιτέκτονα Κάρλο Αϊμονίνο.

275. *Ο.π.*, σ. 460.

«με τον αστικό κόσμο» και από την άλλη κάποιους που υποστηρίζουν «την απόλυτη ελευθερία του καλλιτέχνη» και βλέπουν το ρόλο του «σαν αδέσμευτου από την πολιτική ανθρώπου.» Ως χρονικό σημείο για έναν τέτοιο διαχωρισμό προτείνει το 1931, έτος που ο Λουί Αραγκόν επιστρέφει από το Συνέδριο των σοβιετικών συγγραφέων «κι εγκαταλείπει την ομάδα»· από κει κι έπειτα, τους θεωρεί όχι πια «πρωτοποριακή δύναμη», αλλά βλέπει την «καλλιτεχνική τους δημιουργία» να γίνεται συχνά «φορμαλιστική.»²⁷⁶

Στη συνέχεια, ο Τζιατσίντο Ο Καντόρνα, «ειδικός στα ζητήματα της γερμανικής κουλτούρας», όπως σημειώνεται στο περιοδικό, διατυπώνει τη βασική του θέση, η οποία συνίσταται στο ότι ναι μεν η *πρωτοπορία* «είχε τη φιλοδοξία να ξεπεράσει τον σύγχρονό της κόσμο», αλλά τελικά έγινε «ένα από τα απαραίτητα συστατικά του», καθώς «δεν μπόρεσε ν' αντιπαραθέσει στον αστικό πολιτισμό, έναν άλλο, διαφορετικό κ' εξ ίσου πραγματικό πολιτισμό.»²⁷⁷ Μένοντας πιστός στη βασική αντίληψη ότι η τέχνη «βασίζεται στην αρχή της αντανάκλασης της πραγματικότητας», δεν παύει, ωστόσο, να αναγνωρίζει τη συμβολή της *πρωτοπορίας* σε αναζητήσεις ανανέωσης του ύφους και σε αυτούς εντάσσει καλλιτέχνες όπως οι: Μαγιακόφσκι, Πικάσσο, Αϊζενστάιν, Μπρεχτ, Αραγκόν. Σε αυτό το σημείο διακρίνουμε μια δικαίωση του Λούκατς, αφού οι καλλιτέχνες που θεωρεί αποδεκτούς επέλεξαν συνειδητά την προσχώρησή τους στο στρατόπεδο εκείνο που αντιπαρατέθηκε στον αστικό πολιτισμό, σε αντίθεση με άλλους οι οποίοι καθυστέρησαν «το προτσές επαναστατικής αποσαφήνισης» και παρέμειναν στα πλαίσια του εξπρεσιονισμού. Χωρίς να διαθέτει την ευρύτητα του Ντε Μικέλι ως προς την αποδοχή της *πρωτοπορίας*, ο Καντόρνα θεωρεί ότι, πέρα από την ανάγκη για μαζική τέχνη των σοσιαλιστικών χωρών -και εδώ μοιάζει να μιλάει για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό-, η «εννοιακή κατανόηση της τέχνης, παραμένει ανοιχτό πρόβλημα για τη μαρξιστική σκέψη».²⁷⁸ Με την ανάλυσή του αυτή, δείχνει ανοιχτός σε αναθεωρήσεις και αυτό διακρίνεται όταν, καταλήγοντας στην εισήγησή του, δηλώνει στους συνομιλητές του ότι δεν πρέπει να ξεχνούν πως στη φύση της τέχνης βρίσκεται η *ποίησις*· μια δημιουργική δηλαδή πράξη που, εκτός από το νόημα, επιζητά και τα μέσα, εννοώντας με αυτό ότι δεν κρίνεται ένα έργο τέχνης μόνο από το περιεχόμενο, αλλά και από τη μορφή· η θέση του αυτή μπορεί να θεωρηθεί

276. Ο.π., σ. 461.

277. Ο.π., σ. 464.

278. Ο.π., σ. 464-465.

προωθημένη μέσα σε μία διαμάχη που επί δεκαετίες απασχολούσε την αριστερή κριτική και έδινε το προβάδισμα στο περιεχόμενο έναντι της μορφής.

Σε πιο συντηρητική τροχιά κινείται ο επόμενος ομιλητής, ο Ρανούτσιο Μπιάνκι-Μπαντινέλλι, καθώς στην εισήγηση του Ντε Μικέλι διαπιστώνει «ένα κενό», όπως λέει, αφού δεν έκανε αναφορά στο γεγονός ότι, παρόλο που οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας υιοθετούσαν «κάποτε μια στάση αόριστα ή συναισθηματικά σοσιαλιστική», κατέληξαν στην αστική προσαρμογή, μια και «έλειπε από την πρωτοπορία η καθαρή και σαφής πολιτική συνείδηση.» Καταλήγει στη δικαίωση της σταλινικής πρακτικής στο «να εξουδετερωθεί η πρωτοπορία για τη διαφύλαξη της επανάστασης» και θεωρεί ότι δεν πρέπει να χρεωθεί «κι αυτό μέσα στα “λάθη του Στάλιν”», δίνοντας, έτσι, ξεκάθαρα το στίγμα των απόψεών του. Αναγνωρίζει, εν μέρει, ότι μέσα στην πρωτοπορία «αναμφίβολα υπήρξαν και προοδευτικά στοιχεία», αλλά πιστεύει ότι «παραμένει πάντα μια κουλτούρα των elites». Φέρνοντας, τέλος, το παράδειγμα της Πολωνίας,²⁷⁹ η οποία έφτασε, όπως λέει, «σε ένα όργιο αφηρημένης τέχνης»,²⁸⁰ ισχυρίζεται ότι γι’ αυτό ευθύνονται κενά και παρανοήσεις στην κριτική προσέγγιση από μέρους τους.

279. Ο Αντουάν Μπωντέν (Antoine Baudin), ερευνητής στο τμήμα αρχιτεκτονικής της Λοζάνης στην Ελβετία -κατά την εποχή που γράφεται το άρθρο-, για να δείξει τη σχέση της μητρόπολης με τους δορυφόρους της, παίρνει ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα την Πολωνία. Στην Πολωνία υπάρχει ήδη μια αρκετά προχωρημένη -και θεσμικά κατοχυρωμένη- «μοντερνιστική» εικαστική τέχνη τοπικής και Παρισινής προέλευσης που ερχόταν σε αντίθεση με τα ειωθότα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Στα πλαίσια επαναφοράς στο δόγμα, ο Γερασίμωφ (Gerasimov) το 1949 επανέφερε στο προσκήνιο το δόγμα της «Προσφοράς Σοβιετικών υπηρεσιών», ιδίως για την Πολωνία και την Τσεχοσλοβακία, όπου συνέχισαν να υπάρχουν φορμαλιστικές τάσεις και κοσμοπολίτικες επιρροές. Έτσι, λοιπόν, στην Πολωνία άρχισε η πολιτική πίεση και οι πρώτες διαφωνίες ανάμεσα στους καλλιτέχνες. Παρόλα αυτά, μέχρι τα μέσα του 1949, το δόγμα Ζντάνοφ παρέμεινε στο περιθώριο. Μόλις τον Ιούνιο στο Δ΄ Συνέδριο του συνδέσμου Πολωνών καλλιτεχνών στο Κατοβίτσε διατυπώθηκε η πρόταση ότι: «η σοσιαλιστική ρεαλιστική μέθοδος» ήταν η μόνη «σωστή». Από το σημείο αυτό άρχισε η διάσπαση των καλλιτεχνών: εμφανίστηκε μία σταλινικής χροιάς ρητορική από κάποιους καλλιτέχνες, ενώ, στον αντίποδα, άλλοι καλλιτέχνες ήταν με το μέρος της μοντέρνας δυτικής παράδοσης. Από το 1950, το οργανωτικό, δογματικό και αισθητικό σοβιετικό πρόγραμμα απετέλεσε το απόλυτο στάνταρντ που θα ίσχυε σε όλα τα σοσιαλιστικά κράτη, αυτούσιο ή προσαρμοζόμενο σύμφωνα με την αρχή: «σοσιαλιστικό στο περιεχόμενο, εθνικό στη φόρμα». Μένοντας στο παράδειγμα της Πολωνίας, έχουμε το 1950 την ίδρυση του κρατικού Ινστιτούτου τέχνης, το οποίο έκανε δουλειά κυρίως θεωρητική. Επίσης, η διοίκηση του συνδικάτου καλλιτεχνών ανατέθηκε σε «σίγουρα» μέλη και το ίδιο το συνδικάτο ήλεγχε το μοναδικό επίσημο περιοδικό. Τα κριτικά κείμενα συνήθως οι εφημερίδες τα έπαιρναν αυτούσια από το σοβιετικό περιοδικό του Κόμματος, ή τα συνέτασσαν μέλη της Ακαδημίας των Τεχνών της Ε.Σ.Σ.Δ. Μόνο σε μεικτά θέματα, δηλ. εκεί που υπήρχαν και ζητήματα πολωνικής κληρονομιάς, παρενέβαιναν και δημοσίευαν ντόπιοι Πολωνοί συγγραφείς. Με την πάροδο του χρόνου, ωστόσο, η επιρροή του Σοβιετικού μοντέλου άρχιζε να μειώνεται. Στα 1952 έγινε ξεκάθαρο ότι πλέον δεν έχει καμία πιθανότητα επικράτησης, ενώ σε έργα εθνικού χαρακτήρα έλειπε τελείως η αναφορά στον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Από την πλευρά της και η Σοβιετική Ένωση υποδέχεται συγκρατημένη τα έργα των δορυφόρων της. (βλ. «Antoine Baudin, «Why is Soviet Painting Hidden from Us? Zhdanov Art and Its International Relation and Fallout, 1947-1953», *Socialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997, σ. 227-256.)

280. *E.T.*, ό.π., σ. 465-466.

Η συζήτηση συνεχίζεται και τελειώνει στο επόμενο τεύχος²⁸¹ με τον τεχνοκριτικό Αντονέλλο Τρομπαντόρι να διατυπώνει την αντίρρησή του στην εισήγηση, παρότι δηλώνει ότι εκτιμά την ιστορική διάσταση της ανάλυσης του Ντε Μικέλι. Σύμφωνα με τον ίδιο, η θέση του Λούκατς ότι τα πρότυπα «του μεγάλου αστικού ρεαλισμού» αποτελούν «αξεπέραστα πρότυπα»²⁸² πρέπει να μελετηθεί προσεκτικά και να τεθεί υπό αμφισβήτηση. Όσον αφορά, όμως, τη διαχωριστική γραμμή που χάραξε ανάμεσα στην *πρωτοπορία* και την *παρακμή*, ο Τρομπαντόρι θεωρεί ότι ορθά είχε τοποθετήσει το ζήτημα ο Λούκατς. Στη συνέχεια της ανάλυσής του, παρότι συμφωνεί με τη διαπίστωση του Ντε Μικέλι ότι επήλθε «ρήξη πολλών διανοουμένων και καλλιτεχνών με την κυρίαρχη τάξη» (π.χ. Πικάσσο, Μπρετόν), ωστόσο διατυπώνει τη διαφωνία του ως προς το είδος και την αποτελεσματικότητα της ρήξης αυτής, εφόσον αυτή δεν αποτέλεσε «για πολλά καλλιτεχνικά κινήματα της πρωτοπορίας αποφασιστική ευκαιρία για να μετατρέψουν τη ρήξη με την αστική τάξη σε ιστορική προσχώρηση σε μια καινούρια αντίληψη του κόσμου και της τέχνης».²⁸³ Κι αν, όπως πιστεύει ο ίδιος, ο σχηματικός τρόπος του Λούκατς περιορίζει την οπτική γωνία και εξοβελίζει σημαντικούς καλλιτέχνες της *πρωτοπορίας*, ωστόσο, η πρόταση του εισηγητή, κατά τη γνώμη του, παραγνωρίζει ότι δεν πρέπει να αρθεί η σημασία μιας οργανικής σχέσης μεταξύ καλλιτέχνη και κοινωνίας, ώστε «να μην αντικατασταθεί το πρότυπο του σοσιαλιστικού ρεαλισμού με το απατηλό πρόσωπο της “πρωτοπορίας”».²⁸⁴ Στο σημείο αυτό ο Τρομπαντόρι επικαλείται άμεσα τη θεωρία του Αντόνιο Γκράμσι για τον ρόλο των διανοουμένων, προκειμένου να υποστηρίξει την άποψη του Λούκατς ότι δεν είναι δυνατόν να γίνουν δεκτές όλες οι εκφάνσεις της *πρωτοπορίας*, εφόσον δεν οδηγούν σε μια σοσιαλιστική προοπτική. Σύμφωνα με τον Αντόνιο Γκράμσι,

[κ]άθε κοινωνική ομάδα, που γεννιέται στο πρωταρχικό πεδίο μιας ουσιαστικής λειτουργίας στον κόσμο της οικονομικής παραγωγής, δημιουργεί μαζί της οργανικά στρώματα διανοουμένων, που της προσδίνουν ομοιογένεια και συνείδηση της αποστολής της, όχι μόνο στο οικονομικό πεδίο αλλά και στο κοινωνικό και στο πολιτικό.²⁸⁵

281. *E.T.*, τχ 78, Ιούνιος 1961, σ. 568-582.

282. *Ο.π.*, σ. 568.

283. *Ο.π.*, σ. 569.

284. *Ο.π.*, σ. 571.

285. Αντόνιο Γκράμσι, *Οι διανοούμενοι*, μετάφραση Θ.Χ. Παπαδόπουλος, Στοχαστής, Αθήνα 1972, σ. 53.

Έτσι, λοιπόν, στους πρωτοποριακούς καλλιτέχνες, κατά τον Τρομπαντόρι, δεν μπορεί παρά να συγκαταλέγονται μόνον όσοι θεωρούν ως αποστολή τους τον κοινωνικό μετασχηματισμό.

Ο επόμενος ομιλητής, Ουμπέρτο Τσερόνι, επιμελητής Πανεπιστημίου, βλέπει θετικά τη διαφοροποίηση ανάμεσα στην *πρωτοπορία* και την *παρακμή* που επιχείρησε ο Ντε Μικέλι στην εισήγησή του, αλλά διατυπώνει μια σειρά ενστάσεων. Θεωρεί ότι η ρήξη των καλλιτεχνών με την παράδοση, στο βαθμό που αυτή οδήγησε σε αντίθεση με τον αστικό κόσμο, παρέμεινε στα όρια της εξέγερσης, χωρίς να προσχωρήσει στην επανάσταση. Σε κάποιες περιπτώσεις δε, όπως τονίζει, άλλοι προσχώρησαν στον φασισμό, ενώ άλλοι αρκούνταν σε μια αναδιάρθρωση της κοινωνίας και σε λύσεις ατομικιστικές και δεν κατάφεραν να διεισδύσουν ως διανοούμενοι στην «κοινωνική κίνηση, απ' τη μεριά του λαού.»²⁸⁶ Επιμένει, δηλαδή, «στον γνωστικό χαρακτήρα» της τέχνης, αλλά προτείνει, αφού πρώτα αφομοιωθεί ό,τι θετικό στοιχείο πρόβαλε η *πρωτοπορία*, να αναπλαστεί κατόπιν σε «καθορισμένα ορθολογικά περιεχόμενα» έτσι, ώστε, εν τέλει, να ξεπεραστεί. Παράδειγμα για μια τέτοια δημιουργική και πρωτοπόρα τέχνη, κατά τη γνώμη του, αποτελεί ο Μαγιακόφσκι, ο οποίος έχοντας «ξοφλήσει τους λογαριασμούς του με το φορμαλισμό», διατήρησε «ατμόσφαιρα μοντερνισμού» και, ταυτόχρονα, «επαναστατική και κριτική δηκτικότητα».²⁸⁷ Εν τέλει, η ουσία της άποψης του Τσερόνι συμπυκνώνεται στη φράση: «μια πραγματικά “μοντέρνα” τέχνη δεν μπορεί να μην είναι σοσιαλιστική, μια σοσιαλιστική τέχνη δεν μπορεί να μην είναι “μοντέρνα”», υπό την έννοια μιας δημιουργικής συγχώνευσης, αλλά πάντα κάτω από το πρίσμα της «πρόβλεψη[ς] της νέας κομμουνιστικής κοινωνίας.»²⁸⁸

Ο κινηματογραφιστής Γκλάουκο Πελλεγκρίνι, μιλώντας για την επίδραση της *πρωτοπορίας* στον κινηματογράφο, λέει ότι αυτή εκφράστηκε μέσω ενός «μοντάζ εικόνων» χωρίς αφήγηση κι αλληλουχία, στοχεύοντας στις αισθήσεις, κυρίως. Στο εγχείρημα αυτό αναγνωρίζει «αντικομοφορμιστική σημασία», αλλά υπενθυμίζει ότι «το κύμα της πρωτοπορίας δεν έφτασε ποτέ στο κοινό.» Αντίθετα, σπουδαιότερη θεωρεί τη συμβολή τόσο του Τσάρλι Τσάλπιν, όσο και του σοβιετικού σινεμά στην κινηματογραφική ανανέωση, για την αντίληψη που εξέφρασαν για τον κόσμο, μια αντίληψη καθόλου αστική, όπως πιστεύει. Ακόμη και αν μερικά από τα σοβιετικά

286. *E.T.*, ό.π., σ. 472.

287. *E.T.*, ό.π., σ. 473.

288. *E.T.*, ό.π., σ. 573.

φίλμ κατέδειξαν με σχηματικό τρόπο την πραγματικότητα, όπως παραδέχεται, ωστόσο θεωρεί ότι αφηγήθηκαν μια νέου τύπου κοινωνία. Με τέτοιου είδους επιχειρήματα ο Πελλεγκρίνι καταλήγει ότι ο ίδιος εντοπίζει την κινηματογραφική πρωτοπορία -με αρκετές αναφορές κυρίως στο έργο του Αϊζενστάιν- στο σημείο συνεύρεσης της τέχνης αυτής με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό, εκεί «όπου στην οθόνη συναντιέται ο άνθρωπος με τα προβλήματά του.»²⁸⁹

Στο τέλος της συζήτησης -και πριν το “κλείσιμο”²⁹⁰ του εισηγητή Ντε Μικέλι- τον λόγο παίρνει ο Μάριο Αλικάτα, μέλος της Κεντρικής Επιτροπής του Κομμουνιστικού Κόμματος Ιταλίας, που, στην ουσία, μιλάει ως κομματικός, ως εκπρόσωπος «του κινήματος», όπως χαρακτηριστικά δηλώνει. Τη συγκεκριμένη συζήτηση τη θεωρεί μια από τις φάσεις των συζητήσεων «για την πάλη για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό».²⁹¹ Επικαλούμενος την άποψη του Λένιν «ο οποίος επέμενε πάντοτε για την ενότητα της καθολικής κουλτούρας» και την έβλεπε ως μορφή πάλης με τα «αντιδραστικά στοιχεία» μιας ξεπερασμένης κοινωνίας, σαν μια δυναμική σχέση, δηλαδή, παρελθόντος-παρόντος-μέλλοντος, θεωρεί ότι καλώς μπήκε στη συζήτηση η διάκριση *πρωτοπορίας* και *παρακμής*: το αντίθετο θα αποτελούσε «απλούστευση», όπως λέει, στην οποία υπέπεσε κι άλλη πλευρά «των αντιπάλων», που ερμήνευσε την εμφάνιση της *πρωτοπορίας* ως απλή αλλαγή στυλ, με κριτήρια ανιστορικά. Συμφωνεί, εν μέρει, με τον εισηγητή για την απόδοση πολιτικού χαρακτήρα σε ορισμένα κινήματα της *πρωτοπορίας*, π.χ. του σουρρεαλισμού και του φουτουρισμού, αλλά, κατά τη γνώμη του, αν κρατήσουν «ένα αυστηρό ιστορικό κριτήριο», δεν θα έπρεπε να τους εντάξουν όλους στην *πρωτοπορία*, μια και τους «λείπει το πολιτικό-κοινωνικό περιεχόμενο.»²⁹² Με αρκετά ανοιχτή ματιά, επίσης, διακρίνει στοιχεία ρεαλισμού σε κινήματα όπως ο εξπρεσιονισμός, αλλά κύριο μέλημά του, παρά τις επιμέρους παραδοχές, παραμένει ο ρόλος των διανοουμένων: δηλώνει αντίθετος με την προσπάθεια πολλών να «παρουσιαστούν σαν μια αυτόνομη κοινωνική ομάδα»,²⁹³ ενώ ο ίδιος τάσσεται με τη άποψη του Γκράμσι: «είμαστε διανοούμενοι, οργανικά δεμένοι με μια νέα τάξη και προτείνουμε μια νέα “δημοκρατική” αντίληψη της κουλτούρας».²⁹⁴ Έτσι, εν τέλει, παρά την πίστη του

289. *Ο.π.*, σ. 575.

290. Τα εισαγωγικά της συντάκτριας.

291. *Ο.π.*, σ. 576.

292. *Ο.π.*, σ. 577.

293. *Ο.π.*, σ. 578.

294. *Ο.π.*, σ. 579.

στην αναγκαιότητα της αυτοκριτικής, προκρίνει ως πραγματική *πρωτοπορία* την πρόσδεση της τέχνης στον ρεαλισμό και μάλιστα στη σοσιαλιστική εκδοχή του.

Από τη μελέτη των συζητήσεων του Ινστιτούτου Γκράμσι, κατ' αρχάς διαπιστώνουμε ότι κανείς δεν συμφωνεί απόλυτα με την εισήγηση του Ντε Μικέλι, ενώ βασικό σημείο αναφοράς και άξονας των τοποθετήσεών τους -πέραν την εισηγητικής τοποθέτησης- παραμένει ο Λούκατς. Όλες οι διαφοροποιήσεις και οι παρεκκλίσεις κινούνται γύρω από τη θεωρία του και με βάση την όποια -ανεκτή- απόκλισή του από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Η καθαρότητα του εν λόγω δόγματος έχει διαρραγεί, ασφαλώς, αλλά μεγάλη ισχύ κατέχει ακόμη ο κοινωνικός προσανατολισμός της τέχνης προς τη μετάβαση σε μια σοσιαλιστική κοινωνία. Η ταύτιση, ή μη, της *πρωτοπορίας* με την *παρακμή* παραμένει πεδίο ανοιχτό σε συζήτηση, αλλά φαίνεται ότι η έννοια της *παρακμής* παραμένει ακόμη ισχυρό “κάστρο”.²⁹⁵

«Για το ρεαλισμό και τα όριά του»²⁹⁶

Ο Γάλλος θεωρητικός Ροζέ Γκαρωντύ,²⁹⁷ με το βιβλίο του *Ρεαλισμός χωρίς όρια*, το οποίο γράφτηκε το 1964, έρχεται να ανανεώσει στο περιοδικό τις συζητήσεις περί ρεαλισμού στην τέχνη, μετά από τη μεγάλη συμβολή, όπως παρακολουθήσαμε στην οικεία ενότητα, του Λούκατς. Τη χρονιά της κυκλοφορίας του στα Γαλλικά, η *Επιθεώρηση Τέχνης*, με τίτλο «Για το ρεαλισμό και τα όριά του», δημοσιεύει μεταφρασμένο κείμενό του, που εισάγει στο ελληνικό κοινό τις καινούργιες ιδέες.

Στο άρθρο αυτό, ο Γκαρωντύ, χωρίς να απεκδύεται τη μαρξιστική-λενινιστική του παιδεία και τις βασικές θεωρητικές θέσεις τους για την τέχνη και την πραγματικότητα, προξενεί, ωστόσο, ένα ρήγμα, μια μεγάλη τομή. «Η μεταμόρφωση των πέντε αισθήσεων, έλεγε ο Μαρξ, είναι έργο ολόκληρης της ιστορίας του παρελθόντος»,²⁹⁸ αναφέρει στην αρχή του άρθρου του, φράση την οποία αξιοποιεί στη συνέχεια, προκειμένου να υποστηρίξει ότι ο ρεαλισμός δεν έχει προκαθορισμένα όρια κι ότι δεν γίνεται παρά να νοηθεί ως «αληθινός ρεαλιστής, αυτός που κατέχει όλες τις *προγενέστερες* κατακτήσεις της ανθρωπότητας».²⁹⁹ Πραγματικότητα, λοιπόν,

295. Τα εισαγωγικά της συντάκτριας.

296. *E.T.*, τχ 111, Μάρτιος-Απρίλιος 1964, σ. 291-296, μετάφραση Γ. Πετρής.

297. 1. Γάλλος μαρξιστής φιλόσοφος, στέλεχος του Κομμουνιστικού Κόμματος Γαλλίας· το 1970 διαγράφεται από το κόμμα. 2. Η γραφή του ονόματος αποτελεί προτίμηση της συντάκτριας. Στο περιοδικό η απόδοση στα ελληνικά ποικίλλει: Γκαρωντύ, Γκαροντύ, Γκαροντί.

298. *Ο.π.*, σ. 291.

299. *Ο.π.*, σ. 292.

θεωρεί όχι μόνο ό,τι εννόησε ως τέτοια ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, που είδε την τέχνη μόνο σαν «μια αντανάκλαση ή μια απομίμηση της φύσης»,³⁰⁰ αλλά, όπως λέει σε άλλο σημείο, «ένα τοπείο, ένα γυμνό, μια νεκρή φύση είναι πραγματικότητες, όπως η αγωνία, η χαρά, ο έρωτας ή η επανάσταση είναι επίσης πραγματικότητες.»

Στο κείμενο αυτό τα παραδείγματα τα αντλεί από την τέχνη της ζωγραφικής (π.χ. Πικασσό, Σεζάν) και, σε κριτική που ασκεί σε έργα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, θεωρεί ότι σε πολλά από αυτά αποτυπώθηκε «μια ψεύτικη ιδέα για το ρεαλισμό». Την ευθύνη γι' αυτό την καταλογίζει όχι στους καλλιτέχνες, αλλά στη λανθασμένη αντίληψη για «τη θέση του κόμματος πάνω στη φιλολογία και τις τέχνες.»³⁰¹ Έτσι, θεωρεί ότι «η τέχνη δεν είναι μόνο μια γνώση [...] ούτε μια απλή μετάφραση, ούτε μια απόρροια, μα μια δημιουργία», ενώ ο «καλλιτέχνης δεν είναι μόνο μάρτυρας, παρά και συνεργός»,³⁰² αποκαθιστώντας με αυτόν τον τρόπο τη σημασία της ιδιαίτερης ατομικής θέασης της πραγματικότητας, τη σημασία της προσωπικότητας του καλλιτέχνη. Με αυτή του τη θέση διατυπώνει μια βασική αντίρρηση σε μια διαμορφωμένη -μέχρι τούδε- αντίληψη της μαρξιστικής αριστεράς περί τέχνης: αυτήν που διέκρινε ως θεμελιώδη αντίθεση την εσωτερική και εξωτερική πραγματικότητα:

Εσωτερική κ' εξωτερική πραγματικότητα (φυσική ή κοινωνική), δε μπορούν να ξεχωριστούν μέσα στην τέχνη. Κάθε μεγάλο έργο περιέχει αυτά τα δυο συστατικά κι αν κανείς εγκαταλείψει αυτή την τάση θα πέσει είτε στον έναν πόλο, δηλ. σ' έναν φωτογραφικό και παθητικό νατουραλισμό, είτε στον άλλο, δηλ. σε μια φαντασματική υποκειμενικότητα που είναι ανίκανη να θεμελιώσει μιαν ανθρώπινη επικοινωνία μ' ένα κοινό.³⁰³

Στη συνέχεια, καταπιάνεται με την κατάρριψη δύο ακόμη αντιθέσεων τις οποίες τις θεωρεί ψευδο-αντιθέσεις: αυτήν που αφορά τη μορφή και το περιεχόμενο και αυτήν που αφορά το συγκεκριμένο-αφηρημένο. Όσον αφορά στην πρώτη, μια βασική διάκριση που θεωρεί ότι πρέπει να γίνει είναι η διαφοροποίηση ανάμεσα στους όρους *περιεχόμενο* και *θέμα*, ώστε να μην υπάρχει ταύτιση μεταξύ τους. Για να εξηγήσει την άποψή του, χρησιμοποιεί ως παράδειγμα τον Πικασσό, ο οποίος ως *θέμα* του πίνακά του *Γκουέρνικα* είχε τον πόλεμο. Σύμφωνα με τον Γκαρωντύ, λοιπόν, η επιλογή θέματος δεν είναι άνευ σημασίας, μια και αφενός καταδεικνύει «τη σκέψη του

300. *Ο.π.*, σ. 291.

301. *Ο.π.*, σ. 292.

302. *Ο.π.*, σ. 292-293.

303. *Ο.π.*, σ. 292.

καλλιτέχνη, για τη συνείδηση που αποκτά για τη σημασία της πραγματικότητας της εποχής του», ενώ, αφετέρου αποτελεί και «μαρτυρία». Ωστόσο, το *θέμα*, όπως ισχυρίζεται, παραμένει στα όρια της πρόθεσης. Έτσι, το «θέμα, μοναχό του, δεν καθορίζει το *περιεχόμενο* του έργου τέχνης.»³⁰⁴ Άλλο ιδιαιτέρως εύγλωττο παράδειγμα που φέρνει, προκειμένου να υποστηρίξει τη διαφορά ανάμεσα στο *θέμα* και το *περιεχόμενο*, είναι τα ζωγραφικά έργα της Αναγέννησης, τα οποία είχαν μεν *θέμα* θρησκευτικό, αλλά *περιεχόμενο* ανθρωπιστικό. Οι φιγούρες, δηλαδή, όπως επεξηγεί, «μας δίνουν μιαν εικόνα που υποβάλλει προπαντός το μεγαλείο και την ομορφιά του ανθρώπου, την επάρκειά του σαν κύριο και δημιουργό του σύμπαντος»· αποτελούν, δηλαδή, μια απόδοση του θέματος μακριά από μεταφυσική και μυστικιστική απόδοση της πραγματικότητας και αποκτούν ένα *περιεχόμενο* που αποσπάται από το *θέμα*. Μετά από μια σειρά παραδειγμάτων, καταλήγει:

Έτσι, που αν βάλουμε το πρόβλημα των σχέσεων του περιεχομένου και της μορφής σε βάση διαλεκτική, δεν αποκλείεται καθόλου το πως οδηγούμαστε κάποτε στο να θεωρούμε πως το *περιεχόμενο*, το πιο βαθύ στοιχείο ενός έργου τέχνης, είναι ακριβώς η *μορφή* του, δηλ. ο τρόπος που μ' αυτόν κατακυρώνεται, στην ερμηνεία του θέματος, η παρουσία του ανθρώπου.

Για την αντίθεση ρεαλισμού και αφαίρεσης που αναφέραμε πιο πάνω, αυτήν που -κατά Γκαρωντύ- επιβιώνει «σε πείσμα κάθε διαλεκτικής»,³⁰⁵ αρχικά επικαλείται τον Λένιν στα *Φιλοσοφικά του Τετράδια*, ο οποίος υπογραμμίζει ότι «η σκέψη ανερχόμενη από το συγκεκριμένο στο αφηρημένο, αν η αφαίρεση είναι θεμελιωμένη, δεν απομακρύνεται από την πραγματικότητα, μα την πλησιάζει». Τη γνωσιολογικού χαρακτήρα αυτή ρήση του Λένιν την προεκτείνει αναλογικά και στον χώρο της τέχνης, διατυπώνοντας την άποψη ότι, μέσω της αφαίρεσης, ένας καλλιτέχνης μπορεί να εκφράσει μέσα από μια «εσωτερική αναγκαιότητα» το μήνυμα των καιρών, τις κοινωνικές σχέσεις, πράγμα που το αποκαλεί «ρεαλισμό αφηρημένο»,³⁰⁶ συστατικό που, όπως λέει, υπήρχε πάντοτε στην τέχνη.

Στο ρητορικό ερώτημα αν, με βάση τη θεωρία του, υπάρχει κάτι που θα χαρακτήριζε όντως μη ρεαλιστικό, απαντά θέτοντας κάποια στοιχειώδη όρια. Έτσι, επιλέγοντας τα βασικότερα όσων λέει, θα συμπυκνώναμε στα εξής: μη ρεαλιστικό θα ήταν ένα έργο που θα εξιδανίκευε «λαθεμένα το παρόν», ή που θα σχηματοποιούσε «αυθαίρετα το μέλλον»· με άλλα λόγια του ίδιου, εννοεί τον «ακαδημαϊσμό».

304. *Ο.π.*, σ. 292.

305. *Ο.π.*, σ. 293.

306. *Ο.π.*, σ. 294.

Επίσης, ως μη ρεαλιστικό στοιχείο θα θεωρούσε κάποιες ατυχείς αναβιώσεις παρελθουσών τεχνοτροπιών που επαναλαμβάνονται χωρίς καμία πραγματική βάση· ως παράδειγμα γι' αυτό φέρνει την αναβίωση της «αυτόματης γραφής», κάτι που ονομάζει «εκμετάλλευση ενός παρελθόντος που ξεπεράστηκε.»³⁰⁷

Αφού θέσει τα όρια -ανοχής του- ως προς το τι δεν μπορεί να καταταχθεί στον ρεαλισμό, μοιάζει να διαβεβαιώνει ότι όχι μόνο δεν εγκαταλείπει τη διερεύνηση και τη διεύρυνση του ρεαλισμού, αντιθέτως πιστεύει ότι αυτή γίνεται πιο «απαιτητική», αφού μια τέτοια θεώρηση θα απαιτούσε να μην απομονωθεί ο δημιουργός από το έργο του, παρά να φέρει στη σκευή του τόσο το παρελθόν, όσο και το μέλλον. Διακρίνοντας, τέλος, τον ρόλο τέχνης και προπαγάνδας, γιατί αυτά «ανήκουν σ' άλλη σειρά», δηλώνει:

Περιμένουμε από τους καλλιτέχνες μας να μας κάνουν να αισθανθούμε κάθε τι από τον εαυτό μας που ακόμα αγνοούμε, να μας κάνουν να δοκιμάσουμε αυτή την έλλειψη και την όλο πάθος επιθυμία για έναν ολοκληρωμένο άνθρωπο, να εξηγήσουν την απαρχή για κάτι που δεν φαίνεται ακόμα και που ο αιώνας μας φέρνει εν τούτοις το σπέρμα του, να μας μάθουν να θεωρούμε και να επιθυμούμε τις πραγματικότητες που μέλλει να γεννηθούν.³⁰⁸

Από ό,τι διαπιστώσαμε, ο Γκαρωντύ τίθεται ενάντιος στις αυστηρές -μανιχαϊστικού τύπου- κατατιμήσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού ανάμεσα στο “μέσα” και το “έξω”, το υποκειμενικό, δηλαδή, και το αντικειμενικό, ενώ, όπως διαβάσαμε αμέσως πιο πάνω, μετακινείται από τη μία-πραγματικότητα στις πολλές-πραγματικότητες. Τελειώνοντας το άρθρο του, βλέπουμε την αποκρυστάλλωση των θέσεών του:

Όταν αρνούμαστε έναν κλειστόν ορισμό του ρεαλισμού είναι ακριβώς το ίδιο πως δεν έχουμε την απαίτηση να τοποθετηθούμε στο τέρμα της ιστορίας, σάμπως να έχει τέρμα, και να εκφέρουμε την τελευταία κρίση. Και για έναν μαρξιστή, δηλαδή για έναν άνθρωπο που έχει συνείδηση της αέναης ανάπτυξης της πραγματικότητας, υπό μορφές αξιών, η κύρια σοφία είναι ν' αναγνωρίσει πως σ' αυτά τα πράγματα, καθώς και σε πολλά άλλα, η τελευταία κρίση είναι πως δεν υπάρχει τελευταία κρίση.»³⁰⁹

307. *Ο.π.*, σ. 295.

308. *Ο.π.*, σ. 296.

309. *Ο.π.*, σ. 293.

Συζητήσεις στην Πράγα: «Η ειρηνική συνύπαρξη και η πάλη των ιδεών. Τι είναι παρακμή.»

Τον Μάιο του 1964, με τίτλο «Η ειρηνική συνύπαρξη και η πάλη των ιδεών»³¹⁰ δημοσιεύεται συζήτηση του Ζαν Πωλ Σαρτρ³¹¹ και του Ερνστ Φίσερ,³¹² επ' ευκαιρία επίσκεψής τους στην Πράγα. Όπως διαβάζουμε στο προλογικό σημείωμα, τη συζήτηση αυτή την προκάλεσε το περιοδικό *Πλάμεν*,³¹³ εκμεταλλευόμενο την παρουσία των δύο διανοουμένων στη χώρα. Στη συζήτηση αυτή συμμετέχουν Τσέχοι και Σλοβάκοι συγγραφείς και θεωρητικοί.

Συναιρώντας τις εισηγήσεις των ομιλητών, εντοπίσαμε την ένταξη αυτής της συζήτησης στο πλαίσιο της *ειρηνικής συνύπαρξης των λαών* -στην εποχή Χρυσόφω- και στη διαπιστούμενη αποφόρτιση των εντάσεων του Ψυχρού πολέμου. Κεντρικό σημείο των ομιλητών είναι η ανάγκη επανα-συγκόλλησης και αναθεώρησης των σχέσεων καπιταλιστικού και σοσιαλιστικού κόσμου, όχι μόνον σε επίπεδα οικονομίας και διεθνών σχέσεων, αλλά και φιλοσοφίας, επιστήμης και ιδεών. Οι δύο βασικοί ομιλητές -προερχόμενοι από τη Δύση- Σαρτρ και Φίσερ, επισημαίνουν ότι, παρά την μαρξιστική τους παιδεία και χωρίς να την θέτουν υπό αμφισβήτηση, η εποχή Στάλιν έχει αφήσει δογματικά κατάλοιπα: συνεπώς, η μαρξιστική σκέψη χρειάζεται ανανέωση, χρειάζεται πάλη ιδεών, ώστε να αρθεί η *a priori* επιφύλαξη για τη Δυτική τέχνη και επιστήμη-φιλοσοφία (π.χ. Πικασσό, Κάφκα, Φρόντ), χωρίς αυτό να σημαίνει, όπως λένε, συγχώνευση αστικών και μαρξιστικών ιδεών.

Στο επόμενο τεύχος,³¹⁴ με τίτλο «Τι είναι παρακμή», η συζήτηση συνεχίζεται και, όπως φανερώνει κι ο τίτλος, στρέφεται στη γνωστή διαμάχη -που διατρέχουμε σε αυτή την εργασία- που αφορά την παρακμιακή τέχνη στον καπιταλιστικό κόσμο. Ο Σαρτρ στην τοποθέτησή του υπενθυμίζει ότι και στη Δύση υπάρχουν διανοούμενοι κομμουνιστές και μαρξιστές, οι οποίοι ανατράφηκαν με κείμενα και ιδέες διανοητών και συγγραφέων (Φρόντ, Κάφκα, Τζόυς) που στις σοσιαλιστικές χώρες θεωρούνται αβασάνιστα παρηκμασμένοι. Οι αιτιάσεις του αφορούν την αρνητική υποδοχή και πρόσληψη των ιδεών αυτών κυρίως στη Σοβιετική Ένωση, όπως διαπίστωσε κατά την επίσκεψή του στο Λένινγκραντ. Αντίθετα, θεωρεί ότι ακριβώς η επαφή των

310. *E.T.*, τχ 113, Μάιος 1964, σ. 404-415, μετάφραση Ρενέ Ψυρούκη.

311. Γάλλος φιλόσοφος και συγγραφέας.

312. Μέλος του ΚΚ Αυστρίας, θεωρητικός της τέχνης, εξέδωσε το βιβλίο *Η αναγκαιότητα της τέχνης* το 1963.

313. *Πλάμεν* σημαίνει Φλόγα (σημείωση της μεταφράστριάς).

314. *E.T.*, τχ 114, Ιούνιος 1964, σ. 568-575, μετάφραση Ρενέ Ψυρούκη.

δυτικών με αυτά τα κείμενα είναι που κατ' εξοχήν τους βοήθησε να στραφούν προς ιδέες μαρξιστικές. Αναγνωρίζει, βέβαια, ότι ο όρος *παρακμή* δεν είναι ολότελα ανυπόστατος, αλλά ο ίδιος θα εντόπιζε στοιχεία *παρακμής* σε εποχές όπως τα τελευταία χρόνια της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, όπου «οι άνθρωποι αυτοί δεν ήταν σε θέση να δημιουργήσουν κάτι νέο». Ο όρος *παρακμή* για τον Σαρτρ, λοιπόν, νοείται «μόνον όταν τον βλέπουμε μέσα σε καθαρά καλλιτεχνικά πλαίσια» και σε κοινωνίες που βρίσκονται στο τέλος τους.

Στη συνέχεια του σχετικού επιχειρήματός του, αφού διαπιστώσει ότι ο καπιταλισμός, προσαρμοζόμενος στις κρίσεις του, «συνεχίζει να ζει», τότε, κατά τη γνώμη του, οι συζητήσεις περί *παρακμής* θα έπρεπε να εξαλειφθούν ως πεδίο διερεύνησης και κατάταξης της δυτικής τέχνης, ανάμεσα στον κόσμο της Δύσης και τον κόσμο της Ανατολής. Κάτι τέτοιο, εξάλλου, θα σήμαινε ότι οι δυτικοί διανοούμενοι θα έπρεπε να καταδικάσουν το παρελθόν τους, όπως λέει, και, με αυτόν τον τρόπο, δεν θα είχαν τίποτε θετικό να συνεισφέρουν σε προβληματισμούς που στόχο θα είχαν μια σύγκλιση και μια αλληλο-προσέγγιση. Αντίστοιχα, χωρίς να υποστηρίζει ότι «ο επιστημονικός μαρξισμός βρίσκεται σε πτώση», θεωρεί ότι στην εποχή του σταλινισμού, «την εποχή της προσωπολατρίας»,³¹⁵ όπως την χαρακτηρίζει, επικράτησε μια σχηματοποίηση, η οποία υπήρξε υπεύθυνη για μian υστέρηση, έναν δογματισμό, μια δημαγωγία.

Στη συνέχεια της συζήτησης, ο Σαρτρ προκαλεί -και προσκαλεί για- έναν γόνιμο προβληματισμό, αν θέλουν, όπως λέει, οι συμμετέχοντες στη συνάντηση αυτή στην Τσεχία να αναγνωρίσουν ότι στη Δύση οι λεγόμενοι *παρηκμασμένοι* βοηθούν ένα μεγάλο κοινό να αναγνωρίσει τις -και να εναντιωθεί στις- αντιθέσεις του κόσμου τους· κι αυτό το θεωρεί μια προοδευτική συνεισφορά. Σύμφωνα με τον ίδιον, ή θα πρέπει να εξοβελιστεί ο όρος *παρακμή*, ή να περιοριστεί «σε πραγματικά επίπεδα βαθιάς έρευνας».³¹⁶ Στο τέλος, όταν ξαναπαίρνει τον λόγο, μετά από τις παρεμβάσεις όσων καταγράφονται αμέσως μετά, εκφράζει την άποψη ότι ο όρος *παρακμή* θα μπορούσε να αντικατασταθεί ίσως από τον όρο «πεσσιμισμός ή απομάκρυνση από τον άνθρωπο» και, σε κάθε περίπτωση, αναγνωρίζει με χαρά τη διάθεση για ανανέωση του μαρξισμού με τρόπο ώστε «να αποκτήσει και πάλι τη θεωρητική του δύναμη».³¹⁷

315. *Ο.π.*, σ. 569.

316. *Ο.π.*, σ. 570.

317. *Ο.π.*, σ. 575.

Ο Ερνστ Φίσερ, όταν παίρνει τον λόγο, δηλώνει ότι συμφωνεί με τον Σαρτρ ως προς την απόδοση στοιχείων παρακμής στο τέλος της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, αφού ο κόσμος που προέκυψε μετά το τέλος της, δεν βοήθησε στο να γεννηθούν «νέες δυνάμεις»· αντίθετα, όπως διαπιστώνει, οι «πατέρες της εκκλησίας περιέγραψαν τον κόσμο αυτό με τα πιο μελανά χρώματα». Στη συνέχεια της ομιλίας του, διαπιστώνει ότι ο καπιταλιστικός κόσμος μετά τη Βιομηχανική Επανάσταση, παρά τις ενδογενείς αντιθέσεις του ή παρά τους κινδύνους που αντιμετωπίζει μιας καταστροφής «από την ατομική βόμβα», αποτελεί μια συνέχεια· κι αν ο Λένιν, τον οποίο επικαλείται, «χαρακτήριζε τον ιμπεριαλισμό σαν τον ετοιμοθάνατο καπιταλισμό», αυτό δεν σημαίνει ότι αυτή η πορεία είναι ταχεία.

Το συμπέρασμα στο οποίο οδηγείται κι αυτός, όπως κι ο Σαρτρ, είναι ότι δεν μπορεί κανείς να ισχυριστεί ότι «η παρακμή της τέχνης και της λογοτεχνίας»³¹⁸ έχουν χαρακτήρα αναπόφευκτο. Έτσι, παράλληλα με έργα τα οποία αποδέχονταν την παρακμή του κόσμου (π.χ. ντ' Ανούτσιο), προέκυψαν έργα και διανοητές που έφεραν στο φως αντιθέσεις (π.χ. Ζολά). Κατ' αυτόν, λοιπόν, διακρίσεις μηχανιστικές και μη διαλεκτικές είναι αυτές που ταυτίζουν την παρακμή των κοινωνιών με την *παρακμή* στην τέχνη: «Από τις παλιές αντιλήψεις ξεγεννιέται η καινούργια πραγματικότητα» και «ο μεγάλος λογοτέχνης κι ο μεγάλος καλλιτέχνης δημιουργεί το έργο του μέσα από ολόκληρη την πραγματικότητα όπου το μέλλον έχει μεγαλύτερη επίδραση από το παρόν», όπως χαρακτηριστικά λέει. Ως παράδειγμα που δικαιώνει την άποψή του χρησιμοποιεί, ανάμεσα σε άλλα, τον Μπέκετ, για τον οποίο δηλώνει ότι «μέσα στη απόλυτη άρνησή [του] είναι συσσωρευμένη η εκρηκτικότητα, η τρομερή ανησυχία, που μπορούν να μεταβληθούν σε αντίσταση και δράση.»³¹⁹ Για δημιουργούς, συνεπώς, όπως ο Μπέκετ, ο Τζόνς,³²⁰ ο Κάφκα, δηλώνει περίτρανα ότι αποτελεί λάθος να τους χαρίσουν στον αστικό κόσμο, ενώ σε δευτερολογία του, στη συνέχεια, προσθέτει ότι στο χέρι των μαρξιστών εναπόκειται να αξιοποιήσουν θετικά την επίδραση έργων σαν του Μπέκετ.

Ο Έντουαρντ Γκολντστύκερ, με βάση την τοποθέτησή του που ακολουθεί, διαφωνεί με την ιστορική προσέγγιση του Ερνστ Φίσερ ότι στη Δύση συντελούνται

318. *Ο.π.*, σ. 570.

319. *Ο.π.*, σ. 571.

320. Ενδεικτικό της ανανέωσης που κομίζει η κριτική αντίληψη του Φίσερ είναι το γεγονός ότι, τριάντα χρόνια πριν, στο Συνέδριο των σοβιετικών συγγραφέων του 1934, τότε που καθιερωνόταν το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, ανάμεσα σε άλλες εισηγήσεις, είχε συζητηθεί και η «εργασία του Ράντεκ “Τζέμς Τζόνς ή σοσιαλιστικός ρεαλισμός;”, όπου το έργο του Τζόνς περιγραφόταν σαν ένας σωρός κοπριάς γεμάτης σκουλήκια». (βλ. Τέρνι Ήγκλετον, *ό.π.*, σ. 67.)

αξιοπρόσεκτες κοινωνικές αλλαγές. Με ιστορικά παραδείγματα που ο ίδιος επικαλείται, καταδεικνύει ότι πρόκειται -απλώς- για μεταμορφώσεις του καπιταλισμού και αποφαινεται ότι όλη αυτή η «εξελικτική πορεία είχε σαν αποτέλεσμα να παρουσιαστούν και στην τέχνη πολύ έντονα σημεία παρακμής.» Ως *παρακμή* ορίζει την «πτώση της ζωτικής ενέργειας» -μια μορφή αλλοτρίωσης με άλλα λόγια-, «αποτέλεσμα της απομάκρυνσης από την πρακτική δραστηριότητα, του περιορισμού στην παρατήρηση και της εκλεπτυσμένης αισθητικής». Τα στοιχεία αυτά τα θεωρεί «[κ]άμψη της θέλησης για ζωή, αισιοδοξία.»

Ωστόσο, αναγνωρίζει ότι κάποιοι μεγάλοι καλλιτέχνες, π.χ. Κάφκα, Μπωντλαίρ, «εμβάθυναν καλλιτεχνικά περισσότερο στα μυστικά της ζωής και του κόσμου και ανακάλυψαν καινούργιες μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης του δικού τους κόσμου.» Κατά τη γνώμη του, λοιπόν, με τρόπο διαλεκτικό μέσα από τις αντινομίες «των στοιχείων της παρακμής», παρήχθησαν νέες καλλιτεχνικές μέθοδοι. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Γκολντστύκερ, πρέπει να γίνει διάκριση ανάμεσα στον πεσιμισμό σαν καλλιτεχνική μορφή και στον πεσιμισμό σαν στάση ζωής. Ο διαχωρισμός σε αισιόδοξους και μη, όπως πιστεύει και ο Σαρτρ, είναι μηχανιστικός και πρέπει να ξεπεραστεί.

Ο Μιλάν Γκουντέρα,³²¹ στη συνέχεια, ξεκινά με την επισήμανση ότι όροι όπως *παρακμή*, *φορμαλισμός* κ.λπ., «μπορεί να σημαίνουν τα πάντα όπως και τίποτα και ο καθένας ελεύθερα καθορίζει τα όριά τους.»³²² Αυτή την ασάφεια την αποδίδει στη σταλινική περίοδο που «δεν υπήρχε ανάπτυξη σκέψης», όπως χαρακτηριστικά λέει. Δηλώνει δε απερίφραστα τη χαρά του που στις συζητήσεις αυτές παρίστανται οι δύο «σύντροφοι» από τη Δύση, όπως τους αποκαλεί, και παρακολουθούν από κοντά μια διαδικασία διαλεκτική, πλέον, στην αντιμετώπιση της λεγόμενης παρηκμασμένης λογοτεχνίας.

Στη συνέχεια, αναφέρεται στην τσέχικη *πρωτοπορία*, στην οποία, όπως λέει, δεν παρατηρήθηκαν τόσες αντιθέσεις στον ορισμό του πρωτοποριακού ως αντίστιξη στον ρεαλισμό, μια κι η εγχώρια «πρωτοπορία είτε ακολούθησε τον σουρεαλισμό, είτε τον λυρισμό, είτε άλλη ακαθόριστη τάση, ήταν στενά δεμένη με το Κομμουνιστικό Κόμμα.» Χάρη σ' αυτή τη σύνθεση, πιστεύει ότι είναι κατορθωτό να

321. 1. Έτσι αποδίδεται στο δημοσίευμα το όνομα του -πολύ γνωστού, στη συνέχεια- συγγραφέα Μιλάν Κούντερα.

322. *E.T.*, ό.π., σ. 572.

φτάσουν «σ' ένα τέτοιο τύπο τέχνης που περικλείνει μέσα του τον κόσμο στο σύνολό του.»

Ο επόμενος ομιλητής, ο Πέτερ Πούιμαν, κινείται σε αναχρονιστική τροχιά, κατά τη γνώμη μας, σε σχέση με τους υπόλοιπους ομιλητές. Αν και δηλώνει ότι δεν θα πρέπει να υπάρχει «διάκριση ανάμεσα στην βλαβερή και την προοδευτική λογοτεχνία», όπως τις χαρακτηρίζει, ωστόσο διαπιστώνει τον κίνδυνο μια τέτοια «βλαβερή»³²³ λογοτεχνία ή φιλοσοφία να βλάψει τους απλούς αναγνώστες που δεν έχουν στέρεες μαρξιστικές βάσεις. Προτείνει δε -παρότι δηλώνει ότι αντιλαμβάνεται πως ελλοχεύει ένας διαχωρισμός των ανθρώπων στην πρότασή του- να δημιουργηθεί ένα είδος «μαρξιστικής εκλεκτής διανόησης» που θα επιλέγει ανάμεσα στη λογοτεχνία της αστικής Δύσης, όπως λέει, τα «χρήσιμα όχι μόνο στην ελίτ, αλλά και στις πλατειές μάζες.»³²⁴ Ο λόγος που του εμπνέει μια τέτοια πρόταση είναι η ανάγκη να διαφυλαχθούν «τα πολύ υγεία και σωστά στοιχεία που κρύβονται μέσα σ' αυτή τη λογοτεχνία», όπως δηλώνει, θυμίζοντας έντονα τις καχυποψίες της σταλινικής περιόδου.

Στο τέλος, ο Γίρζι Χάγκεκ, ανακεφαλαιώνοντας τη συζήτηση, δηλώνει, ανάμεσα στα άλλα, ότι, παρά τις διαφωνίες, θεωρεί πολύ σπουδαία τη συζήτηση, ενώ εκφράζει την πεποίθηση ότι αυτή η ζύμωση την ιδεών θα συνεχιστεί με τη συμβολή της αλληλεγγύης «των συναγωνιστών», όπως αποκαλεί τους δυτικούς συνομιλητές.

«Ο Ερνστ Φίσερ και η συζήτηση για τη μαρξιστική αισθητική»³²⁵

Ο Ροζέ Γκαρωντύ, επ' ευκαιρία της συμπλήρωσης των 65 χρόνων του Φίσερ, γράφει ένα άρθρο στο οποίο παρουσιάζει τις θέσεις του δεύτερου γύρω από την τέχνη· σημειωτέον ότι αυτό αποτέλεσε πρόλογο της ελληνικής έκδοσης του δοκιμίου του Φίσερ *Η αναγκαιότητα της Τέχνης* από τις εκδόσεις Θεμέλιο, το 1966. Με αυτή την ευκαιρία, οι συζητήσεις περί *παρακμής* συνεχίζονται μέσα στο περιοδικό, καθώς το άρθρο δημοσιεύεται στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, με τίτλο «Ο Ερνστ Φίσερ και η συζήτηση για τη μαρξιστική αισθητική».

Σύμφωνα με τον Γκαρωντύ, ο Φίσερ δεν συγκαταλέγεται ανάμεσα στους μαρξιστές που εντάσσονται στην γραμμή των απόψεων Στάλιν-Ζντάνοφ, γραμμή με την οποία, κατά τη γνώμη του, ευθυγραμμίστηκε ο Λούκατς. Οι τελευταίοι, κατά τον

323. *Ο.π.*, σ. 573.

324. *Ο.π.*, σ. 574.

325. *E.T.*, τχ 117, Σεπτέμβριος 1964, σ. 185-191, μετάφραση Γ. Πετρής.

Γάλλο φιλόσοφο, εμμένοντας στην άποψη ότι η τέχνη είναι γνώση -και υποτιμώντας την άποψη του Μαρξ περί «ενεργητικής πλευράς της γνώσης»-, περιόρισαν τα όρια του ρεαλισμού. Αντίθετα, όπως λέει, ο Μπρεχτ, ο Αραγκόν και -ισχυρότερο παράδειγμα- ο Φίσερ έδωσαν μια άλλη πνοή στη μαρξιστική έρευνα περί αισθητικής. Ο τελευταίος, με το βιβλίο του *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, κατέθεσε τις ιδέες του περί τέχνης, οι οποίες εδράζονται σε μια θεμελιώδη, κατά τη γνώμη του, διαφορά: ο Φίσερ εξακολουθεί να πιστεύει ότι η τέχνη εμπεριέχει γνώση, αλλά μόνο θεωρούμενη ως «μια μορφή εργασίας»· συνεπώς, αποτελεί περισσότερο δημιουργία, παρά διαδικασία μιμητική της φύσης, περισσότερο έρευνα, παρά «διδασκαλία».

Μια τέτοιου είδους εφαρμογή, κατά τη γνώμη του, αποτελεί το θέατρο του Μπρεχτ, το οποίο, ενεργώντας δημιουργικά, αποφεύγει την ταύτιση θεατή και ήρωα, μέσω της «αποστασιοποίησης». Προς επίρρωση της παραπάνω διαπίστωσης παραθέτει την άποψη του Μπρεχτ ότι η «ηδονή που δίνουν οι αναπαραστάσεις [...] ποτέ δεν είχαν σχέση με το βαθμό της ομοιότητας ανάμεσα στην εικόνα και το πρότυπό της.»³²⁶ Συνεχίζοντας το επιχείρημά του περί των διαφορετικών προσεγγίσεων, θεωρεί ότι και ο Φίσερ κινήθηκε προς ανάλογη κατεύθυνση: δηλαδή θεώρησε ότι η τέχνη «δεν είναι η αντιγραφή μιας αντικειμενικής πραγματικότητας ούτε μιας αισθητής πραγματικότητας [...] ούτε μιας νοητής πραγματικότητας [...] ή μιας αιώνιας φύσης»· η σχέση, λοιπόν, ανθρώπου και κόσμου είναι σχέση ενεργητική, ενώ η σχέση έργου τέχνης και πραγματικότητας είναι ένα «πρότυπο», όπως λέει, όχι με την μυστικιστική έννοια, αλλά υπό την έννοια μιας «συναίρεση[ς] του πραγματικού, [...] με μορφή παραβολής».

Έτσι, ο Φίσερ στο έργο του αναγνωρίζει την ιστορική σημασία του ρομαντικού κινήματος, μέσα στο πλαίσιο της ταξικότητας της Γαλλικής Επανάστασης, ενώ δεν διστάζει να αναγνωρίσει αγαθές προθέσεις ακόμη και στην «τέχνη για την τέχνη», θεωρώντας την ως «μια μορφή διαμαρτυρίας ενάντια στον χυδαίο ωφελιμισμό», μια άρνηση στην εμπορευματοποίηση της τέχνης, άποψη με την οποία συμφωνεί και ο ίδιος ο Γκαρωντύ: «Ο Φίσερ μας δίνει έτσι τον οδηγητικό μίτο για μια μαρξιστική κριτική που δεν πάει να πνιγεί μέσα σε μια απλοϊκή και μανιχαϊστική αντίληψη της “παρακμής”.»³²⁷ Και για να το διατυπώσουμε με τα λόγια του Φίσερ, θα ανατρέξουμε στο ίδιο του το βιβλίο: «Σε μια παρακμάζουσα κοινωνία, η τέχνη, αν είναι φιλαλήθης, πρέπει ν’ αντικατοπτρίζει και την παρακμή. Και, αν δεν

326. *E.T.*, ό.π., σ. 186.

327. *E.T.*, ό.π., σ. 187.

θέλει ν' απιστήσει στην κοινωνική της λειτουργία, η τέχνη οφείλει να δείχνει τον κόσμο ως μεταβλητό. Και να βοηθά στη μεταβολή του.»³²⁸ Στη συνέχεια της ανάλυσής του, ο Γκαρωντύ εξαίρει τη σημασία αυτών των θέσεων, καθώς ξεπερνούν τις αγκυλώσεις του Λούκατς και ανοίγουν τις πόρτες σε συγγραφείς όπως ο Κάφκα, παρότι ο τελευταίος, όπως του καταλογίζει, παραμένει στη διαμαρτυρία, χωρίς να συλλαμβάνει μια προοπτική μελλοντική, μια διέξοδο.

Προεκτείνοντας τις θέσεις αυτές του Φίσερ στην κριτική πρόσληψη των έργων, ο Γκαρωντύ επισημαίνει ότι, με βάση αυτές, δεν έχει νόημα η διάκριση των ηρώων σε θετικούς ή μη, ούτε η ανάγκη εύρεσης συμφωνίας «με τους άμεσους αντικειμενικούς σκοπούς, της πάλης της εργατικής τάξης ή των προοδευτικών δυνάμεων». Έτσι, στόχος της τέχνης δεν είναι ο διδακτικός της χαρακτήρας τόσο, όσο το ότι παρέχει «στον άνθρωπο μian υψηλότερη συνείδηση της δύναμής του να μεταμορφώσει τη φύση, την κοινωνία και τον εαυτό του.» Συμπεραίνει, λοιπόν, ο Γκαρωντύ ότι ένα τέτοιο είδος κριτικής, θα παραγκωνίσει τα «ατελή κριτήρια» που μέχρι τούδε έδειχναν αγεφύρωτες τις αντιθέσεις ανάμεσα «στον ρεαλισμό με τον ρομαντισμό, τον κριτικό ρεαλισμό με τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό»,³²⁹ με κριτήριο την προοδευτικότητα.

Άλλο σημαντικό στοιχείο των απόψεων του Φίσερ, όπως τον παρουσιάζει ο Γάλλος φιλόσοφος, το οποίο υπονοήσαμε και πιο πάνω, είναι η αναγνώριση της συμβολής της «προσωπική[ς] δραστηριότητα[ς]», μέσα σε μια πραγματικότητα που ούτε κινείται ούτε αλλάζει ερήμην των ανθρώπων· έτσι, «με δυο λόγια θεωρεί την τέχνη σαν μια αφύπνιση της ευθύνης» του ανθρώπου μέσα στην Ιστορία. Ο ίδιος ο Φίσερ το έχει διατυπώσει ως εξής στο βιβλίο του:

Εμείς δεν είμαστε μυστικοί και δεν ποθούμε κείνη την οξύμωρη κατάσταση όπου ο άνθρωπος [...] αρνούμενος εντελώς την πραγματικότητα, ελπίζει να χαθεί μέσα στην πραγματικότητα που καταστρέφει και να πετύχει έτσι επικοινωνία με ένα άπειρο αποστραγγισμένο από ζωή. Σκοπός μας δεν είναι η μη συνειδητότητα, μα η ανώτατη μορφή συνειδητότητας.³³⁰

Οι θέσεις αυτές του Φίσερ απηχούν, κατά τη γνώμη μας, μια μερική άρση του καθοδηγητικού ρόλου της τέχνης, ρόλο που ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός κανονικοποιούσε σε αισθητική επιταγή. Οι καλλιτέχνες, λοιπόν, κατά Φίσερ, δεν

328. Ερνστ Φίσερ, *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, μετάφραση Φούλα Χατζηδάκη, Θεμέλιο, Αθήνα 1966, σ. 57.

329. *E.T.*, ό.π., σ. 188.

330. Ερνστ Φίσερ, ό.π., σ. 266.

είναι ανάγκη να είναι μαρξιστές. «Σαν ξεκινά κανείς από την αποστειρωτική ψευδαίσθηση πως δεν έχει κανείς να μάθει τίποτε το ουσιαστικό από τους άλλους, κλείνεται σ' έναν μαρξισμό ευχαριστημένο απ' τον εαυτό του και πολύ γρήγορα ικανοποιούμενο», σχολιάζει ο Γκαρωντύ σε μια δυσδιάκριτη συναίρεση απόψεων δικών του και του παρουσιαζόμενου του Φίσερ.³³¹

Όσον αφορά στο ζήτημα της προτεραιότητας της μορφής έναντι του περιεχομένου, ο Γκαρωντύ με τρόπο καυστικό σχολιάζει: «Το πιο οικτρό λάθος θα ήτανε να νομίσει κανείς πως ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός είναι δυνατόν να αρκεστεί να ξαναπάρει για λογαριασμό του» το περιεχόμενο μιας ρεαλιστικής απόδοσης της πραγματικότητας, όπως απαντάται στην αστική εκδοχή της, «και να της αλλάξει μόνο το θέμα, την τάση, το “περιεχόμενο”, σάμπως η καλλιτεχνική μορφή να ήτανε κανένα μπουκαλάκι, που μέσα του θα μπορούσε κανείς να βάλει, αδιάφορο, δηλητήριο ή ελιξίριο.»³³²

Επικαλούμενος, στη συνέχεια, την άποψη του Μαρξ ότι η αλλοτρίωση δεν θα απαλειφθεί διά μιας όταν επικρατήσει η επανάσταση, αλλά ότι η διαδικασία αυτή θα διαρκέσει, συμπεραίνει ότι δεν έχουμε να αντιμετωπίσουμε μια παγιωμένη πραγματικότητα, αλλά μια πραγματικότητα εν εξελίξει προς την άρση των αντιθέσεων. Συνεπώς, «έχουμε το καθήκον», όπως λέει, «να είμαστε απαιτητικοί από τη σοσιαλιστική τέχνη που γεννιέται σήμερα», θέτοντας, έτσι, τις αντιρρήσεις του στην επικράτηση μιας απλοϊκότητας στην τέχνη.

Κατά τον Γκαρωντύ, ο Ερνστ Φίσερ, πολύ σωστά κατέδειξε «πόσο είναι ολέθρια μια κλειστή αντίληψη για την παρακμή, δείχνοντας, δηλαδή, πως μεγάλα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά έργα μπορούν να βγουν μέσα από περιόδους κοινωνικής αποσύνθεσης» και αυτή την άποψη του Φίσερ την αποδίδει στη «βασική διδασκαλία του Μαρξ και του Ένγκελς σ' ό,τι αφορά τη σχετική αυτονομία του υπεροικοδομήματος σε σχέση με τη βάση.»³³³ Ο Γκαρωντύ, στο τέλος του άρθρου του, επικαλούμενος απόψεις του Λένιν στο έργο του *Τι να κάνουμε;*, προτείνει «μια βαθειά γνώση ολόκληρης της προγενέστερης δημιουργίας της ανθρώπινης

331. Στην *Ιστορία της Ευρώπης* των Berstein και Milza διαβάζουμε -και κρίνουμε πως αξίζει να το παραθέσουμε, προκειμένου να δείξουμε την ιδεολογική συγγένεια και τους παράλληλους βίους των δύο ανδρών- ότι, μετά από την εξέγερση της Πράγας του 1968, όταν η «σοβιετική πρωτοκαθεδρία» επαναβεβαιώθηκε, και «η “ομαλοποίηση” κυριάρχησε [...] οι αντιρρησίες αποπέμφθηκαν (στη Γαλλία ο Ροζέ Γκαρωντύ, στην Αυστρία ο Ερνστ Φίσερ).» (βλ. Serge Berstein-Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης 3. Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης 1919 έως σήμερα*, μετάφραση Μιχάλης Κοκκολάκης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997, σ. 248.)

332. *E.T.*, ό.π., σ. 189.

333. *E.T.*, ό.π., σ. 190.

κουλτούρας», γνώση που θα αποτελεί προσφορά στις «μάζες».³³⁴ Ο Λένιν, όπως αναφέρει και ο Ήγκλετον, από νωρίς διείδε τη σημασία της σύνθεσης παρόντος-παρελθόντος: «Η προλεταριακή κουλτούρα θα μπορούσε να οικοδομηθεί μόνο με τη γνώση της προηγούμενης κουλτούρας: κάθε πολύτιμη μορφή κουλτούρας, που μας κληροδότησε ο καπιταλισμός, τόνιζε, πρέπει να διατηρηθεί προσεκτικά.»³³⁵

«Μαρξιστικές συζητήσεις»³³⁶

Στο τεύχος Απριλίου-Μαΐου 1965, αναδημοσιεύονται στην *Επιθεώρηση Τέχνης* «μαρξιστικές συζητήσεις» γύρω από ζητήματα αισθητικής από το Ιταλικό περιοδικό *Contemporaneo*.³³⁷ Στον προλογισμό της δημοσίευσης αυτής, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στο γεγονός ότι οι έρευνες που εγκαινιάστηκαν μετά το 20^ο Συνέδριο του ΚΚΣΕ, κατά παραδοχή του συντάκτη του προλόγου, εγκατέλειψαν τον ασφυκτικό δογματισμό, τις παραποιήσεις της μαρξιστικής θεωρίας και το «συνταγολόγιο». Έτσι, με την «καταδίκη των μεθόδων του σταλινισμού», εγκαινιάστηκε «μια ρωμαλέα αυτοκριτική, ένα νέο πλησίασμα και ανάλυση» χωρίς προκαταλήψεις, που υπόσχεται «μια ανανέωση» και «ένα ποιοτικό άλμα» για «μια επιστροφή στην έρευνα, που είναι και η ουσία και το γνώρισμα του μαρξισμού»,³³⁸ όπως επακριβώς διαβάζουμε. Στη συνέχεια θα παρακολουθήσουμε ένα άρθρο του Φίσερ και ένα του Λούκατς.

«**Κοντά στην αλήθεια**».³³⁹ Αυτή την εποχή, κυρίαρχο είναι το ενδιαφέρον του περιοδικού γύρω από τον Ερνστ Φίσερ, όπως διαπιστώσαμε και από τις προηγούμενες αναφορές μας. Έτσι, η έρευνα αυτή ξεκινάει με ένα κείμενό του, το οποίο φέρει τον τίτλο «Κοντά στην αλήθεια». Πρόκειται για ένα κατεξοχήν πολιτικής κριτικής και πολιτικών επιχειρημάτων κείμενο, που στην κατακλείδα του αγγίζει ζητήματα τέχνης. Ξεκινώντας ο Φίσερ από την έννοια της *ψευδούς συνείδησης*, την οποία ο Μαρξ είχε ορίσει ως την κυριαρχία της κρατούσας αστικής ιδεολογίας, διαπιστώνει ότι σε μια τέτοια παγίδα έπεσε και ο μαρξισμός, όταν «το επαναστατικό κίνημα» έγινε εξουσία στη σταλινική της εκδοχή. Υπέκυψε, έτσι, στον «πειρασμό», όπως λέει, να εκπέσει

334. *E.T.*, ό.π., σ. 191.

335. Τέρν Ήγκλετον, ό.π., σ. 71.

336. *E.T.*, τχ 124-125, Απρίλιος-Μάιος 1965, σ. 313-321. Το δημοσίευμα εκτείνεται μέχρι τη σελίδα 327, αλλά με θεματικές που δεν εμπίπτουν στα ενδιαφέροντα της εργασίας αυτής. Στο τέλος της δημοσίευσης υπογράφεται ως μεταφραστής ο Μ. Φουρτούνης.

337. αρ. 2, Φλεβάρης 1965.

338. *E.T.*, ό.π., σ. 313.

339. *E.T.*, ό.π., σ. 314-316.

από «φιλοσοφία και επιστήμη»,³⁴⁰ που είναι η ουσία του, σε ιδεολογία. Κατά τη γνώμη του, οφείλουν οι μαρξιστές να περάσουν από «τον πόλεμο θέσεων της ιδεολογίας [...] στον πόλεμο θέσεως των ιδεών» και δηλώνει σχετικά: «Για μας ο Μαρξ δε δίνει την απάντηση στο κάθε ερώτημα. Μα το έργο του αποτελεί το φιλοσοφικό ορίζοντα της εποχής μας.»³⁴¹ Έτσι, πιστεύει ότι πρέπει να προβούν στην «παλινόρθωση του μαρξισμού», ξεπερνώντας τη «σταλινική παραμόρφωση» και τη μονολιθικότητα που επικρατούσε.³⁴²

Στη συνέχεια, εξετάζοντας τις διεθνείς εξελίξεις και διεργασίες στον καπιταλιστικό κόσμο, διαπιστώνει ότι οι διανοούμενοι στη Δύση χαλάρωσαν τους οργανικούς δεσμούς τους με την αστική τάξη και προσεγγίζουν την εργατική, ενώ ο καπιταλισμός από τη μεριά του, αναγκάζεται να κάνει παραχωρήσεις στους εργαζόμενους· συνεπώς, θεωρεί ότι ο σοσιαλισμός κατακτά βαθμιαία το έδαφος. Με αυτή την οπτική του για τις θετικές εξελίξεις στον δυτικό κόσμο -παρά την αλλοτρίωση και τα καταναλωτικά πρότυπα που αναγνωρίζει ότι εξακολουθούν να υπάρχουν- επιχειρηματολογεί, στην ουσία, υπέρ της ανάγκης ιδεολογικής ειρηνικής συνύπαρξης με τη Δύση και υπέρ της ανάγκης άρσης του φόβου για τον μοντερνισμό: «Είναι παράλογο ότι το σύνθημα του “μοντερνισμού” έχει γίνει ένα επίφοβο φάντασμα για πολλά στελέχη ενός κινήματος που έχουν τάξει σαν σκοπό τους ν’ αλλάξουν τον κόσμο» και αναρωτιέται πώς ένα τέτοιο κίνημα «μπορεί να φοβάται τα μοντέρνα μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης».³⁴³

«Η μοντέρνα τέχνη και η μεγάλη τέχνη».³⁴⁴ Στο ίδιο τεύχος, στις αμέσως επόμενες σελίδες με το προηγούμενο άρθρο, δημοσιεύεται συνέντευξη του Λούκατς, ο οποίος εκφράζει πολύ διαφορετικές απόψεις από τον Φίσερ, κάτι που ήδη έχουμε διαπιστώσει από τις προηγούμενες αναφορές της εργασίας αυτής. Αφορμή για τη συνέντευξη αυτή αποτέλεσαν οι πρόσφατες περί αισθητικής απόψεις του Ερνστ Φίσερ και οι σχετικές με αυτές κριτικές.

Ωστόσο, πριν περάσουμε στην παρουσίαση της συνέντευξης αυτής, σκόπιμο θα ήταν να σχολιάσουμε τη μακρά απουσία του Λούκατς από τις σελίδες του περιοδικού, αφού το τελευταίο κείμενό του ήταν το φέρον τον τίτλο «Οι ιδεολογικές

340. *E.T.*, ό.π., σ. 314.

341. *E.T.*, ό.π., σ. 316.

342. *E.T.*, ό.π., σ. 315.

343. *E.T.*, ό.π., σ. 316.

344. *E.T.*, ό.π., σ. 317-321.

βάσεις της “πρωτοπορίας”», το 1958 όπως είδαμε.³⁴⁵ Ο λόγος αυτής της πολυετούς απουσίας σχετίζεται με τις πολιτικές εξελίξεις στον Ανατολικό κόσμο. Το 20^ο Συνέδριο του Κομμουνιστικού Κόμματος της Σοβιετικής Ένωσης (ΚΚΣΕ), το οποίο έγινε τον Φεβρουάριο του 1956 επί Χρυστσόφ,³⁴⁶ «καταδίκασε τα επί εικοσαετία “σοβαρά λάθη του σταλινισμού”, τις αυθαιρεσίες, τις εγκληματικές του ενέργειες, καθώς και την προσωπική δικτατορία που δια της “προσωπολατρίας” είχε επιβάλει»³⁴⁷ στις άλλες χώρες του Ανατολικού μπλοκ. Οι -ως εξ αυτού του γεγονότος- αναταράξεις προξένησαν μια σειρά εξεγέρσεων, μια εκ των οποίων και στην Ουγγαρία. Ο Λούκατς, έχοντας συμμετάσχει «στην κυβέρνηση Νάγκι,³⁴⁸ μετά την ουγγρική εξέγερση του 1956» και έχοντας υποστεί διώξεις «μετά την ανατροπή της από τα σοβιετικά στρατεύματα», γίνεται «συνώνυμο της δεξιάς παρέκκλισης».³⁴⁹ Μάλιστα, «η αποδοχή του έργου του δεν σχετίζεται αποκλειστικά με τις προκείμενες της αισθητικο-φιλοσοφικής θεωρίας του, αλλά ουσιαστικά με πολιτικά κριτήρια. [...] Το διάστημα 1959-1963, θα αποσιωπηθεί πλήρως από την *Επιθεώρηση Τέχνης*,³⁵⁰ για να επανέλθει το 1964-1965.»³⁵¹ Η παρουσίασή του, πάντως, στα αριστερά έντυπα «σηματοδοτούσε την αντίδραση στον δογματισμό και τον ζντανοφισμό που κυριαρχούσε τη δεκαετία του 1950»,³⁵² παρότι οι θέσεις του δεν απείχαν πολύ από το δόγμα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. «Έτσι, στο μικρόκοσμο της ελληνικής Αριστεράς, η εσωκομματική ιδεολογική διαπάλη είχε αποτυπωθεί στο πεδίο της αισθητικής και της τέχνης σε μια συνεχή διεγκυστίνδα δημοσίευσης άρθρων που πρόκριναν την προβολή της μιας ή της άλλης καλλιτεχνικής τάσης.»³⁵³

345. βλ. σ. 77 της παρούσας εργασίας.

346. Ο Στάλιν πέθανε τον Μάρτιο του 1953.

347. Γιάννης Γιανουλόπουλος, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία (1945-1963)*, Παπαζήση, Αθήνα 1992, σ. 161-162.

348. Ο Τίμπε Νάγκι με άλλους πρωτεργάτες της ουγγρικής εξέγερσης εκτελέστηκαν τον Ιούνιο του 1958. (βλ. Tony Judt, *ό.π.*, σ. 318.)

349. Αιμιλία Καραλή, *ό.π.*, σ. 160.

350. Η *Ε.Τ.* παίρνει εμμέσως θέση για την ουγγρική υπόθεση, αναδημοσιεύοντας -στη στήλη «Ξένη Πνευματική Κίνηση»- από το *Contemporaneo* τηλεγραφήματα Ιταλικών κομμουνιστικών περιοδικών και διανοουμένων, με τα οποία εκφράζουν την ανακούφιση για την αναστολή εκτέλεσης ποινής κατά των συγγραφέων Γκάλι και Ομπερζόφσκι και την επιθυμία ειρήνευσης και αποκατάστασης της νομιμότητας στην Ουγγαρία. Οι υπογράφωντες είναι όλοι μέλη του ΚΚΙ. Ανάμεσά τους οι: Κάρλο Σαλινάρι, Γκαλβάνο Ντέλλα Βόλπε, Αντονέλλο Τρομπαντόρι, Ρανούτσιο Μπιάνκι Μπαντινέλλι (τοποθετήσεις των οποίων παρουσιάζονται στην εργασία αυτή), Πιερ Πάολο Παζολίνι, Αλμπέρτο Μοράβια κ.λπ. (βλ. *Ε.Τ.*, τχ 31, Ιούλιος 1957, σ. 79.)

351. Κατερίνα Λαμπρινού, *ό.π.*, σ. 63.

352. Δημήτρης Τζιόβας, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα*, Πόλις, Αθήνα 2011, σ. 498.

353. Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», *Επιστημονικό Συμπόσιο: 1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, (10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), σ. 382.

Επανερχόμενοι στο δημοσίευμα, διαπιστώνουμε ότι, ήδη από τις απαρχές της συνέντευξης, ο Λούκατς δηλώνει με σαφήνεια -παρά την εκτίμηση που, όπως λέει, τρέφει στο πρόσωπο του Φίσερ- τη διαφωνία του με τις θέσεις του, όσο και με του Γκαρωντού. Κρίνει πολύ επιεική τη θέση τους για «τη “μοντέρνα” τέχνη, για τους διάφορους Ιονέσκο ή Μιούζιλ ή Μπέκετ», όπως απαξιωτικά τους χαρακτηρίζει. Τη δε τάση των νέων «να λατρεύουν ό,τι προέρχεται απ’ τη Δύση» την αποδίδει στη «γοητεία των απαγορευμένων πραγμάτων.» Και, πάνω σ’ αυτό, δηλώνει επακριβώς: «Γι’ αυτό τα παίρνουν όλα για καλά, απ’ τον Μπέκετ ως την ποπ-αρτ.»³⁵⁴ Στα ογδόντα του -σχεδόν- χρόνια, δηλώνει όλο και πιο «αντιμοντερνιστής»³⁵⁵ και πιστεύει ότι ανάμεσα στους συγγραφείς του αιώνα λίγοι θα παραμείνουν στην Ιστορία. Ανάμεσα σε αυτούς, συγκαταλέγει απερίφραστα τον Τόμας Μαν και τον Μπρεχτ, τον δεύτερο ιδίως στα λυρικά του έργα. Χωρίς να δηλώνει αντίθετος με τη φιλελευθεροποίηση που επιχειρείται εκείνη την εποχή, πιστεύει ότι πρέπει να ανατρέξουν πάλι πίσω στις πηγές της μαρξιστικής θεωρίας και να επανερμηνεύσουν το παρόν, μια και η σταλινική περίοδος έσβησε «τη γοητεία για το σοσιαλιστικό κίνημα σ’ όλο τον κόσμο.»

Μετά από μια περιδιάβαση της συζήτησης στα κομμουνιστικά κινήματα της εποχής, απαντά στην ερώτηση πώς αντιλαμβάνεται «τις σχέσεις ανάμεσα στο μαρξισμό και τις άλλες κουλτούρες», με ιδιαίτερη παρότρυνση να λάβει υπόψη του «τη θέση του Σαρτρ ανάμεσα στην ψυχανάλυση και το μαρξισμό»: οι βασικές διαπιστώσεις του για τον Σαρτρ, όπως δηλώνει, είναι ότι έχει περιπέσει σε αντιφάσεις με το να μη βλέπει «ότι η οντολογία του υπαρξισμού είναι ασυμβίβαστη με τον υλισμό.» Και, εφόσον ο Φρόυντ «υποθέτει τον άνθρωπο σαν απομονωμένο», χωρίς να λαμβάνει υπόψη του ότι όλες οι ανθρώπινες λειτουργίες «καθορίζονται κοινωνικά»,³⁵⁶ τότε κρίνει ότι δεν μπορεί παρά να υπάρχει κάτι το ασυμβίβαστο σε τέτοιες φιλοσοφικές ενσωματώσεις.

Επανερχόμενη η συζήτηση σε ζητήματα τέχνης, σε ερώτηση που του απευθύνεται για το ζήτημα του ρεαλισμού και κατά πόσον «πρέπει να παρουσιάζεται ή όχι σαν θέση ενός κόμματος στον αισθητικό χώρο», απαντάει αρνητικά· φέρνει μάλιστα το παράδειγμα περιπτώσεων «κατά τις οποίες οι Κεντρικές Επιτροπές εκφράστηκαν σε θέματα μουσικής ή κινηματογράφου», παρεμβάσεις που τις

354. *E.T.*, ό.π., σ. 318.

355. *O.π.*, σ. 317.

356. *O.π.*, σ. 319.

χαρακτηρίζει «γελοίες», υπό την έννοια ότι ναι μεν η ηγεσία πρέπει να εκφράζεται, αλλά δεν είναι δική της υπόθεση η «αξιολόγηση των έργων» ούτε ο προσδιορισμός «μια[ς] ποιητική[ς].» «Η τέχνη είναι ένας τρόπος επαλήθευσης της πραγματικότητας και γι' αυτό ένα κόμμα το ωφελεί πάντα να έχει γνώση γι' αυτήν», δηλώνει ο Λούκατς, θέτοντας ως κριτήριο ποιοτικό τον όρο αυτή η «επαλήθευση» να μην οδηγεί στη φυγή. Εξηγώντας τη θέση του αυτή, επικαλείται ως παράδειγμα ένα πρόβλημα, όπως αυτό της αλλοτρίωσης: κατά τη γνώμη του, αν αυτή ιδωθεί ως αιώνιο ανθρώπινο πρόβλημα κι όχι «σαν ένα κοινωνικό πρόβλημα»,³⁵⁷ όπως το όρισε ο Μαρξ, σε τέτοια περίπτωση αυτός «σαν μαρξιστής» διαφωνεί και θα διαφωνεί με τη λύση της φυγής. Σε υπενθύμιση-νύξη του ερωτώντος αν γνωρίζει ότι του καταλογίζουν πως με τις έρευνές του «διευκόλυνε έμμεσα τις δογματικές θέσεις», απαντά ότι κάποια στιγμή θα δικαιωθεί, μια και «ο μαρξιστής πρέπει να αντιμετωπίζει τα μεγάλα αισθητικά προβλήματα», όπως λέει, κι όχι προβλήματα «τεχνική[ς] κριτική[ς]».

Μεγάλη τέχνη, λοιπόν για τον Λούκατς είναι αυτή που αποτυπώνει τα ανθρώπινα προβλήματα ως «καθολική ανθρώπινη προϋπόθεση», κι όχι ως ατομική. Υπό αυτό το πρίσμα, θεωρεί τον μοντερνισμό μονοδιάστατο, ενώ εξακολουθεί να πιστεύει στην αξία του σοσιαλιστικού ρεαλισμού «που ο Φίσερ κι ο Γκαροντύ δε θέλουν πια να τον ακούνε»,³⁵⁸ όπως λέει χαρακτηριστικά. Η θέση του για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό είναι ότι περνάει από διάφορες φάσεις, ακολουθώντας την ιστορική εξέλιξη και, οπωσδήποτε, δεν παραμένει στο σημείο που είχε καθιερωθεί στην εποχή Στάλιν, περίοδος που πιστεύει ότι πρέπει να ξεπεραστεί.

Συζήτηση στη Βιέννη: «Θέατρο και πολιτική»³⁵⁹

Σε τρία διαδοχικά τεύχη,³⁶⁰ τα οποία κυκλοφόρησαν την άνοιξη και το καλοκαίρι του 1966, δημοσιεύεται μια συζήτηση που διοργάνωσε η *Αυστριακή Φιλολογική Εταιρία* στη Βιέννη, ανάμεσα σε σκηνοθέτες, ανθρώπους του θεάτρου και κριτικούς από τη Δυτική και την Ανατολική Ευρώπη με θέμα «Θέατρο του Σήμερα-Το Σήμερα του Θεάτρου», σαν «μια προσπάθεια προσέγγισης Ανατολής και Δύσης.» Όπως διαβάζουμε στο προλογικό σημείωμα του περιοδικού, θα δημοσιευτούν

357. *Ο.π.*, σ. 320.

358. *Ο.π.*, σ. 321.

359. *E.T.*, τχ 136, Απρίλιος 1966, σ. 432.

360. Τεύχη 136, 137-138 και 139.

αποσπάσματα από «τις εισηγήσεις και συζητήσεις που αφορούν το γενικό θέμα “Θέατρο και Πολιτική”».

«**Το πολιτικό θέατρο στην Ανατολή και στη Δύση.**»³⁶¹ Στο πρώτο μέρος της δημοσίευσης, με τίτλο «Το πολιτικό θέατρο στην Ανατολή και στη Δύση», καταγράφονται οι τοποθετήσεις εισηγητών από πολλές χώρες, ανατολικές και δυτικές. Πρώτος ομιλητής εμφανίζεται ο Μάρτιν Έσσλιν, Άγγλος κριτικός Ουγγρικής καταγωγής, ο οποίος είχε εκπονήσει και εκδώσει στο Λονδίνο το 1961 εκτενές δοκίμιο για το *θέατρο του παραλόγου*, όρος που εισάγεται από τον ίδιο και καθιερώνεται διεθνώς στη θεατρική γλώσσα.³⁶² Ωστόσο, ο ίδιος ο Έσσλιν

εξέφρασε τη θλίψη του για την επιτυχία του τίτλου του -σύνθημα που παραχρησιμοποιήθηκε- αλλά ακόμη πίστευε ότι μπορούσε να αποδειχτεί χρήσιμος «σαν ένα είδος βραχυλογίας για ένα σύνθετο μοτίβο από ομοιότητες, ώστε να προσεγγίσουμε... κοινά φιλοσοφικά και καλλιτεχνικά αξιώματα».³⁶³

Στην εισήγηση που εξετάζουμε, ο Έσσλιν τοποθετούμενος γύρω από τη στρατευμένη τέχνη, συζήτηση που θεωρεί κοινοτοπία πλέον για τους δυτικούς, καταθέτει την άποψή του η οποία συνίσταται στην πεποίθηση ότι κάθε τέχνη έχει εξ ορισμού πολιτικό χαρακτήρα. Περισσότερο, κατά τη γνώμη του, συντελεί πολιτικά ένα καλλιτεχνικό μήνυμα που δεν έχει στενά κομματικό χαρακτήρα, μια και «τα εξωκαλλιτεχνικά κριτήρια» είναι επικρατέστερα των καλλιτεχνικών και το πολιτικό μήνυμα, όντας μεροληπτικό, δεν επιδρά σε βάθος, όπως πιστεύει. Ως παράδειγμα για τη θέση του αυτή χρησιμοποιεί το έργο του Μπρεχτ -τον οποίο κατονομάζει ως τον σημαντικότερο «Σταλινικό»³⁶⁴ συγγραφέα της εποχής- έργο που αφενός κατηγορήθηκε για φεταλισμό, ενώ αφετέρου δεν πέτυχε τον προπαγανδιστικό του ρόλο για τον οποίο προοριζόταν. Αντίθετα, πιστεύει ότι οι «καθαρά απολιτικοί θεατρικοί συγγραφείς, όπως ο Ιονέσκο και ο Μπέκετ πετυχαίνουν εντυπωσιακά πολιτικά αποτελέσματα (όπως ο “Ρινόκερος” του Ιονέσκο ή το “Περιμένοντας τον Γκοντό” σε πολλές χώρες της Ανατολικής Ευρώπης).» Τελειώνοντας, δηλώνει τη βεβαιότητά του ότι τα δύο αυτά είδη θεάτρου ήδη «συγχωνεύονται», καθώς, όπως

361. *E.T.*, τχ 136, Απρίλιος 1966, σ. 432-438, μετάφραση Πόπη Αλκουλή.

362. «Ο όρος, που προέρχεται από το επιτυχημένο δοκίμιο του Ούγγρου Martin Esslin -δημοσιευμένο το 1961-, συλλέγει στην ίδια επωνυμία έργα συγγραφέων με πολύ διαφορετικό ύφος, που όμως έχουν κοινή την επιθυμία να δώσουν ζωή σε νέες θεατρικές φόρμες και να εκφράσουν κατάλληλα τη μεταφυσική ανησυχία του ανθρώπου που αντιμετωπίζει το ακατανόητο της ύπαρξης.» (βλ. Πάολο Μποζίζιο, *ό.π.*, σ. 353.)

363. Arnold P. Hinchliffe, *ό.π.*, σ. 21.

364. *E.T.*, *ό.π.*, σ. 432.

γράφει, στη «Δύση οι συγγραφείς του παραλόγου έχουν αποκτήσει κοινωνική συνείδηση, στην Ανατολή το θέατρο του παραλόγου γράφεται με πολιτικό σκοπό», ενώ το μεν πρώτο συμβάλλει μέσω της φόρμας του στην «αναπαράσταση της εσωτερικής πραγματικότητας», ενώ το δεύτερο, «το Επικό Θέατρο, τύπου Μπρεχτ», στην «αναπαράσταση της κοινωνικής, δηλ. της εξωτερικής πραγματικότητας.»

Μετά την τοποθέτηση του Έσσλιν, διατυπώνονται επί μέρους συμφωνίες ή διαφωνίες με τη θέση του για την πολιτική φύση του θεάτρου, αποσπάσματα των οποίων παρατίθενται στο περιοδικό. Εν ολίγοις, ο κριτικός Γιοακίμ Κάιζερ διαφωνεί με την τόσο ευρεία εννοιολόγηση της έννοιας *πολιτικό*, όπως την όρισε ο Έσσλιν, θεωρώντας ότι «αυτή η άμεση επενέργεια ποτέ δεν έρχεται όταν την επιδιώ[κει κανείς] ή αντιστρόφως», φέρνοντας παραδείγματα από έργα που παίχτηκαν στην Ανατολή και τη Δύση, με διαφορετική ποιότητα πρόσληψης από το κοινό, μια και οι πολιτικές τους αναφορές μίλησαν με διαφορετικό τρόπο στο κοινό, αντιστοίχως.

Ο Ότομαρ Κρέτσα, σκηνοθέτης από την Πράγα, κρίνει ότι ο θεατρικός λόγος «μπορεί να μεταβάλλεται, ανάλογα με τον τόπο της παράστασης», ωστόσο ένα καλό έργο μπορεί να επενεργήσει με τον ίδιο τρόπο στην Πράγα και στο Βερολίνο, στοιχείο που αποδεικνύει, κατά τη γνώμη του, ότι σε ένα έργο «ενυπάρχει κάτι άλλο έξω από την καθαρά πολιτική του λειτουργία.»

Ο Ζαν Ντυβινιώ, κριτικός από το Παρίσι, με βάση εμπειρίες του από το θεατρικό κοινό στο Μαρόκο, κρίνει ότι το κοινό ανταποκρίνεται στα θεατρικά κείμενα με βάση το αν αυτά έχουν προσαρμοστεί «έτσι που να ταιριάζουν με την κουλτούρα του κάθε τόπου που παίζονται»,³⁶⁵ διατυπώνοντας, με αυτό τον τρόπο, τη σχετικότητα τού τι μπορεί να θεωρηθεί ως καθαρά αισθητικό ή πολιτικό περιεχόμενο. Δείχνει να συμφωνεί πιο πολύ με τον Έσσλιν, παρά με τον περισσότερο σκεπτικιστή Κρέτσα. Το παράδειγμά του από το Μαρόκο αφορούσε θετική πρόσληψη από μέρους του κοινού τού έργου *Περιμένοντας τον Γκοντό* και αρνητική του Μπρεχτικού *Μάνα Κουράγιο*, αφού η παρουσίαση στο ντόπιο κοινό προσαρμόστηκε στις δικές του προσλαμβάνουσες.

Με αφορμή την προηγούμενη τοποθέτηση, ο Γιαν Κοτ, κριτικός από τη Βαρσοβία, συμφωνεί μαζί του, αναφέροντας παραδείγματα από παράσταση του *Περιμένοντας τον Γκοντό* στη χώρα του, όπου ο ήρωας «είχε γίνει συνώνυμο της ελευθερίας, που δεν ερχόταν και που όλοι την περίμεναν», ενώ το ίδιο θετικά

365. Ο.π., σ. 433.

αντιμετώπισε το κοινό την μπρεχτική *Μάνα*, λόγω του ευρήματος να παιχτεί ο ρόλος από μια Εβραία. Έτσι, με αυτή του την τοποθέτηση αποδέχεται τη στάση του Έσλιν ότι το πολιτικό μήνυμα μπορεί να πηγάζει από πολλών ειδών θεατρικά κείμενα, αν οι περιστάσεις σε μια χώρα ευνοούν μια τέτοια αποκωδικοποίηση.

Ο Γάλλος σκηνοθέτης Ζαν Μαρί Σερρώ, συμφωνώντας με τον προηγούμενο ομιλητή, εστιάζει στις ποικίλες κριτικές που είχαν ακουστεί για τον Μπέκετ, όσον αφορά την επιλογή του ονόματος *Γκοντό* για τον ήρωά του, και κυρίως αυτές που τον χαρακτήριζαν ως μεταφυσικό, θεωρώντας ότι το όνομα παρέπεμπε στον Θεό (god). Η ανατροπή αυτής της ερμηνείας, όπως λέει, ήρθε από τον ίδιο τον Μπέκετ, όταν σε σχετική ερώτηση δήλωσε ότι το όνομα παρέπεμπε στη γαλλική λέξη *godillot*, που στη γαλλική «αργκό σημαίνει παληοπάπουτσο, αλήτη.» Καταλήγει με μια χιουμοριστική παρατήρηση ότι για το μαρξιστικό κοινό, θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ότι ο Θεός δεν θα έρθει ποτέ, άρα «ο άνθρωπος πρέπει να βασίζεται μόνο στον εαυτό του για ν' αλλάξει τη μοίρα του.»

Επόμενος ομιλητής είναι ο Έρικ Μπέντλεϋ, κριτικός από τη Νέα Υόρκη, ο οποίος παρεμβαίνει στη συζήτηση για να τους υποδείξει ότι ο Μπρεχτ, ως «Μαρξιστής μιας καπιταλιστικής κοινωνίας», βρήκε μεγαλύτερη αποδοχή από τους κομμουνιστές των δυτικών χωρών, κυρίως τους διανοούμενους, οι οποίοι πλέον έχουν εξαπλωθεί στα «πλατεία στρώματα της μεσαίας τάξης» και μάλιστα πιστεύει ότι δεν περιορίζονται μόνο σε μια τάξη· αντίθετα, ισχυρίζεται ότι η διανόηση είναι «μη προλεταριακή αλλά και αταξική.»

Η συζήτηση απομακρύνεται από τον Μπέκετ και τον Μπρεχτ και ο Γιούλιους Χάιν, θεατρικός συγγραφέας, θέτει το ζήτημα της σχέσης δογμάτων και τέχνης. Η θέση του είναι ότι τα «σπουδαία έργα μεταδίδουν κάποια κοσμοθεωρία», κάτι που θεωρεί ότι είναι διαφορετικό από το δόγμα. Κατά τη γνώμη του τα δόγματα δεν συνάδουν με την τέχνη· αποτελούν «θανάσιμο κίνδυνο»,³⁶⁶ όπως λέει χαρακτηριστικά. Με την άποψη αυτή διαφωνεί ο Κάιζερ, υπό την έννοια ότι το Χριστιανικό δόγμα -το οποίο φέρνει ως παράδειγμα αναφερόμενος σε εκκλησιαστική μουσική- έχει δημιουργήσει «δράμα υψηλού ήθους».

Ο Φρήντριχ Χέερ, διευθυντής δραματολογίου, παίρνοντας τον λόγο, προτείνει στο εξής να μην μιλούν για «δογματικούς» με την έννοια που έχει δοθεί, αλλά για «δογματιστές», με την έννοια ότι οι δεύτεροι δεν είναι δημιουργικοί, ενώ οι πρώτοι

366. *Ο.π.*, σ. 434.

μπορούν να ξεπεράσουν δημιουργικά το δόγμα· ως παραδείγματα φέρνει τις περιπτώσεις του Πωλ Κλωντέλ και του Μπρεχτ. Η άποψη του Σερρώ -που έρχεται ως απάντηση στον Χέερ-, γύρω από το αν κάποιος που δηλώνει πίστη σε ένα δόγμα θρησκευτικό ή πολιτικό, είναι ότι αυτή καθαυτή δεν αποτελεί εμπόδιο. Συμφωνεί με τον προηγούμενο ομιλητή, υπό την έννοια ότι και οι δύο συγγραφείς που χρησιμοποιήθηκαν στο παράδειγμά του απέδειξαν ότι λειτούργησαν μέσα «στα πλαίσια μιας κοινωνίας που στη διάλυση και ανασύνθεσή της» υπήρξαν και οι ίδιοι συντελεστές, προσπάθησαν να φτάσουν «τον άνθρωπο», ενώ δεν υπήρξαν δέσμιοι του Χριστιανισμού ο ένας και του Μαρξισμού ο άλλος, όπως λέει.³⁶⁷

Ο Γιαν Γκρόσμαν, σκηνοθέτης από την Πράγα, θα κατευθύνει τη συζήτηση στην πολιτική φύση του θεάτρου, όπως την εννόησε ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στην εποχή του σταλινισμού. Διατυπώνει τη βεβαιότητα ότι το θέατρο δεν κατάφερε εκείνη την εποχή να δώσει μια πραγματικά πολιτική διάσταση, παρά τις περί του αντιθέτου προθέσεις. Ο ισχυρισμός του αυτός βασίζεται στο ότι, κατά τη γνώμη του, δεν αποδόθηκε μέσα από τα έργα η πραγματικότητα η ίδια, αλλά μια σχηματική αναπαράστασή της.³⁶⁸ «Σκοπός ήταν η εφαρμοστική σχηματοποίηση» μιας ιδεολογικής πορείας προειλημμένης που έδειχνε τα πράγματα «όπως θα όφειλαν και θα έπρεπε να ήταν», όπως λέει χαρακτηριστικά· αντίθετα, έργα σύγχρονά τους που -κατά τη γνώμη του- πέτυχαν (των Κρέτσα και Χάβελ) είναι αυτά που αντιλήφθηκαν και κατέδειξαν τις πιο πολύπλοκες εκφάνσεις της ανθρώπινης δραστηριότητας, «αυτές που έδειξαν τους ανθρώπους μέσα στον κοινωνικό τους περίγυρο, όχι σαν αντικείμενο, ένα αντικείμενο που χρησιμεύει για απόδειξη υψηλότερων προτσές», αλλά σαν «δημιουργό αυτών των προτσές.» Κατά τη γνώμη του, τέτοιου είδους έργα υπήρξαν ικανά όσον αφορά τη «δημόσια προβληματική» και ήταν κατεξοχήν πολιτικά έργα και όχι έργα προπαγάνδας, όπως λέει. Τέλος, ξεκαθαρίζει τη θέση του μετ' επιτάσεως, όταν δηλώνει: «Η λεγόμενη αναγέννησή μας δεν έγκειται στην προσπάθεια να πλησιάσουμε το λεγόμενο δυτικό θέατρο»,³⁶⁹ τηρώντας κάποια απόσταση από την ταύτιση του ενός κόσμου με τον άλλον. Η τοποθέτησή του,

367. *Ο.π.*, σ. 435.

368. Οι ενώσεις προλεταριακών και σοβιετικών συγγραφέων κατηγορούσαν το σύγχρονο θέατρο για παρακμή και νευρασθένεια και πίεζαν προς την κατεύθυνση δημιουργίας ενός θεάτρου που θα παίρνει υπόψη τους τις ανάγκες των εργατών. Έτσι, πρότειναν τον εργάτη-θεατή να τον συμπεριλάβουν μέσα στα συμβούλια που θα σχηματίζονταν για τη σκηνοθεσία και το ρεπερτόριο και να δημιουργηθούν νέοι δραματουργοί και ηθοποιοί, που θα μπορούν να ακούν τους εργάτες και να προσαρμόζονται στην κριτική τους, και γενικά όλη η θεατρική οργάνωση και η οικονομική διαχείριση να είναι προσανατολισμένη στους εργάτες-θεατές. (βλ. Evgeny Dobrenko, *ό.π.*)

369. *E.T.*, *ό.π.*, σ. 436.

πάντως, στην ουσία της, θέτει υπό αίρεση τον σχηματικό διαχωρισμό ανάμεσα αφενός στον -ελέω σοσιαλιστικού ρεαλισμού- πολιτικό χαρακτήρα του θεάτρου της Ανατολικής Ευρώπης και στον υποτιθέμενο απολίτικο της Δυτικής, όπως με στερεοτυπικό τρόπο πολλές φορές διαχωρίστηκαν, αφού αυτό που υπονοεί, κατά τη γνώμη μας, είναι ότι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός παρέβλεψε και εξοβέλισε σημαντικότερες πλευρές του ανθρώπινου βίου.

Παρόμοιες θέσεις εκφράζονται και από τον επόμενο ομιλητή, τον Ότομαρ Κρέτσα, ο οποίος στη -δεύτερη αυτή- παρέμβασή του, επισημαίνει ότι η δική του εμπειρία τού δείχνει πως η «δυσαρέσκεια με την κατάσταση σ' αυτόν τον κόσμο» είναι «κάτι το κοινό», κατάσταση που περιγράφεται στην Τσέχικη δραματουργία και αυτός είναι ο λόγος, κατά τη γνώμη του, που τα έργα αυτά βρίσκουν απήχηση στο δυτικό κοινό. Καταλογίζει δε στην πολιτική ηγεσία «συνειδητά ή ασυνείδητα», ιδίως κατά τον Ψυχρό Πόλεμο, τάσεις στενομυαλιάς και ζηλοφθονίας απέναντι στην «επίδραση της τέχνης και της φιλοσοφίας», καθώς και επιθυμία «να κάνει υποτελείς της αυτούς τους δύο κλάδους».

Η επόμενη σύντομη παρέμβαση του Καρλ Μαρία Γκρίμμε, -Αυστριακού ηθοποιού και σκηνοθέτη- αποτελεί διερώτηση, στην ουσία, και αφορά το κατά πόσον το δείγμα των δυτικών ομιλητών που συμμετέχουν στη συζήτηση είναι αντιπροσωπευτικό, αφού μοιάζει να συγκλίνουν οι οπτικές τους. Αυτό που υπονοεί είναι ότι επιλέχθηκαν, ίσως, οι πιο ανοιχτοί σε απόψεις κι ότι αποκλείστηκαν εκπρόσωποι του σοσιαλιστικού ρεαλισμού. Οι απαντήσεις που δίνονται είναι, σε γενικές γραμμές, οι εξής: Ο Ερβιν Άξερ, Πολωνός σκηνοθέτης, απαντά ότι η σύγκλιση αυτή είναι φυσική, αφού, κατά τη γνώμη του, οι δύο κουλτούρες έχουν κοινά χαρακτηριστικά. Ο Γιοακίμ Κάιζερ, αντιλαμβανόμενος το βάθος του ερωτήματος, απαντά ότι προφανώς οι «άνθρωποι που αντιπροσωπεύουν την Ανατολή δεν την αντιπροσωπεύουν πραγματικά.»³⁷⁰ Ο Άξερ, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τον Πολωνό δραματουργό Μρόζεκ, υπερασπίζεται τη χώρα του με το επιχείρημα ότι γράφει «εποικοδομητικά έργα για την Πολωνική ζωή» που εναντιώνονται στον μηδενισμό και στο *παράλογο*, «πολλές φορές με τα εργαλεία του παράλογου θεάτρου». Στην παρέμβασή του αυτή, καταλήγει να αμφισβητεί τη βασιμότητα της κατηγορίας ότι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός ήταν η «βασική κατεύθυνση στη χώρα» του. Εδώ θα ήταν, ίσως, σκόπιμο να παρατηρήσουμε ότι τα αποσπάσματα που

370. Ο.π., σ. 437.

δημοσιεύονται στο συγκεκριμένο τεύχος δεν επιτρέπουν να διερευνήσουμε αν υπήρξαν κι άλλες διαμάχες και καχυποψίες ανάμεσα σε δυτικούς και ανατολικούς εκπροσώπους.

Παρόμοια γραμμή υπεράσπισης της ανατολικής κουλτούρας υιοθετεί κι ο Ούγγρος Ιβάν Νάγκελ, διευθυντής δραματολογίου, επισημαίνοντας ότι και «το Βιεννέζικο θέατρο βρίσκεται κάτω από μια εξίσου μεγάλη αντικαλλιτεχνική πίεση του “ρεαλιστικού δράματος του σαλονιού”»,³⁷¹ εντοπίζοντας ένα είδος καταναγκασμού αστικής προέλευσης, προκειμένου να επισημάνει ότι και στη Δύση υπάρχουν εμπόδια στην ποιότητα του καλλιτεχνικού προϊόντος. Παραδέχεται ότι, κατά την άσκηση της τέχνης τους, δέχονται πιέσεις στη χώρα του, αλλά, τελειώνοντας, δηλώνει ότι η ύπαρξη συγκλίσεων μεταξύ τους αποδεικνύει τον βαθμό ελευθερίας που απολαμβάνουν τόσο ο δυτικός, όσο και ο ανατολικός κόσμος. Η συζήτηση κλείνει με την επιβεβαίωση από τον Άξερ, και πάλι, ότι η κυβέρνηση στη χώρα του, παρά τις όποιες περί τέχνης υποδείξεις της, στην πράξη δεν έχει κανέναν τρόπο να τους επιβάλει τις επιλογές της.

«Το θέατρο είναι πάντα επίκαιρο;»³⁷² Στο επόμενο τεύχος η συζήτηση συνεχίζεται με το ερώτημα αν «το θέατρο είναι πάντα επίκαιρο», και, όπως θα παρακολουθήσουμε, διεξάγεται ένας ενδιαφέρων προβληματισμός που πηγή του έχει άλλοτε το δέος, άλλοτε την πρόκληση που προκάλεσε η έκρηξη της τεχνολογίας της εποχής.

Ο Ζαν Μαρί Σερρώ, ξεκινώντας την παρέμβασή του, εστιάζει στο γεγονός ότι, σε έναν κόσμο όπου τα πάντα μεταβάλλονται ραγδαία, θέατρο πια είναι «ο κοσμοναύτης που μπρος στα μάτια εκατομμυρίων βγαίνει και κάνει έναν μικρό περίπατο στο σύμπαν». Συνεπώς, κατά την άποψή του, οι «παραδοσιακές φόρμες του θεάτρου δεν ανταποκρίνονται πια στους τρόπους που έχει το Κοινό κάθε χώρας [...] για να αντιλαμβάνεται τον κόσμο» και οι κλασικοί συγγραφείς «έχουν γεράσει»,³⁷³ έχουν ακαδημαϊκοποιήσει τη γλώσσα. Στην τρέχουσα εποχή παρατηρεί την άνθηση μιας μαζικής κουλτούρας όπου ο ρόλος του σκηνοθέτη είναι η διάσωση του θεάτρου με κυρίαρχο μέσον, όχι πλέον τη γλώσσα, αλλά την εικόνα, «μια πρωτόγονη, αλλά παγκόσμια γλώσσα», όπως τη χαρακτηρίζει. Θεωρεί ότι η εποχή αυτή της εικόνας

371. *Ο.π.*, σ. 438.

372. *E.T.*, τχ 137-138, Μάιος-Ιούνιος 1966, σ. 569-576, μετάφραση Παν. Σκούφης.

373. *Ο.π.*, σ. 569.

αποτελεί την είσοδο σε «ένα νέο προφορικό πολιτισμό» όπου ούτε καν η φυσική παρουσία του ανθρώπου δεν είναι απαραίτητη επί σκηνής, αφού το ραδιόφωνο, η τηλεόραση δημιουργούν νέους μύθους. Παρόλες τις παρατηρήσεις του αυτές, δηλώνει ότι παραμένει αισιόδοξος όταν διαπιστώνει ότι διαμορφώνεται «ένα νέο πεδίο που μεταβάλλει τελείως τις βάσεις του καινούριου θεάτρου.»³⁷⁴

Η άποψή του για τον ρόλο του θεάτρου στη νέα αυτή εποχή, η οποία, κατά τη γνώμη του, τείνει προς τον «εξανθρωπισμό του πλανήτη», θα μπορούσε να συμπυκνωθεί ως εξής: ο ποιητικός θεατρικός λόγος εξακολουθεί να παραμένει αναντικατάστατος, προκειμένου να εκφράσει ό,τι δεν μπορεί η εικόνα, αλλά ο θεατρικός χώρος, η θεατρική σκηνή με άλλα λόγια, θα πρέπει να αναζητείται «έξω από τις θεατρικές αίθουσες [...], και θα μοιάζει ίσως με μεγάλες δημόσιες εκπομπές τηλεόρασης». Με έναν τέτοιο τρόπο φαντάζεται, λοιπόν, τη σύνθεση ποίησης και τεχνικής ή, όπως λέει, τη σύνθεση «επιστημονικής και τεχνικής γνώσης.»³⁷⁵

Τον λόγο, στη συνέχεια, παίρνει ο Φραντς Τέοντορ Τσόκορ, για να εκφράσει τη διαφωνία του με αυτό το είδος οπτικού θεάτρου που προτείνει ο Σερρώ και για να υπενθυμίσει ότι και παλιότερα είχε επιχειρηθεί ένα τέτοιο είδος θεάτρου, στην προ τηλεόρασης εποχή, το οποίο είχε μεν ασκήσει μια γοητεία στο μεσοπολεμικό Βερολίνο (κάνει αναφορά στους Μοχόλυ-Νάγκυ, Πισκάτορ και στους συγγραφείς Έρνστ Τόλλερ και Βάλτερ Μέρινγκ), αλλά κρίνει ότι υπήρξε «φυγόκεντρο» και «συνδεότανε με ένα είδος κοινωνικού σνομπισμού».³⁷⁶ Ο ίδιος εξακολουθεί να πιστεύει ότι «ποτέ δεν προκύψανε από την τεχνική δημιουργικές αξίες» κι ότι το «θέατρο της ποίησης θα παραμένει πάντα κεντρομόλο θέατρο.»

Παίρνοντας τον λόγο ο Φρίτς Χοχβάιλντερ, συγγραφέας, λέει ότι παρόλο που ο ίδιος ανεβάζει θεατρικά του έργα στην τηλεόραση -τον ρόλο της οποίας τον βλέπει ανταγωνιστικό τού θεάτρου- συμφωνεί, ωστόσο, με τον Τσόκορ ότι το θέατρο δεν μπορεί να αλλάξει και υποστηρίζει ότι η τεχνική δεν μπορεί να «γονιμοποιήσει μια καινούργια δραματουργία.»³⁷⁷ Ο Έσλιν, στη συνέχεια, αφού αναγνωρίσει την αξία που έχει η οθόνη όχι ως υποκατάστατο του θεάτρου, αλλά ως τεχνική που μπορεί να υποβοηθήσει τη θεατρική πράξη -κάτι που, όπως αναφέρει, είχε δοκιμάσει ο σκηνοθέτης Πήτερ Μπουκ προβάλλοντας είδωλα των ηθοποιών και πολλαπλασιάζοντας με αυτόν τον τρόπο τις οπτικές γωνίες-, καταλήγει ότι το θέατρο

374. *Ο.π.*, σ. 570.

375. *Ο.π.*, σ. 571.

376. *Ο.π.*, σ. 571-572.

377. *Ο.π.*, σ. 572.

εξακολουθεί να διατηρεί έναν πολύ ξεχωριστό χαρακτήρα: «το δράμα είναι η μοναδική μορφή έκφρασης του ανθρώπου, που δίνει τη δυνατότητα να βλέπουμε ένα περιστατικό εκ των έδρων κι από την ανθρώπινη σκοπιά αντί εξωτερικά μόνο, επιφανειακά.» Επίσης, συγκρίνοντας και πάλι το θέατρο με την τηλεόραση, διατείνεται ότι το δεύτερο έχει «μια πολύ μεγάλη δυνατότητα [στο] να ξαναδώσει [...] αξία στον εορταστικό, στον τελετουργικό χαρακτήρα».³⁷⁸

Η παρουσίαση της σχετικής συζήτησης συνεχίζεται με ποικίλες παρεμβάσεις, αποδεικνύοντας το μέγεθος της έκπληξης που είχε προκαλέσει την εποχή εκείνη μια καινοφανής εκδοχή της μαζικής κουλτούρας, η τηλεόραση. Από όσες τοποθετήσεις κατατίθενται στις επόμενες σελίδες επιλέξαμε αυτήν του Γιαχίμ Κάιζερ. Ο ομιλητής μας διατυπώνοντας το ερώτημα αν υπάρχει «αισθητικά, ένα φυσικό δίκαιο του θεάτρου, που δεν μεταβάλλεται, αλλά επιδιώκει πάντα τις ίδιες μορφές» ή αν, αντίθετα, «μεταβάλλεται το θέατρο μαζί με τη δραματουργική του, ανάλογα με το τι γίνεται στον κόσμο»,³⁷⁹ απαντά ότι ενσυνείδητα ή μη οι μεταβολές που επέρχονται στον κόσμο, είτε πρόκειται για έναν πόλεμο, είτε για ένα ταξίδι στη σελήνη, είτε για τη θεωρία του Φρόυντ, επιβάλλουν αλλαγές στους εκφραστικούς τρόπους.

Η συζήτηση αυτή, παρότι δεν σχετίζεται άμεσα με το θέμα του *παραλόγου* ή της *πρωτοπορίας*, καταγράφηκε προκειμένου να καταδειχτεί η ποιότητα των προβληματισμών των απανταχού ανθρώπων του θεάτρου εκείνη την εποχή, σε μια συζήτηση που, όπως δηλώνεται ευθύς εξ αρχής, αφορά τη σχέση Δύσης κι Ανατολής, σε έναν κόσμο που χώριζε η πολιτική, αλλά, ίσως, ενώνει η τέχνη κι η τεχνολογία.

«Πόσο ρεαλιστικό είναι το θέατρο του παραλόγου;»³⁸⁰ Στο επόμενο τεύχος, η μακρά αυτή συζήτηση ολοκληρώνεται με το κρίσιμο για την παρούσα εργασία ερώτημα: «Πόσο ρεαλιστικό είναι το θέατρο του παραλόγου;»

Πρώτος ομιλητής ο Λίβιου Κιούλεϊ, ξεκινάει την ομιλία του εξάιροντας την προσφορά του Ιονέσκο στο παγκόσμιο θέατρο, καθώς εγκαινίασε νέες φόρμες και ήρθε σε «ρήξη [...] με τα τέλεια πρότυπα» με τέτοιον τρόπο, ώστε να ανταποκρίνονται «στο σύνολο της κοινωνικής και ιστορικής εξέλιξης [...] με σκοπό να μπορέσει αυτή να ξαναβρεί τις πηγές της, διαβαίνοντας μέσα από την παιδικότητα, από την οποία πρέπει να περάσει», όπως λέει. Όπως δηλώνει στη συνέχεια, δεν τον

378. *Ο.π.*, σ. 573.

379. *Ο.π.*, σ. 576.

380. *E.T.*, τχ 139, Ιούλιος 1966, σ. 113-120.

ενδιαφέρει η συμβατική έννοια του ρεαλισμού και πιστεύει στην ανανέωση της αντίληψης περί ρεαλισμού. Προτιμά τον όρο «νέος ρεαλισμός»,³⁸¹ του οποίου εφαρμογή βρίσκει να υπάρχει σε σύγχρονες παρουσιάσεις έργων κλασικών -Σαίξπηρ, αρχαίων ελληνικών τραγωδιών- που ήρθαν, όπως λέει, πιο κοντά στον σύγχρονο άνθρωπο, ενώ για το *θέατρο του παραλόγου* δεν αναφέρεται πιο συγκεκριμένα. Η άποψή του, πάντως, ότι πρέπει να ανιχνευθούν νέοι τρόποι «έκφρασης του τραγικού» καταδεικνύει την συμπάθειά του προς μια ανανέωση των θεατρικών τρόπων.

Ο Άνταμ Ταρν, στη συνέχεια, δηλώνει πως δεν θεωρεί το *θέατρο του παραλόγου* μια έκρηξη της πρωτοπορίας, όπως αυτή του ντανταϊσμού, αλλά πιστεύει ότι «εκφράζει ένα ευρωπαϊκό κύμα ιδεών, που βασίζεται πάνω στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής».³⁸² Θαυμάζει τα έργα των Μπέκετ, Ιονέσκο και Ζενέ, ωστόσο πιστεύει ότι «το παράλογο θέατρο έχει κάνει κιόλα τη ζωή του»,³⁸³ αφού «έχει συντελέσει το γκρέμισμα», όπως χαρακτηριστικά λέει, έχοντας, πάντως, ανεξίτηλα επηρεάσει την αντίληψη περί του τι σημαίνει θεατρικός διάλογος. Όπως καταδεικνύει με αναφορές του σε σχετικά έργα, βρίσκει αξιοπαρατήρητη μια ποικιλία αποχρώσεων όσον αφορά στο πώς κάθε έργο ή κάθε δραματουργός συνέθεσε το φανταστικό με το πραγματικό, κάτι που εντοπίζει στην εξέλιξη του είδους από τον Μπέκετ ως τον Πίντερ. Ωστόσο, παρά την ποικιλία της σύνθεσης των δύο αυτών κόσμων, πιστεύει ότι το στίγμα που άφησε αυτού του είδους η οπτική περί ανθρώπινης ζωής απέδωσε μεγάλο κέρδος στη γνώση γύρω από τα ανθρώπινα, εφόσον κατέδειξε ότι το *παράλογο* δεν βρίσκεται μόνο στην εξωτερική πραγματικότητα, αλλά και μέσα στο ανθρώπινο ασυνείδητο. Έτσι, καταλήγει να θεωρεί απελευθερωτική τη συμβολή του *θεάτρου του παραλόγου* στο «να ξυπνάει αόρατες δυνάμεις, για να μπορεί να προκαλεί με τη συμπαράστασή τους οράματα, πειρασμούς, μαγείες, θεραπείες». Η ομιλία του καταλήγει με τη φράση: «η μαγεία ανήκε πάντα στο θέατρο», εννοώντας τις αρχέγονες πηγές της θεατρικής πράξης.

Ο Ζίγκφριντ Μέλχινγκερ, επόμενος ομιλητής, ξεκινά με μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση-επιχείρημα: αν θεωρήσει κανείς ότι το θέατρο κινήθηκε ανάμεσα σε δύο πόλους, τον ρεαλισμό και εκφάνσεις του *παραλόγου*, τότε αυτός διαπιστώνει ότι δεν ήταν τόσο απόλυτη αυτή η τομή, μια και τόσο το κοινό, όσο και οι άνθρωποι του

381. Ο.π., σ. 113.

382. Ο.π., σ. 114.

383. Ο.π., σ. 115.

θεάτρου, κινήθηκαν, σε διαφορετικό βαθμό ο καθένας, κάπου ανάμεσα στους δύο πόλους. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το παράδειγμα που φέρνει από τη Σοβιετική Ένωση, όπου «στη μετασταλινική εποχή ξαναεμφανίστηκαν [...] και τρόποι ερμηνείας που, για ένα μακρύ διάστημα, είχαν απαγορευτεί σαν φορμαλιστικούς»,³⁸⁴ όπως λέει, χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα έργα του Μαγιακόφσκι. Κάτι που επίσης παρατηρεί, ως συνέχεια του προηγούμενου επιχειρήματος, είναι πως στις θεατρικές συμβάσεις, είτε πρόκειται για ρεαλιστικό είτε για *θέατρο του παραλόγου*, η μία τεχνική διεισδύει στην άλλη, υπό την έννοια ότι και τα δύο αυτά είδη υπακούουν σε κάποια όρια τα οποία, από τη μεριά του ρεαλισμού, αλλοιώνουν εξ ορισμού την «πιστή απεικόνιση της πραγματικότητας, όπως τη ζητούσε ο Ένγκελς»· ένα από τα παραδείγματα που φέρνει ως προς αυτό είναι η κατ' ανάγκην κατά-μέτωπο-στροφή των ηθοποιών προς τους θεατές. Αντίστοιχα, από την πλευρά του *θέατρου του παραλόγου*, «το παράλογο πρέπει να παρασταίνεται έτσι που να έχει την όψη του πιθανού.»³⁸⁵

Ένα ακόμη στοιχείο που επιστρατεύει για να δείξει τη σχετικότητα των όρων αυτών, είναι ότι ακόμη και το ασυνήθιστο, το παράδοξο, που ήταν καινοτομία στην αρχή ενός ρεύματος, πάντα κινδυνεύει να γίνει καθεστώς ή μανιέρα. Μια αλλαγή που επέφερε το σύγχρονο θέατρο και στις δύο εκδοχές του, κατά τη γνώμη του, ήταν ο «εκδημοκρατισμ[ός] του σκηνικού κόσμου»· η καινοτομία, δηλαδή, σε αντίθεση με το κλασικό θέατρο, «να δείχνουν *συνηθισμένα* πρόσωπα σε *συνηθισμένες* καταστάσεις», υπό την έννοια ότι, είτε βλέπει κανείς Μπρεχτ, είτε Ιονέσκο, είτε Άλμπι, ο θεατής μπορεί να αναγνωρίζει τον εαυτό του.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα θέση που διατυπώνει είναι αυτή που αφορά την τάση του σύγχρονου θεάτρου να παρουσιάζει το «ατομικό», κάτι που συχνά θεωρείται ανεπιθύμητο. Ο ίδιος το θεωρεί άξιο παρατήρησης από την πλευρά του θεάτρου, αφού, όπως λέει, «και η προσωπική σκοπιά, η θέση που παίρνει το άτομο», πρέπει να μελετηθεί και να εγκαταλειφθεί η ενασχόληση μόνο με «“τους τύπους-νόρμες”, αυτούς τους “συντρόφους-λάστιχο”», όπως δηκτικά χαρακτηρίζει σχηματικούς θεατρικούς τύπους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, που υποτίθεται ότι είναι κάτι «αντιπροσωπευτικό για την πλειοψηφία ή την ολότητα.»³⁸⁶ Επίσης, ανατρέπει την άποψη που ισχυρίζεται ότι επικρατεί για τους κλασικούς ήρωες, ότι

384. Ο.π., σ. 116.

385. Ο.π., σ. 117.

386. Ο.π., σ. 118.

δηλαδή είναι «ασυνήθιστοι» και φέρνει ως παράδειγμα την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, με την επισήμανση ότι και στη σύγχρονη εποχή υπάρχουν σύμβολα αντίστασης, συνεπώς «συνηγορεί» υπέρ του ατομικού και υπέρ του ασυνήθιστου, όπως διακηρύσσει στο τέλος της ομιλίας του.

Ο Γιαχίμ Κάιζερ, παίρνοντας και πάλι τον λόγο, ξεκινά με ένα πολιτικού και επικαιρικού χαρακτήρα σχόλιο, με εμφανώς περιπαιχτικό χαρακτήρα: λέει, δηλαδή, ότι παρατήρησε στη συζήτηση «ύφεση», διαλλακτικότητα: οι μεν δυτικοί, όπως παρατηρεί, επιθυμούν τη μεταβολή του *θεάτρου του παραλόγου*, ενώ οι ανατολικοί «καθόλου δεν ανέφεραν τον όρο σοσιαλιστικός ρεαλισμός». Η τοποθέτησή του έχει χαρακτήρα επιλόγου και, κάνοντας αναφορές σε σημεία των προηγούμενων ομιλιών, διατυπώνει ένα πικρό σχόλιο για την εποχή της «ανωνυμοποίησ[ης]», όπου οι «ήρωες» ως δραματικοί χαρακτήρες συγκινούν μεν, αλλά δεν πείθουν και καταλήγει ως εξής: «Ο Μπέκετ όμως ήξερε γιατί έθαψε τους ήρωές του, γιατί τους έφερε σε καταστάσεις, όπου τους είναι σχεδόν αδύνατον ν' αντιδράσουν σαν ακέραιοι άνθρωποι.»³⁸⁷

Ο τελευταίος ομιλητής, Χόρια Λοβινέσκου, Ρουμάνος σεναριογράφος, θεωρεί ότι δεν έχει νόημα να εμμένει η συζήτηση στους ορισμούς και δηλώνει «ευγνώμων στο παράλογο θέατρο για τη δουλειά που έκανε» όσον αφορά στην έκφραση της περιπλοκότητας του σύγχρονου ανθρώπου. Και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι το *θέατρο του παραλόγου* «ξανάφερε το θέατρο στην κοσμική του περιοχή» και «απόδειξε σ' έναν κόσμο, για τον οποίο το πρόβλημα της ύπαρξης δεν τίθεται πια με θρησκευτικές, μεταφυσικές έννοιες, ότι το θέατρο πρέπει να έχει αυτάρκεια, να είναι ο Θεός του εαυτού του.»³⁸⁸

Αποτίμηση - Συμπεράσματα Β' Κεφαλαίου

Στην προσπάθειά μας να διαγράψουμε μια πορεία στην εξέλιξη της μαρξιστικής λογοτεχνικής κριτικής όπως αυτή αποτυπώνεται μέσα από τα δημοσιεύματα που παρουσιάσαμε, διαπιστώσαμε ότι χαράσσεται μια πορεία χαλάρωσης των αυστηρών κανόνων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Το εναρκτήριο κείμενο αυτής της ενότητας ανήκει στον Λούκατς, ο οποίος διαφοροποιήθηκε μερικώς από τον κανόνα. Η σημαντικότερη συμβολή του ως προς αυτό είναι ότι αποδέχθηκε τον κριτικό ρεαλισμό, παρότι γέννημα του αστικού

387. *Ο.π.*, σ. 119.

388. *Ο.π.*, σ. 120.

κόσμου, αφού θεωρεί ότι ανοίγει τον δρόμο προς την κοινωνική αλλαγή, άρα αποτελεί αντανάκλαση της πραγματικότητας. Ωστόσο, ταυτίζει την *πρωτοπορία* με την *παρακμή*, αφού κάθε τι αντιρεαλιστικό το θεωρεί παρακμιακό, αν και δεν απορρίπτει συλλήβδην ό,τι μοντέρνο. Βασική διαχωριστική γραμμή ως προς την κατάταξη είναι ο πολιτικός προσδιορισμός του περιεχομένου ενός έργου. Επίσης, εμμένει σε βασικά δίπολα όπως τα είχε κατατάξει ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Η θέασή του για τον άνθρωπο παραμένει προσηλωμένη στην προτεραιότητα της πολιτικής του φύσης έναντι της ατομικής, και, ως εκ τούτου, απορρίπτει την αστική *πρωτοπορία* στην τέχνη, ως αναδεικνύουσα την ατομική παθολογία. Αντιτίθεται στην ανάδειξη του *παράλογου* της ανθρώπινης φύσης, αφού αυτή αναστέλλει τη δυναμική εξέλιξη της κοινωνίας και ανακόπτει την πορεία προς τον σοσιαλισμό.

Οι Ιταλοί μαρξιστές σημειώνουν ένα βήμα πέρα από την γραμμή Λούκατς, όχι χωρίς διαφωνίες μεταξύ τους ή χωρίς παλινδρομήσεις. Το επίμαχο σημείο στις τοποθετήσεις τους παραμένει ο ορισμός της πρωτοποριακής τέχνης και η ταύτισή της -ή όχι- με την *παρακμή*. Σε αυτή τη διαμάχη οι περισσότεροι Ιταλοί θεωρητικοί αποδεικνύονται πιο δεκτικοί στην *πρωτοπορία*, καθώς δεν την ταυτίζουν *a priori* με την *παρακμή*. Εμφανίζονται λιγότερο δογματικοί σε σχέση με τον Λούκατς απέναντι στο τι μπορεί να θεωρηθεί ρεαλιστικό. Αναγνωρίζουν τη συμβολή του νατουραλισμού,³⁸⁹ ενώ η κυρίαρχη ως τότε άποψη τον θεωρούσε συντηρητική έκφραση, με την αιτιολογία ότι απεικόνιζε μια πραγματικότητα στατική, προβάλλοντας τις αδυναμίες της ανθρώπινης ύπαρξης. Αντίστοιχα, δεν δείχνουν εχθρικοί στην προβολή της ατομικότητας³⁹⁰ μέσα από την τέχνη. Εξακολουθούν, ωστόσο, να κρίνουν με πολιτικούς όρους την καλλιτεχνική πράξη και σε αυτό το σημείο εντοπίζουμε απήχηση της θεωρίας περί γνωστικού χαρακτήρα της τέχνης. Διαφαίνεται, ωστόσο, μία αποδοχή και της δημιουργικής της φύσης. Πάντως, εν

389. «Με τον όρο νατουραλισμό, ο Λούκατς εννοεί την παραμόρφωση του ρεαλισμού, [...] που απλώς αναπαράγει φωτογραφικά τα επιφανειακά φαινόμενα της κοινωνίας. [...] Μια αλλοτριωμένη θέαση της πραγματικότητας, που μετασχηματίζει το συγγραφέα από ενεργό μέτοχο στην ιστορία σε ένα κλινικό παρατηρητή.» (βλ. Τέρυ Ήγκλετον, *ό.π.*, σ. 57-58).

390. 1. Η έννοια της ατομικότητας -συγγεόμενη με την έννοια του ατομισμού- υπήρξε αντικείμενο εισήγησης κατά το Α' Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων (1934), ενώ αντιμετωπίζεται με μεγάλη καχυποψία ήδη από το 1928, καθώς παραπέμπει στην ιδεολογία του αστικού φιλελευθερισμού. (βλ. Χριστίνα Ντουινιά, *ό.π.*, σ. 404.)

2. Η επίσημη κομματική γραμμή, αντιμετωπίζοντας τον άνθρωπο ως προϊόν των κοινωνικών διεργασιών και παραμέτρων, αποφεύγει να ευνοεί αναδιφήσεις στο εσωτερικό της ανθρώπινης ύπαρξης μέσω της τέχνης, για να αποφύγει αμφισβητήσεις. Έτσι, την προβολή της ατομικότητας την θεωρούσε «αστικό συναισθηματισμό.» (βλ. Czesław Milosz, *Αιχμάλωτη σκέψη*, μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Παπαδόπουλος, Αθήνα 2017, σ. 263.)

γένει, δεν φαίνεται να έχει ξεπεραστεί απολύτως η ισχυρή επίδραση του σοσιαλιστικού ρεαλισμού.

Η μεγάλη εξέλιξη στη μαρξιστική αισθητική έρχεται με τη συμβολή του Ροζέ Γκαρωντύ. Το έργο του σημειώνει πραγματική τομή, καθώς διαρρηγνύει το φράγμα τού τι είναι πραγματικότητα. Η πραγματικότητα δεν είναι μία, αναφωνεί, και θεωρεί στρέβλωση του μαρξισμού την κομματική εκδοχή τού τι είναι ρεαλιστικό. Εγκαταλείπει τις αγκυλώσεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, παραμένοντας μαρξιστής. Την τέχνη τη θεωρεί όχι μόνο γνώση, αλλά και μορφή δημιουργίας, με τρόπο πιο ξεκάθαρο από τους Ιταλούς. Θεωρεί, λοιπόν, σημαντική την προσωπική συμβολή του καλλιτέχνη· η ατομικότητα δεν εχθρεύεται τη συλλογικότητα: υπαρκτή δεν είναι μόνο η εξωτερική, αλλά και η εσωτερική πραγματικότητα. Έτσι, έρχεται πιο κοντά με κινήματα όπως ο υπερρεαλισμός, αίρει το δέος απέναντι στο *αφηρημένο*, τιμά τα πρωτοποριακά κινήματα που φώτισαν την ανθρώπινη μονάδα. Αίρει την αυστηρή διάκριση μορφής-περιεχομένου, βάζει τέλος στον μανιχαϊστικό χαρακτήρα που ήθελε την ταύτιση της *πρωτοπορίας* με την *παρακμή*. Ο *νέος άνθρωπος*, που ευαγγελιζόταν η πραγμάτωση των σοσιαλιστικών θεωριών σε κρατική υπόσταση, καταρρίπτεται από τον Γκαρωντύ, καθώς δεν απομονώνει το παρελθόν -δεν το σβήνει μονοκοντυλιά- από το παρόν και το μέλλον. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός και η σχηματική παρουσίαση της ανθρώπινης παρουσίας μέσα στον ρου της Ιστορίας καταρρίπτονται. Η διαφοροποίησή του σε σχέση με τον Λούκατς είναι εμφανής και αγεφύρωτη.

Ο Φίσερ κινείται πολύ πιο κοντά στη θεώρηση του Γκαρωντύ, προωθώντας την έννοια της τέχνης όχι μόνο ως μορφή γνώσης, αλλά και ως μορφή εργασίας, δημιουργίας, έρευνας. Δεν αρνείται τον διδακτικό ή τον κοινωνικό της ρόλο, ούτε τη δύναμη που διαθέτει να βοηθήσει τον άνθρωπο στην κατεύθυνση της κοινωνικής αλλαγής. Πιστεύει ότι ο καλλιτέχνης δεν προσδένεται αναγκαστικά και αποκλειστικά στην υλική βάση της κοινωνίας, αλλά διαθέτει μια σχετική αυτονομία. Η έννοια της *πρωτοπορίας* και του μοντερνισμού όχι απλώς δεν τον κάνουν σκεπτικιστή, αλλά, αντίθετα, πιστεύει ότι μια κομμουνιστική κοινωνία που φιλοδοξεί να αλλάξει τον κόσμο, είναι αδιανόητο να φοβάται το μοντέρνο, το πρωτοποριακό.

Οι συζητήσεις του περιοδικού από τον χώρο της λογοτεχνίας επεκτείνονται και στον χώρο του θεάτρου την εποχή που το πρωτοποριακό θέατρο μεσουρανά στις Ευρωπαϊκές σκηνές -και όχι μόνο- και εγείρει την αμηχανία του κοινού και των κριτικών.

«Κυρία Μαρτέν: και ποιο είναι το δίδαγμα;

Πυροσβέστης: αυτό εσείς πρέπει να το βρείτε.»

Με αυτή την φράση ως μοτο ξεκινάει το βιβλίο του Μάρτιν Έσσλιν *Το θέατρο του παραλόγου*, και όλα δείχνουν, όλο και περισσότερο, ότι οι θεωρήσεις απαγκιστρώνονται από τον διδακτικό ρόλο της τέχνης. Το *θέατρο του παραλόγου* «αρνείται κατηγορηματικά τη ρεαλιστική οπτική, [...] αρνείται κατηγορηματικά την ιδεολογική συζήτηση [...], ενώ αντίθετα δομείται στην ελευθερία του να μη μεταδίδει στο κοινό κανένα συγκεκριμένο μήνυμα».³⁹¹

Στη συζήτηση που παρακολουθήσαμε στο περιοδικό, ο Έσσλιν θεάται με ευρύτητα τη σημασία του πολιτικού χαρακτήρα του θεατρικού λόγου και το εντοπίζει ακόμη και στο *θέατρο του παραλόγου*, το οποίο, δεν στερείται κοινωνικής συνείδησης, όπως διακηρύσσει, με το να αναπαριστά την εσωτερική πραγματικότητα. Απεναντίας, θεωρεί πολύ ωφέλιμη τη συγχώνευση του πραγματικού με το φανταστικό και την αμοιβαία ανταλλαγή στοιχείων ανάμεσα στο ρεαλιστικό και το μη ρεαλιστικό θέατρο.

Μια διαπίστωση από την ανταλλαγή απόψεων ανάμεσα στους συγγραφείς των δύο «κόσμων», του ανατολικού και του δυτικού είναι ότι το *θέατρο του παραλόγου* έτυχε μεγάλης απήχησης και διάδοσης και στις δύο πλευρές, παρά τις επιφυλάξεις: από τη μητρόπολη της Δύσης, το Παρίσι, μέχρι τη Σοβιετική Ένωση, από την Ανατολική Ευρώπη μέχρι το Μαρόκο. Τα εργαλεία του *παραλόγου* αξιοποιήθηκαν και από θεατρικούς συγγραφείς στην Ανατολή, τα στερεότυπα υποχωρούν, ένας αέρας αλλαγής και συνεννόησης είναι εμφανής στις υψηλού επιπέδου τοποθετήσεις που παρακολουθήσαμε. Οι συγγραφείς και οι άνθρωποι του θεάτρου από την Ανατολική Ευρώπη μιλούν για τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό και τον σταλινισμό, σαν να είναι ήδη παρελθόν, χωρίς να απεκδύονται την ιδιαίτερη σύγχρονη ιστορία της τέχνης των χωρών τους.³⁹² Κοινή, τέλος, μοιάζει η παραδοχή ότι το *θέατρο του*

391. Πάολο Μποζίζιο, *ό.π.*, σ. 353.

392. Πάντως, στη μητρόπολη του Ανατολικού κόσμου, στην Ε.Σ.Σ.Δ., κατά το Γ' Συνέδριο Σοβιετικών Συγγραφέων, σύμφωνα με σχετικό άρθρο -δημοσιευμένο στο περιοδικό- του Μάριο Αλικάτα, δεν υπήρξε βασική υπαναχώρηση σε σχέση με τον ρόλο της λογοτεχνίας σε βαθμό που να ταυτιστούν με τους δυτικούς. Δεν εγκαταλείφθηκε, δηλαδή, η αρχή της κομματικότητας, ούτε η αρχή της κομματικής καθοδήγησης. Έτσι, σύμφωνα με τον Αλικάτα, το καινούργιο που έφερε το Συνέδριο έγκειται στο «ξεπέραςμα των λαθμενώνερμηνειών και εφαρμογών τους.» Οι δηλώσεις του Χρουστσόφ υπήρξαν μεν σημαντικές ως προς τη σχέση κόμματος-συγγραφέων, καθώς δεν προέκρινε τη λύση να μεταβληθεί το κόμμα σε «κριτικό της φιλολογίας», αλλά θεωρούσε ότι έπρεπε να έχει λόγο και ρόλο ρυθμιστικό, ώστε «να εμποδίζει την αντίθεση των διάφορων αισθητικών θέσεων να μετατρέπεται σε σύγκρουση ομάδων.» Όσο για τη νέα σύνθεση της Ένωσης συγγραφέων που προέκυψε, ο Αλικάτα θεωρεί ότι υπήρξε ενδεικτική τού ότι στόχος τού Συνεδρίου δεν ήταν «η

παραλόγου συντέλεσε στην άρση του απόλυτου διαχωρισμού φαντασίας και ρεαλισμού, στην άρση εκφραστικών συμβάσεων και σχηματοποιήσεων.

ανεύρεση ενός νέου συνταγολογίου σε αντικατάσταση του παλιού», όσο η προσπάθεια ενός ειρηνικού συγκερασμού των διαφόρων θέσεων. Άλλο ενδιαφέρον σημείο του άρθρου είναι η διαπίστωση ότι στο Συνέδριο συζητήθηκε πολύ η έννοια της καλλιτεχνικής ποιότητας ενός έργου, σε σχέση με την τάση που επικρατούσε από πολλούς να υποβιβάζουν την ιδεολογική σημασία του έργου σε καθαρό «διδασκαλισμό». (βλ. *E.T.*, τχ 55-56, Ιούλιος-Αύγουστος 1959, σ. 33-34.)

Επίλογος

Τα δημοσιεύματα με τα οποία ασχολήθηκε η παρούσα εργασία είχαν ως κύρια θεματική τον τρόπο που προβάλλεται και κρίνεται μέσα από τις σελίδες της *Επιθεώρησης Τέχνης* η πρωτοπορία στο θέατρο με τους τρόπους του *θεάτρου του παραλόγου*. Ωστόσο, πριν προβούμε στη συνολική θεώρηση, σκόπιμο κρίνουμε να δούμε τις περιπέτειες της έννοιας *πρωτοπορία* στην πορεία της ελληνικής μαρξιστικής σκέψης και κριτικής, όπως αποτυπώνεται στα αντίστοιχα ελληνικά περιοδικά του μεσοπολέμου.

Κατ' αρχάς η λέξη *πρωτοπόρος*, πολύ ελκυστική ως δηλούσα μια πορεία προς τον κοινωνικό μετασχηματισμό, έδωσε τον τίτλο στα περιοδικά της Αριστεράς: *Πρωτοπόροι* (1930, 1931-1932) και *Νέοι Πρωτοπόροι* (1931-1936). Μέσα από τα περιοδικά αυτά, αλλά και άλλα αριστερά μεσοπολεμικά, κατά τη δεκαετία του 1920, στη χορεία των εξεγερμένων εντάσσονται «ποιητές και πεζογράφοι, ανοιχτοί στα νέα ιδεολογικά ρεύματα και παγιδευμένοι μέσα στα όρια μιας μίζερης κοινωνικής και πνευματικής ζωής»,³⁹³ οι μποέμ (π.χ. Λαπαθιώτης), σαν ανάλογο των προλετάρειων της σοβιετικής *proletcult*.³⁹⁴ Αυτά συμβαίνουν την «εποχή που το νεόκοπο κομμουνιστικό ελληνικό κίνημα, χωρίς τις βεβαιότητες και τις αγκυλώσεις της σταλινικής περιόδου, [τότε που όλα] ακόμα είναι ρευστά και οι παρέες ανοιχτές.»³⁹⁵ «Η προσφυγή στις ιδέες της ακμής και της παρακμής [...] διαδραμάτισε ιδιαίτερο ρόλο στη δεκαετία του '30.»³⁹⁶ Σταδιακά, όμως, οι περιθωριακοί εξοβελίζονται, «ο κόσμος του περιθωρίου εμφανίζεται ως απόστημα της *παρηκμασμένης και σάπιας κοινωνίας*»³⁹⁷ και η *πρωτοπορία* περιορίζεται, γίνεται «ένα ζήτημα που τίθεται στο πεδίο του περιεχομένου.»³⁹⁸ Έτσι, την εποχή του 1930-1940, η

“αριστερή” πρωτοπορία έριξε το βάρος της μάλλον στον κοινωνικό ριζοσπαστισμό παρά στον αισθητικό νεοτερισμό [και] δεν αξιοποίησ[ε] το παράδειγμα του Μαγιακόφσκι, που θα τους βοηθούσε να δημιουργήσουν μια

393. Χριστίνα Ντουινιά, *ό.π.*, σ. 31.

394. *Proletcult*: Η οργάνωση ιδρύθηκε το 1906, αλλά στην ουσία οργανώθηκε μετά από την Επανάσταση του 1917. Βασική αρχή της ήταν ότι η «τέχνη είναι κοινωνικό προϊόν που καθορίζεται από το κοινωνικό περιβάλλον» και η πίστη ότι «το προλεταριάτο πρέπει να έχει τη δική του “ταξική” τέχνη για να οργανώσει τις δυνάμεις του στον αγώνα για το σοσιαλισμό.» (βλ. Κάμιλα Γκραίη, *Η Ρωσική Πρωτοπορία*, μετάφραση Πέπη Ρηγοπούλου, Υποδομή, Αθήνα 1987, σ. 282.)

395. Χριστίνα Ντουινιά, *ό.π.*, σ. 33.

396. Ελισάβετ Κοτζιά, *ό.π.*, σ. 50.

397. Χριστίνα Ντουινιά, *ό.π.*, σ. 44.

398. *Ο.π.*, σ. 252.

τέχνη πρωτοποριακή και ως προς την ανανέωση της μορφής και ως προς την κοινωνική της εμβέλεια.³⁹⁹

Οι συζητήσεις που παρουσιάσαμε στην εργασία αυτή, λοιπόν, οι οποίες διεξάγονται στη μετεμφυλιακή Ελλάδα, μας θυμίζουν τις απαρχές των προβληματισμών περί *πρωτοπορίας*. Στην εποχή την οποία καταγράφουμε, το νήμα ξεκινάει από την υιοθέτηση μια ανάλογης στάσης συρρίκνωσης στον ορισμό του *πρωτοποριακού*, για να διανύσει, όπως είδαμε, μια πολύ ενδιαφέρουσα πορεία, που στην απόληξή της τείνει να διακρίνει την ταύτιση της *πρωτοπορίας* από την *παρακμή* και να απαγκιστρώνεται από τα δεσμά του περιεχομένου. Ο λόγος της θεωρίας και της κριτικής σταδιακά αποκαθαίρεται από τέτοιες ταυτίσεις και η τέχνη παύει να θεωρείται διδαχή, γνώση, προπαγάνδα. Η τέχνη του λόγου από Κοινωνιολογία, αποκαθίσταται σε Λογοτεχνία.

Όπως διαπιστώσαμε, οι όροι εξέτασης του πρωτοποριακού θεάτρου υπαγορεύτηκαν, εν πολλοίς, από τα προτάγματα του σοσιαλιστικού ρεαλισμού· το *θέατρο του παραλόγου* έγινε πεδίο μάχης ιδεολογικής, αλλά σταδιακά, με αντιφάσεις και διακυμάνσεις ο δρόμος άνοιξε προς παραδοχές περισσότερο ευέλικτες στην αποδοχή τού τι είναι ρεαλιστικό και «το καλλιτεχνικό έργο απαλλάχτηκε από τον διατεταγμένο ρόλο του επαναστατικού εργαλείου».⁴⁰⁰

Η ιδεολογικοποίηση της τέχνης εγγράφεται στο πλαίσιο του διαχωρισμού του κόσμου σε δύο πολιτικά-ιδεολογικά στρατόπεδα και υπέχει θέση πολιτικής, ενώ οι συντελεστές του περιοδικού, σε θέση *οργανικών διανοούμενων*, παίρνουν θέση στα κοινά, επεμβαίνουν (και) μέσω της πέννας τους στις πολιτικές διαμάχες. Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος μιλάει για «μοιραία περιχαράκωση σε μια εποχή αποθέωσης του μανιχαϊσμού, που μόνο με περιόδους θρησκευτικών πολέμων θα μπορούσε να συγκριθεί.»⁴⁰¹ Οι ιστορικές συνθήκες υπό τις οποίες λειτούργησε το περιοδικό και διατύπωσε τις αισθητικές του θέσεις, συνθήκες Ψυχρού Πολέμου μετέτρεπε -υποβάθμιζε καλύτερα-, συχνά, την τέχνη σε προπαγάνδα. Η έννοια της *παρακμής* αφορούσε τη Δύση, καταδεικνύοντας την αντιπαλότητα και τη διαφορά των δύο κοσμοθεωριών, ενώ η *πρωτοπορία* παρέπεμπε στον σοσιαλιστικό κόσμο. «Η τέχνη της παρακμής, όπως τη λένε, δεν είναι πόρισμα κριτικής σκέψης, είναι ένα σύνθημα για πολιτική προπαγάνδα»,⁴⁰² κατέγραφε ο Γιώργος Σεφέρης στις *Μέρες*, τον Μάιο

399. Δημήτρης Τζιόβας, *ό.π.*, σ. 198-199.

400. Ελισάβετ Κοτζιά, *ό.π.*, σ. 318.

401. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Αναθεώρηση Τέχνης...*, *ό.π.*, σ. 172.

402. Γιώργος Σεφέρης, *Μέρες Ε΄. Ι Γενάρη 1945-19 Απριλίου 1951*, Ίκαρος, Αθήνα 1986, σ. 34.

του 1951, μετά από διάλεξη του Γάλλου κομμουνιστή ποιητή Πωλ Ελνάρ στο Γαλλικό Ινστιτούτο.

Οι αισθητικές διαμάχες στην *Επιθεώρηση Τέχνης* είναι ορατές και κινούνται παράλληλα με τις αντίστοιχες της δυτικής μαρξιστικής σκέψης. Στις θέσεις των Ελλήνων συνεργατών του περιοδικού διαπιστώσαμε όλες τις αποχρώσεις που είδαμε και στα ξένα δημοσιεύματα: από τις πιο δογματικές απόψεις του Λούκατς μέχρι τις πιο αναθεωρημένες του Γκαρωντύ, του Φίσερ και του Έσλιν. Στο πέρασμα του χρόνου μοιάζει να κερδίζουν έδαφος απόψεις των δευτέρων, πράγμα που, κατά τη γνώμη μας, έγινε ορατό τόσο στα θεωρητικά κείμενα, όσο και στις κριτικές των παραστάσεων. Σημαντικές μετατοπίσεις λαμβάνουν χώρα, λοιπόν. Κι αν πολλές φορές μας φαίνονται διστακτικές οι θέσεις των Ελλήνων, οι πιο “γενναίες”⁴⁰³ φωνές των δυτικών, ίσως υποκαθιστούν τον εγχώριο λόγο. Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος, αναφερόμενος στις απόπειρες μιας ρήξης με τον ζτανανοφισμό και τον σταλινισμό, δηλώνει: «Αντλήσαμε [...] ιδέες, απόψεις κομμουνιστών θεωρητικών, κριτικών, συγγραφέων που πλαισίωναν και νομιμοποιούσαν το δικό μας προβληματισμό.»⁴⁰⁴

Η διαδικασία υπέρβασης του σταλινικού λόγου εκτυλίχθηκε γύρω από το ιστορικό γεγονός του 20^{ου} Συνεδρίου της Σοβιετικής Ένωσης που καταδίκασε την προσωπολατρία. Η *Επιθεώρηση Τέχνης* αποτέλεσε έναν προνομιακό χώρο υποδοχής των νέων θεωρήσεων περί τέχνης, όπως διαπιστώσαμε από την πληθώρα σχετικών δημοσιευμάτων, συζητήσεων και κριτικών. Παράλληλα, στις 28-1-1966, ιδρύεται το *Κέντρο Μαρξιστικών Μελετών και Ερευνών (ΚΜΜΕ)*, ως ένωση «επιστημόνων και μελετητών με στόχο την προώθηση των μαρξιστικών σπουδών»,⁴⁰⁵ το οποίο διοργάνωσε το 1965 και το 1966 *Εβδομάδες Σύγχρονης Σκέψης*. Ανάμεσα στους ομιλητές ήταν ο Σαρτρ και ο Γκαρωντύ.⁴⁰⁶ Η ίδρυση των εκδόσεων *Θεμέλιο* το 1963, είχε προαναγγείλει το εγχείρημα της προώθησης των θεωρητικών αναζητήσεων μέσω ενίσχυσης της εκδοτικής δραστηριότητας, «στο πλαίσιο της προσπάθειας για ανανέωση των θεωρητικών εργαλείων του μαρξισμού.»⁴⁰⁷ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η κυκλοφορία της *Αναγκαιότητας της Τέχνης* του Ερνστ Φίσερ, όπως είδαμε, που εκδόθηκε από τον οίκο αυτόν, με πρόλογο του Ροζέ Γκαρωντύ.

403. Τα εισαγωγικά της συντάκτριας.

404. Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Επιθεώρηση (στρατευμένης) Τέχνης», *Μανδραγόρας* τχ 6-7 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1995) σ. 133.

405. Κατερίνα Λαμπρινού, *ό.π.*, σ. 242.

406. *Ο.π.*, σ. 246-247.

407. *Ο.π.*, σ. 233.

Αυτές οι παράλληλες πνευματικές αναζητήσεις φαίνεται ότι αποφέρουν καρπούς στη ζύμωση των ιδεών στο περιοδικό, ζύμωση καθόλου ανώδυνη: στα τέλη του 1964, χρονιά συγκρούσεων στους κόλπους της *Επιθεώρησης Τέχνης*, αμφισβητούνται έντονα τα ειωθότα. Δύο τάσεις αντιμάχονται μεταξύ τους: μία ομάδα επιχειρεί «ανοίγματα στην κριτική» με τάσεις αυτονόμησης από την «κομματική κηδεμονία». Μία άλλη ομάδα καταθέτει «Υπόμνημα» προς την Εκτελεστική Επιτροπή της ΕΔΑ, ζητώντας την αντικατάσταση της Συντακτικής Επιτροπής. Οι διεργασίες εντείνονται και οδηγούν στο να συγκροτηθεί μια «Επιτροπή Πολιτισμού», και μία υποεπιτροπή, της οποίας διεκόπη γρήγορα το έργο. Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος υποβάλλει γραπτώς τις προτάσεις του που αφορούν την αυτονόμηση των διανοουμένων του Κόμματος από το ίδιο το Κόμμα. «Το Κόμμα δεν έχει ορισμένη αισθητική θεωρία» είναι η βασική κατευθυντήρια πρόταση, ενώ ως βασικό κριτήριο για την κριτική ενός έργου τέχνης θεωρεί την ίδια του την αξία, την «αλήθεια του», όπως λέει. Αντιτίθεται, επίσης, στην κομματικότητα και στη μαρξιστική παιδεία ως τα μόνα κριτήρια στο να διαχειριστεί κάποιος τα ζητήματα κουλτούρας. Έντονες υπήρξαν οι αντιδράσεις από τη μεριά του Κόμματος, ωστόσο η κρίση αποσοβείται, το θέμα «παγώνει». ⁴⁰⁸ Έτσι, οι διανοούμενοι του περιοδικού, παρότι παράγουν θεωρία και κριτική συντεθλιμμένοι αφενός από τον φόβο των διώξεων του μετεμφυλιακού κράτους και αφετέρου υπό την διαρκή έκθεση στην κομματική κριτική, συνεχίζουν τις αναζητήσεις.

Την ίδια χρονιά, το 1964, ο Ροζέ Γκαρωντύ γράφει το έργο του *Για ένα ρεαλισμό χωρίς όρια*, έργο που τάραξε τα νερά στην αριστερή σκέψη και στην κριτική, διευρύνοντας τα όρια του ρεαλισμού και αντιμαχόμενο την άποψη περί ομοιομορφίας της μαρξιστικής αισθητικής αντίληψης. Ο Γκαρωντύ στο έργο του αυτό διατυπώνει ότι «κάθε έργο αυθεντικής τέχνης εκφράζει μια μορφή της παρουσίας στον κόσμο», με συνέπεια να μην «υπάρχει τέχνη που να μην είναι ρεαλιστική», ενώ «ο ρεαλισμός ορίζεται από τα έργα, όχι πριν από αυτά.» ⁴⁰⁹ Ανάλογες απόψεις του δημοσιεύονται την επόμενη χρονιά (1965) μέσα από τις σελίδες της *Επιθεώρησης Τέχνης*, που δίνει αυτή την εποχή μια προνομιακή θέση στον Γάλλο φιλόσοφο. Το σχετικό άρθρο, ⁴¹⁰ με τίτλο «Πού είναι ο διάβολος; Τον

408. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Τέχνη και εξουσία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985, σ. 11-24.

409. Ροζέ Γκαρωντύ, *Για ένα ρεαλισμό χωρίς όρια. Κάφκα - Πικάσσο*, μετάφραση Θέμη Μπανούση, Πλανήτης 70, Αθήνα χ.χ., σ. 217.

410. *E.T.*, τχ 129, Οκτώβριος 1965, σ. 236-242, μετάφραση Γ. Πετρής.

περασμένο μήνα στο Μαρίενμπαντ»,⁴¹¹ είναι απόσπασμα της παρέμβασης του Γκαρωντού σε διεθνή συνάντηση που διοργάνωσε η *Ένωση Τσεχοσλοβάκων συγγραφέων* στο Μαριάνσκι Λάζνε από τις 7 έως τις 9/9/1965. Μιλώντας για την απαραίτητη -κατά τη γνώμη του- ενσωμάτωση του χριστιανικού ουμανισμού από τον μαρξισμό λέει:

Αυτή η αναπόφευκτη ενσωμάτωση επιτρέπει να πλατύνουμε και να βαθύνουμε την έννοια του ρεαλισμού, γιατί η πραγματικότητα του ανθρώπου, δηλαδή του δημιουργού, είναι όχι μονάχα ό,τι είναι, μα κι ό,τι δεν είναι, όλες οι δυνατότητες που θα μπορούσε να πραγματοποιήσει με τη δημιουργική του πράξη. Ο ρεαλισμός μπορεί να τα υποβάλει και να τα φέρει όλ' αυτά στη ζωή. Υπάρχει ένας ρεαλισμός της απουσίας. [...] Το δίχως άλλο, για έναν υλιστή και έναν άθεο, το υπερβατικό δεν είναι ένα κατηγορηματικό του Θεού, μα μια ανθρώπινη διάσταση. Είναι η δύναμη να ξεπερνά πάντα αυτό που είναι και να δημιουργεί το δικό του μέλλον. [...] Για μας τους μαρξιστές “ανάκληση του υπερβατικού” σημαίνει “αφύπνιση της ευθύνης”, ευθύνης προς το άπειρο των δυνατοτήτων. Ακόμα αυτό μας απαγορεύει ν’ αντιθέσουμε ριζικά τον κριτικό στο σοσιαλιστικό ρεαλισμό. Κάθε μεγάλος κριτικός ρεαλισμός είναι κριτικός επειδή ανυψώνει πάνω από την πραγματικότητα, ή υποβάλει μέσα από δαύτην, τη θετική απαίτηση για μιαν άλλη ζωή.⁴¹² Όσο για το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, δεν θα ‘τανε καν ρεαλισμός, αν δεν ήτανε ταυτόχρονα, κριτικός ρεαλισμός. Η θεμελιακή συμφωνία του καλλιτέχνη με τον κόσμο που γεννιέται δε μπορεί να τον οδηγήσει σε κάποια τέχνη καθαρά απολογητική των “θετικών ηρώων”, κάποτε τόσο βαρετή όσο κ’ οι “βίοι των αγίων”, γιατί έχει την απαίτηση πως δίνει ολοκληρωμένες *απαντήσεις*. [...] Η τέχνη που εξιδανικεύει το πραγματικό είναι το αντίθετο του ρεαλισμού.⁴¹³

Αυτή η παράλληλη πορεία δυτικής μαρξιστικής και εγχώριας σκέψης δείχνει ότι ξεπερνιέται η μονολιθικότητα των θέσεων του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και το περιοδικό τολμά να δημοσιεύει πιο αιρετικές απόψεις. Την τελεσίδικη κρίση

411. Το νόημα του τίτλου προκύπτει από υστερόγραφο που παρατίθεται: «Σε ερώτημα που του έγινε στο περιθώριο της συνάντησης των σοβιετικών συγγραφέων από τον Τ.Σ. Μπράιτμπουργκ: “Κείνο που με ανησυχεί στο βιβλίο σας *Ρεαλισμός χωρίς όρια* είναι που φαίνεται να σβήνει τα σύνορα. Ο ρεαλισμός σας δεν καθορίζεται σαν αντίθεση σε κείνο που δεν είναι ρεαλισμός. Δεν υπάρχει πια διάβολος. Πού είναι ο διάβολος;” Απάντηση Ρ. Γκαρωντού: “Πιστεύω στο διάβολο και τις μαγανειές του, όμως τον βλέπω και τον πολεμώ με κάποιο διαφορετικό, αναμφίβολα, τρόπο από το δικό σας.”» *Ο.π.*, σ. 239.

412. *Ο.π.*, σ. 238.

413. *Ο.π.*, σ. 239.

δικαιωματικά θα την αφήσουμε στον πιο -ίσως- χαρακτηριστικό εκπρόσωπο του ανανεωτικού λόγου του περιοδικού, στον Δημήτρη Ραυτόπουλο.⁴¹⁴

Ήταν περιοδικό μιας τρομερής εποχής· και μόνο το όνομα (τα ονόματά της) το μαρτυρούν. Γεννήθηκε με το ψευδώνυμο *Επιθεώρηση Τέχνης* -άλλοθι ουδετερότητας, δια της αισθητικής, για να παραβιάσει το νομικό φράγμα του αστυνομικού κράτους- και τελείωσε μ' ένα παρανόμι που της κόλλησαν ως επιτίμιο αλλά το μετέτρεψε ως τίτλο τιμής. Κέρδισε επάξια το παρατσούκλι που της έδωσε η ορθοδοξία: *Αναθεώρηση Τέχνης*.⁴¹⁵

414. Δεν υπήρξαν λίγες οι φορές που ο Δ. Ραυτόπουλος αντιτάχθηκε στην κομματική γραμμή και αποστασιοποιήθηκε -ρητά και άρητα- από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό. (βλ. Δημήτρης Ραυτόπουλος, «Η “Επιθεώρηση Τέχνης” και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός...», σ. 20-26.)

415. 1. Δημήτρης Ραυτόπουλος, *Αναθεώρηση Τέχνης...*, ό.π., σ. 15.

2. Λέγοντας «ορθοδοξία» εννοεί την «κομματική ορθοδοξία» που αντιδρούσε ερεθισμένη λόγω δημοσιεύσεων της *E.T.*, ιδίως από Ιταλούς, οι οποίοι καταδείκνυαν τάση προς αναθεωρητικές ιδέες. «Στα κομματικά γραφεία» τους αποκαλούσαν «βδέλυγμα», όπως λέει. (βλ. ό.π., σ. 58-59.)

Πηγές - Βιβλιογραφία

Πηγές

Περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης*, τεύχη:

τχ 3, 25 Μαρτίου 1955

τχ 6, Ιούνιος 1955

τχ 18, Ιούνιος 1956

τχ 19, Ιούλιος 1956

τχ 20, Αύγουστος 1956

τχ 29, Μάιος 1957

τχ 31, Ιούλιος 1957

τχ 34, Οκτώβρης 1957

τχ 35-36, Νοέμβρης - Δεκέμβρης 1957

τχ 44, Αύγουστος 1958

τχ 45, Σεπτέμβριος 1958

τχ 50-51, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1959

τχ 55-56, Ιούλιος-Αύγουστος 1959

τχ 62, Φεβρουάριος 1960

τχ 65-66, Ιούνιος-Ιούλιος 1960

τχ 75, Μάρτιος 1961

τχ 76, Απρίλιος 1961

τχ 77, Μάιος 1961

τχ 78, Ιούνιος 1961

τχ 79, Ιούλιος 1961

τχ 80-81, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1961

τχ 85, Ιανουάριος 1962

τχ 89, Μάιος 1962

τχ 90, Ιούνιος 1962

τχ 91, Ιούλιος 1962

τχ 92, Αύγουστος 1962

τχ 93, Σεπτέμβριος 1962

τχ 94-95, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1962

τχ 97-98, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1963

τχ 99, Μάρτιος 1963

τχ 100, Απρίλιος 1963
τχ 102, Ιούνιος 1963
τχ 104, Αύγουστος 1963
τχ 105, Σεπτέμβριος 1963
τχ 109, Ιανουάριος 1964
τχ 111, Μάρτης-Απρίλης 1964
τχ 113, Μάης 1964
τχ 114, Ιούνιος 1964
τχ 117, Σεπτέμβριος 1964
τχ 118, Οκτώβριος 1964
τχ 122-123, Φεβρουάριος-Μάρτιος 1965
τχ 124-125, Απρίλης-Μάης 1965
τχ 126, Ιούνιος 1965
τχ 129, Οκτώβριος 1965
τχ 133-134, Γενάρης 1966-Φλεβάρης 1966
τχ 136, Απρίλης 1966
τχ 137-138, Μάης-Ιούνιος 1966
τχ 139, Ιούλης-Αύγουστος 1966
τχ 142, Οκτώβριος 1966

Αρχείο Εθνικού Θεάτρου

<http://www.nt-archive.gr/viewFiles1.aspx?playID=403&pubID=2026>

πρόσβαση: 1/2/2019.

Πανελλήνιο δίκτυο για το θέατρο στην Εκπαίδευση

http://theatroedu.gr/portals/38/main/images/stories/files/Erga/rep_067.htm

πρόσβαση: 1/2/2019.

Βιβλιογραφία

- Αλιβιζάτος Νίκος, «Ο Κωνσταντίνος Τσάτσος και το Σύνταγμα του 1952», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 191-203.
- Αργυρίου Αλέξανδρος, *Η Μεταπολεμική πεζογραφία*. Τόμος Α΄ Εισαγωγή, Σοκόλη, Αθήνα 1988.
- Βαφειάδου-Ταυρίδου Έφη, «Το θέατρο του παραλόγου στην Ελλάδα», *Διαβάζω* τχ 37 (Δεκέμβριος 1980) σ. 54-60.
- Baudin Antoine, «Why is Soviet Painting Hidden from Us? Zhdanov Art and Its International Relation and Fallout, 1947-1953», *Sosialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997, σ. 227-256.
- Berstein Serge - Milza Pierre, *Ιστορία της Ευρώπης 3. Διάσπαση και ανοικοδόμηση της Ευρώπης 1919 έως σήμερα*, μετάφραση Μιχάλης Κοκκολάκης, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1997.
- Γαραντούδης Ευριπίδης, «Τα μεταπολεμικά Λογοτεχνικά περιοδικά· Λογοτεχνία, κριτική και ιδεολογία», *Επιστημονικό Συμπόσιο: 1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, (10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 313-337.
- Γιαννικόπουλος Παύλος (εισαγωγή) - Μπάμπης Γραμμένος (έρευνα), *Υπόθεση Ζαχαριάδη*, Φιλίστωρ, Αθήνα 2001.
- Γιανουλόπουλος Γιάννης, *Ο μεταπολεμικός κόσμος. Ελληνική και Ευρωπαϊκή Ιστορία (1945-1963)*, Παπαζήση, Αθήνα 1992.
- Γκαρωντύ Ροζέ, *Για ένα ρεαλισμό χωρίς όρια. Κάφκα - Πικάσσο*, μετάφραση Θέμη Μπανούση, Πλανήτης 70, Αθήνα χ.χ.
- Γκραίη Κάμιλα, *Η Ρωσική Πρωτοπορία*, μετάφραση Πέπη Ρηγοπούλου, Υποδομή, Αθήνα 1987.
- Γκράμσι Αντόνιο, *Οι διανοούμενοι*, μετάφραση Θ.Χ. Παπαδόπουλος, Στοχαστής, Αθήνα 1972.
- Clark Katerina, «Sosialist Realism with Shores: The Conventions for the Positive Hero», *Sosialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997, σ. 27-50.

- Γραμματάς Θεόδωρος, «Η ελληνική εκδοχή στο “θέατρο του παραλόγου”», Σύγκριση, [S.l.], v. 4, σ. 10-16, Ιούν. 1992. ISSN 2241-1941, στο: <<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syngkrisi/article/view/2812>>, πρόσβαση: 5/9/2018.
- Γραικού-Γκιβίση Παυλίνα, *Το περιοδικό “Επιθεώρηση Τέχνης” και το θέατρο*, Φιλοσοφική σχολή, αδημοσίευτη διπλωματική εργασία, Τμήμα Φιλολογικό, Θεσσαλονίκη 1988.
- Γραικού-Γκιβίση Παυλίνα, «Η θεατρική κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*», *Μανδραγόρας* τχ 6-7 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1995) σ. 193-195.
- Dobrenko Evgeny, «The disaster of middlebrow taste, or, who “invented” socialist realism», *Sosialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997, σ. 135-164.
- Douglas Schild Kathryn, *Between Moscow and Bacu: National Literatures in the 1934 Congress of Soviet Writers*, University of California Berkeley, Fall 2010.
- Ελεφάντης Άγγελος, «1951-1967: ΕΔΑ-ΚΚΕ Τα δύο οργανωτικά πρόσωπα της Αριστεράς», *Επιστημονικό Συμπόσιο: 1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, (10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 31-42.
- Έσσλιν Μάρτιν, *Το θέατρο του παραλόγου*, μετάφραση Μάγια Λυμπεροπούλου, Δωδώνη, Αθήνα 1996.
- Ήγκλετον Τέρν, *Ο μαρξισμός και η λογοτεχνική κριτική*, μετάφραση Γρηγόρης Αζαριάδης, Ύψιλον, Αθήνα 1981.
- Heller Leonid, «A World of prettiness: Sosialist Realism and Its Aesthetic Categories», *Sosialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997, σ. 51-75.
- Hinchliffe Arnold P., *Το παράλογο*, μετάφραση Ελένη Μοσχονά, Ερμής, Αθήνα 1972.
- Ηλιού Φίλιππος, «Για την “Επιθεώρηση Τέχνης”», *Ιστορικά* τχ 22 (Ιούνιος 1995) σ. 165-170.
- Ηλιού Φίλιππος, «Ιστορίες της *Επιθεώρησης Τέχνης*», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 31-42.

- Ηλιού Φίλιππος, «Ένα υπόμνημα του Κώστα Κουλουφάκου για την Επιθεώρηση Τέχνης. Κομματική διανόηση και κομμουνιστική ανανέωση», *Αρχειοτάξιο* τχ 2 (Ιούνιος 2000) σ. 41-45.
- Ιωαννίδης Γρηγόρης, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά των θιάσων*, Ηρόδοτος, Αθήνα 2014.
- Judt Tony, *Η Ευρώπη μετά τον πόλεμο*, μετάφραση Νικηφόρος Σταματάκης - Ελένη Αστερίου, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2012.
- Καγιαλής Τάκης, «Ποίηση, ιδεολογία και λογοτεχνική κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 47-67.
- Καραλή Αιμιλία, *Μια ημιτελής άνοιξη... Ιδεολογία, πολιτική και λογοτεχνία στο περιοδικό Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.
- Κοτζιά Ελισάβετ, *Ιδέες και αισθητική. Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί Πεζογράφοι 1930-1974*, Πόλις, Αθήνα 2006.
- Κουκουρίκου Γλυκερία, *Ελληνικό θέατρο και Ιστορία από την Κατοχή στον Εμφύλιο (1940-1950)*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2001.
- Κουλουφάκος Κώστας, «Ένα πείραμα αντι-εξουσίας», *Διαβάζω* τχ 67 (20 Απριλίου 1983) σ. 16-19.
- Κουν Κάρολος, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, Καστανιώτης, Αθήνα, ένατη έκδοση, 1^η έκδοση 1987.
- Κούφου Αγγελική, «Αισθητική και κριτική στην *Επιθεώρηση Τέχνης*: Θεωρητικές αφετηρίες και αντιπαραθέσεις», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 89-114.
- Κρεμμύδας Κώστας, «*Επιθεώρηση Τέχνης* και Κώστας Κουλουφάκος: βίοι παράλληλοι», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη), σ. 13-29.
- Λαμπρινού Κατερίνα, *ΕΔΑ 1956-1967. Πολιτική και ιδεολογία*, Πόλις, Αθήνα 2017.
- Ματθιόπουλος Ευγένιος Δ., «Ιδεολογία και τεχνοκριτική τα χρόνια 1949-1967: ελληνοκεντρισμός, σοσιαλιστικός ρεαλισμός, μοντερνισμός», *Επιστημονικό*

- Συμπόσιο: 1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, (10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), σ. 363-400.
- Milosz Czeslaw, *Αιχμάλωτη σκέψη*, μετάφραση Ανδρέας Παππάς, Παπαδόπουλος, Αθήνα 2017.
- Μποζιζιο Πάολο, *Ιστορία του θεάτρου*, Τόμος δεύτερος, μετάφραση Ελίνα Νταρακλίτσα, Αιγόκερως/Θέατρο, Αθήνα 2006, β' αναθεωρημένη έκδοση 2010.
- Μπρετόν Αντρέ, *Η πολιτική θέση του σουρρεαλισμού*, μετάφραση Γιόλα Γεωργαντζή - Νίκος Μπαλής, Ουτοπία, Αθήνα 1980.
- Nadeau Maurice, *Η ιστορία του σουρρεαλισμού*, μετάφραση Αλεξάνδρα Παπαθανασοπούλου, Πλέθρον, Αθήνα 1978.
- ΝάτσινΑ Αναστασία, «Απομακρύνσεις από τον ρεαλισμό», *Η πεζογραφία στη μακρά δεκαετία του 1960*, Ελληνικά ακαδημαϊκά ηλεκτρονικά συγγράμματα και βοηθήματα, Αθήνα 2015, σ. 135-195,
στο: https://repository.kallipos.gr/bitstream/11419/2197/8/00_master_document_na_tsina-KOY.pdf, πρόσβαση: 1/2/2019.
- Νικολακόπουλος Ηλίας, «Ελεγχόμενη Δημοκρατία. Από το τέλος του εμφυλίου έως τη Δικτατορία», *Ελληνική πολιτική Ιστορία 1950-2004*, β' έκδοση, Θεμέλιο, Αθήνα 2011.
- Ντουνιά Χριστίνα, *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της Αριστεράς στο Μεσοπόλεμο*, Καστανιώτης, Αθήνα 1996.
- Παπανδρέου Νικηφόρος, «Η θεατρική πολιτική του περιοδικού», *Επιστημονικό Συμπόσιο: Επιθεώρηση Τέχνης. Μια κρίσιμη δωδεκαετία*, (29 και 30 Μαρτίου 1996), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), σ. 127-135.
- Παπανδρέου Νικηφόρος, «Απόπειρες εναλλακτικού θεάτρου», *Επιστημονικό Συμπόσιο: 1949-1967. Η εκρηκτική εικοσαετία*, (10-12 Νοεμβρίου 2000), Εταιρεία σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής: Σχολή Μωραΐτη), σ. 177-188.
- Πατρίκιος Τίτος, «Αναλάβαμε κάθε ρίσκο μέχρι το τέλος», *Μανδραγόρας* τχ 6-7 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1995) σ. 135-137.
- Pavis Patrice, *Λεξικό του θεάτρου*, μετάφραση Αγνή Στρουμπούλη, Αρχείο θεωρητικής παιδείας Gutenberg, Αθήνα 2006.

- Ραυτόπουλος Δημήτρης, «Η “Επιθεώρηση Τέχνης” και ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός στο κέντρο των ζυμώσεων και των συγκρούσεων μιας δωδεκαετίας», *Διαβάζω* τχ 67 (20 Απριλίου 1983) σ. 20-26.
- Ραυτόπουλος Δημήτρης, *Τέχνη και εξουσία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1985.
- Ραυτόπουλος Δημήτρης, «Επιθεώρηση (στρατευμένης) Τέχνης», *Μανδραγόρας* τχ 6-7 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1995) σ. 125-134.
- Ραυτόπουλος Δημήτρης, *Αναθεώρηση Τέχνης. Η επιθεώρηση Τέχνης και οι άνθρωποί της*, Σοκόλη, Αθήνα 2006.
- Σεφέρης Γιώργος, *Μέρες Ε'. 1 Γενάρη 1945-19 Απριλίου 1951*, Ίκαρος, Αθήνα 1986.
- Σιαπκίδης Νίκος, «Κάπως έτσι έγιναν τα πράγματα», *Μανδραγόρας*, τχ 6-7 (Ιανουάριος-Ιούνιος 1995) σ. 121-123.
- Σπάθης Δημήτρης, «Στο δρόμο μιας θεατρικής αναγέννησης», *Αρχειοτάξιο* τχ 12 (Ιούνιος 2014) σ. 74-88.
- Σταματοπούλου Έλενα, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Θεάτρου, Σχολή Καλών Τεχνών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2017.
- Τζιόβας Δημήτρης, *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα*, Πόλις, Αθήνα 2011.
- Φίσερ Ερνστ, *Η αναγκαιότητα της τέχνης*, μετάφραση Φούλα Χατζηδάκη, Θεμέλιο, Αθήνα 1966.
- Wiatrowski Philips Lily, «W.E.B. Du Bois and Soviet communism», *Sosialist Realism Without Shores*, Duke University Press, 1997, σ. 257-281.