

ΣΥΜΒΟΛΗ ΣΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΤΗΣ ΔΙΚΤΑΤΟΡΙΑΣ: ΤΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Η περίοδος της Επταετίας αποτελεί για το ελληνικό θέατρο εποχή σημαντικών εξελίξεων.¹ Η αντίσταση στο καθεστώς της Δικτατορίας πυκνώνει τις τάξεις των νεανικών και αριστερών καλλιτεχνών, δημιουργεί μια αίσθηση αποστολής στα μέλη των νέων θιάσων, και πολλαπλασιάζει την ένταση του μηνύματος για ριζική αμφισβήτηση του κατεστημένου. Την ίδια στιγμή, αιτήματα που έχουν ήδη αποκτήσει ισχυρή δυναμική στο προηγούμενο διάστημα αποκτούν την περίοδο αυτή σαφέστερο περίγραμμα και περιεχόμενο: κυρίως η τάση η οποία γίνεται εμφανής σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '60, και η οποία αφορά τα νεανικά καλλιτεχνικά σχήματα και το παρεμβατικό τους ρόλο, τώρα εντείνεται και διευρύνεται παραπέρα. Την ίδια περίοδο έχουμε μια σαφή αλλαγή γενιάς στην ελληνική κριτική, με την εμφάνιση ή επιβολή νέων αξιόλογων λειτουργών της, όπως του Κώστα Γεωργουσόπουλου, Βάσου Βαρίκα, Θόδωρου Κρητικού, Ειρήνης Καλκάνη, με την ταυτόχρονη απόσυρση ή παροπλισμό παλιότερων, όπως του Άλκη Θρύλου,² του Κώστα Οικονομίδη, Αχιλλέα Μαμάκη. Ενώ νεότεροι καλλιτέχνες επιτυγχάνουν μια λαμπρή σταδιοδρομία στο εξωτερικό και

1. Τις εξελίξεις της περιόδου περιγράφει αναλυτικά το βιβλίο του Πλάτωνα Μαυρομούστακου, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000, Μια επισκόπηση*, εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα, 2005, ιδ. το κεφάλαιο «Η δικτατορία και η μεταπολίτευση: Τα πολιτικά χρόνια» σ. 135 κέξ. Βλ. ακόμα: Δημήτρης Σπάθης, «Η δικτατορία και το θέατρο», *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού* (9^ο τόμος), επιμ. Β. Παναγιωτόπουλος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σ.255. Με το θέατρο στη διάρκεια της Επταετίας έχει ασχοληθεί διεξοδικά τα τελευταία χρόνια η Κωνσταντίζα Γεωργακάκη ως επιστημονική υπεύθυνη των ερευνητικών προγραμμάτων «Η επιθεώρηση κατά τη διάρκεια της επταετίας (1967-1974)», «Το θέατρο πρόζας στη δικτατορία (1967-1974)», τα οποία έφεραν στο φως σημαντικά πορίσματα: «Από τον Αχόρταγο στο Κουνί και το ρεβύθι: το ελληνικό έργο στην επτάχρονη δικτατορία», *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 61-196. «'Επτά χρόνια φαγούρα. Και τώρα τι κάνουμε;»: Η ελληνική επιθεώρηση στη δικτατορία», *Παράβασις* 8 (2008), σσ. 29-77.

2. Ο Άλκης Θρύλος (= Ελένη Ουράνη) πεθαίνει στις 8/12/1971.

μεταλαμπαδεύουν στην Ελλάδα καινοτόμες σκηνικές μεθόδους αλλά και ριζικά καλλιτεχνικά αιτήματα.³

Ακολουθώντας τη συνισταμένη διαφόρων δυνάμεων, η ελληνική σκηνή της περιόδου κινείται ανάμεσα στη κρατική λογοκρισία και τον αυταρχισμό και την ολοένα και εντονότερη ανάμεσα στους νέους διάθεση για παρεμβατική, και ως ένα βαθμό ανατρεπτική θεώρηση της θεατρικής τέχνης. Παρόμοια αντιφατική είναι και η εξέλιξη στον τομέα της επικοινωνίας του θεάτρου και των καλλιτεχνικών παραγόντων του με το εξωτερικό. Την εποχή που ένα μεγάλο μέρος του θεάματος διαπλέκεται πλέον με τις αξιώσεις του καθεστώτος και τα εθνικο-ιδεολογικά του συμπλέγματα,⁴ και η διάθεση για μια άτεχνη αντιγραφική ξένων στερεοτύπων εισάγεται ανοικτά στην ελληνική κοινωνία μέσα από το θέατρο, τον κινημαγράφο, αλλά και της πρωτοφανέρωτης τηλεόρασης, την ίδια εποχή πληθαίνουν οι αναφορές σε ριζικές ανανεώσεις της σκηνικής πράξης, σε καλλιτεχνικά κινήματα του εξωτερικού, σε προσωπικότητες που αναθεωρούν εκ βάθρων τη σημασία και το περιεχόμενο του θεάτρου διεθνώς.

Ανάμεσα σε αυτούς τους πόλους, οι όροι που παραδοσιακά ακολουθούν στην Ελλάδα την πρωτοπορία και καθορίζουν τη σημασία της, αναγκαστικά μεταβάλλονται. Αυτό που αλλάζει είναι κυρίως η συνοχή αλλά και η ιεράρχηση των επιμέρους στοιχείων που έπρεπε να διαθέτει μέχρι τώρα το θέατρο της πρωτοπορίας. Πράγματι, ενώ μέχρι τη δεκαετία του '60 το βάρος της καινοτομίας έπεφτε κυρίως στην είσοδο και πρόσληψη νέων δραματουργών του εξωτερικού, μετά το 1967, και με την επίδραση των καλλιτεχνικών αλλά και πολιτικών μηνυμάτων του εξωτερικού που συνυφαίνονται με τη νεολαία, με το ρόλο και της διάθεσής της για σύγκρουση και ανατροπή του κατεστημένου, το ενδιαφέρον μετατίθεται πια από τον συγγραφέα και τα καθιερωμένα αιτήματα της δραματουργικής ανανέωσης, προς γενικότερα αλλά και ριζικότερα ζητήματα της σκηνικής

3. Βλ. «Ντουφεξής: Το θέατρο αρχίζει τώρα να ξαναζή – Ακολουθεί το θεατρικό κίνημα Γκροτόφσκυ», *Τα Νέα*, 5/2/1971: «Αν είναι αλήθεια πως τα τελευταία χρόνια αρκετοί νέοι Έλληνες σκηνοθέτες έχουν κατακτήσει επίζητες θέσεις (ο Μίνως Βολανάκης στην Αγγλία, ο Ζαν Τασσό στη Γαλλία, ο Νίκος Ψαχαρόπουλος στην Αμερική, ο Μιχάλης Κακογιάννης σε Ευρώπη και Αμερική), άλλο τόσο είναι, επίσης, αλήθεια, ότι ένας από τους σκηνοθέτες αυτούς, ο Σταύτος Ντουφεξής, έχει αναγνωρισθεί πλέον σαν μια από τις πιο σπουδαίες και ζωντανές σκηνοθετικές φυσιογνωμίες στο σημερινό γερμανικό θέατρο.» Στη παραπάνω λίστα μπαίνουν και ο Σπ. Ευαγγελάτος, παλιότερα ο Αλέξης Σολομός, αλλά ως ένα σημείο -τιμητικά- και ο Κουν.

4. Με έμφαση στο αρχαίο δράμα. Βλ. σχετικά την εργασία της Gonda van Steen, «The Mask of Tragedy: Censorship and Classical Drama under the Greek Military Dictatorship (1967-1974)», *Πρακτικά Συμποσίων: Χ Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: 2500 χρόνια Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Παράδοση και Προοπτικές, Δελφοί, 2000 – ΧΙ Διεθνής Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος: Θηβαϊκός Κύκλος, Δελφοί 2002*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Αθήνα, Ερμής, 2005, σσ. 175-194.

πράξης, που αφορούν πλέον το ίδιο το περιεχόμενο της σκηνοθεσίας, τη συμμετοχή του καλλιτέχνη σε συλλογικές δράσεις, την αναζήτηση μιας νέας, αγνότερης αλλά και ουσιαστικότερης επικοινωνίας ανάμεσα στο κοινό και τους συντελεστές της παράστασης.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΤΟ ΙΔΡΥΜΑ ΦΟΡΝΤ

Ακολουθώντας σε γενικές γραμμές την πορεία που έχει διαγράψει καθ' όλη τη διάρκεια των μεταπολεμικών χρόνων, ο Κάρολος Κουν έχει στη διάρκεια της Δικτατορίας την προσοχή του στραμμένη προς την τρέχουσα διεθνή και, ως ένα βαθμό, εγχώρια πρωτοπορία. Ωστόσο τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του Θεάτρου Τέχνης είναι πλέον διαφορετικά από τα χαρακτηριστικά του παλιού, μικρού και περιθωριακού οργανισμού που διεύθυνε ο Κουν κατά τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Τέχνης, ή ακόμα του φιλόδοξου, μόνιμου ελλειμματικού (από την άποψη των οικονομικών απολογισμών) θιάσου της δεύτερης περιόδου λειτουργίας του. Ήδη από την έναρξη της νέας περιόδου λειτουργίας του Θεάτρου Τέχνης, το 1954, και σε όλο το διάστημα των χρόνων μέχρι το 1967, το υπόγειο θέατρο του Κουν λειτουργεί πια εγκατεστημένο στο κέντρο της αθηναϊκής σκηνής και στο επίκεντρο της γενικότερης πνευματικής και πολιτιστικής μεταπολεμικής ζωής, τα οποία άλλωστε και διαμορφώνει καθοριστικά με τη δράση του. Είναι ο κατεξοχήν ελληνικός θιάσος της πρωτοπορίας, με τις ριζικότερες και πλέον επιτυχημένες προτάσεις ρεπερτορίου. Είναι επίσης ο αδιαφιλονίκητος εισηγητής των σημαντικότερων εκπροσώπων της διεθνούς σύγχρονης δραματουργίας, όπως και ο στυλοβάτης των πλέον ταλαντούχων νέων Ελλήνων συγγραφέων. Ακόμα, πέρα από τις ρεπερτοριακές επιλογές, που αφορούν σταθερά το νέο, καινοτόμο και ουσιαστικό θέατρο, ο Κουν έχει ήδη κατορθώσει στα μακρύ διάστημα της παρουσίας του να επιβάλλει ένα νέο σκηνικό ύφος, που στηρίζεται από τη μια στη κατανόηση του κλίματος του κάθε συγγραφέα, και από την άλλη, σνν μεταφορά αυτού του κλίματος στη σκηνή με τους όρους της γνήσιας, βιωματικής και ως ένα βαθμό αισθαντικής εμπειρίας. Η θέση του στο ελληνικό θέατρο είναι τόσο εμβληματική ώστε σχεδόν κάθε αναφορά στην είσοδο, πρόσληψη και καθιέρωση ενός συγγραφέα, μιας τάσης ή ενός ρεύματος του παγκόσμιου θεάτρου να συνδέεται με τον ένα ή άλλο τρόπο με τη διδασκαλία του Κάρολου Κουν. Έτσι, για το μεγαλύτερο διάστημα της μεταπολεμικής περιόδου το Θέατρο Τέχνης πέρα από καλλιτεχνικό και ηθικό πρότυπο, γίνεται ακόμα, σύμφωνα με την παράδοση του Μάριου Πλωρίτη, ο αδιαφιλονίκητος θεσμός του ελληνικού θεάτρου.⁵

5. «Σήμερα πια, το 'Θέατρο Τέχνης' έχει γίνει θεσμός του θεάτρου μας — ένας από τους πιο ευγενικούς, τους πιο τίμιους τους πιο ακριβούς. Και, μαζί με τα στελέχη του, τους συνεργάτες, τους φίλους του, γιορτάζει την επέτειο του Κουν ολόκληρο το ελληνικό Θέατρο,



Όπως είναι επόμενο, καθώς λειτουργεί ως πρότυπο το Θέατρο του Κουν συνδέεται στη συνείδηση του καλλιτεχνικού κόσμου της εποχής—ιδιαίτερα των νέων ανθρώπων και όσων φιλοδοξούν να ακολουθήσουν τα βήματά του— με βασικές αρχές και παραμέτρους, από τις οποίες κάποιες είναι περισσότερο και κάποιες λιγότερο εμφανείς. Η πρώτη από αυτές τις παραμέτρους αφορά, όπως είπαμε, την επιμονή του σκηνοθέτη στην πρόσληψη και παρουσίαση της διεθνούς πρωτοπορίας, με εξέχουσα βέβαια τη νέα δραματουργία της Αμερικής, η οποία αναδύεται μετά τον Πόλεμο (Τεννессύ Ουίλλιαμς, Άρθουρ Μίλλερ, Θόρντον Ουάιλντερ, Φίλιπ Τζόρνταν, Μαίρη Τζάις, Ουίλλιαμ Ινγκ, Τζων Πάτρικ, κ.ά) και η οποία παρουσιάζεται από το Θέατρο Τέχνης στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Η πρωτοποριακή αυτή παράμετρος περιλαμβάνει ακόμα τη μετέπειτα στροφή του Κουν σε συγγραφείς, όπως ο Λόρκα ή ο Μπρεχτ, και σε κινήματα όπως το Θέατρο του Παραλόγου (Ιονέσκο, Μπέκετ, Ζενέ, Ταρντιέ). Σε αυτή την άοκνη αναζήτηση νέων φωνών, που μπορούν να εκφράσουν το αίσθημα του σύγχρονου ανθρώπου, ο Κουν συναντά τελικά, σχετικά καθυστερημένα,⁶ και τους Έλληνες

ολόκληρο το κοινό μας. Γιορτάζει έναν άθλο δουλειάς και μια νίκη της αξίας και της εντιμότητας», Μ. Πλωρίτης, «Τα εικοσιπεντάχρονα του Κάρολου Κουν» *Ελευθερία*, 8/3/1959.

6. Ήδη από την πρώτη περίοδο λειτουργίας του, το Θέατρο Τέχνης έχει συνδέσει την παρουσία του με το ελληνικό δραματολόγιο, μέσα από την προκήρυξη φιλόδοξων όσο και άγονων θεατρικών διαγωνισμών. Η απουσία ωστόσο του ελληνικού έργου από τα προγράμματα του Θεάτρου Τέχνης, για αρκετά χρόνια επιβάρυνε το θίασο με αρνητικές αποτιμήσεις, ακόμα και από φιλικά πρόσωπα: «Φέτος—τριάντα γόνιμα χρόνια απ' την εμφάνιση της 'Λαϊκής Σκηνής' κ' εικοσιδύο από την ίδρυση του 'Θεάτρου Τέχνης'—σκέφτηκε να γιορτάσει τα δεκάχρονα της τελευταίας του προσπάθειας—του 'Κυκλικού' θεάτρου. Είναι προς τιμήν του η απόφαση να γιορτάσει μια τυπική επέτειο με τρόπο ουσιαστικό. Επανορθώνοντας, κατά κάποιο τρόπο, το σφάλμα του—τον παραμερισμό του ελληνικού έργου. Πραγματικά, στα δέκα χρόνια του 'Κυκλικού', μέσα σε πενήντα προγράμματα, μόνον τα τέσσερα ήταν ελληνικά! Τις επτά από τις δέκα χρονιές δεν παρουσίασε κανένα ελληνικό έργο!», Μάριος Πλωρίτης, «Δεκάχρονα του Κυκλικού Θεάτρου Τέχνης του κ. Κουν», *Θέατρο*, τχ. 18, Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1964, σ. 83. Η απουσία αυτή του ελληνικού έργου από το ρεπερτόριο του Κουν πρέπει να αποδοθεί σε δυο παράγοντες: Στην απουσία έργων που θα μπορούσαν να εκφράσουν το σκηνοθετικό όραμα του Κουν. Και στο οικονομικό ρίσκο που συνεπάγεται μια τέτοια απόφαση. Για το τελευταίο βλ. τι παρατηρεί ο Νικηφόρος Παπανδρέου, «Θέατρο», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τ. ΚΑ', 1965, σ. 251: «Υπάρχει ένα αρνητικό στοιχείο που δεν πρέπει να περάσει απαρατήρητο: το Θέατρο Τέχνης δεν ολοκλήρωσε τον κύκλο σύγχρονου ελληνικού έργου που είχε προγραμματίσει. Παρά τις επανειλημμένες του διαβεβαιώσεις, ο Κάρλος Κουν δεν ανέβασε τελικά το τρίτο πρόγραμμα αυτού του κύκλου, τα μονόπρακτα της Λούλας Αναγνωστάκη που είχε αναγγείλει με τον γενικό τίτλο 'Η πόλη'. Οι λόγοι βέβαια είναι γνωστοί: το 'Πανηγύρι' του Κεχαΐδη και η 'Αγγέλα' του Σεβαστίκογλου άφησαν ένα σημαντικό παθητικό και ο Κουν δεν τόλμησε να ρισκινδυνεύσει τρίτη φορά. Έτσι, το σοβαρό ελληνικό έργο, που με τον κύκλο του Θεάτρου Τέχνης θα έμπαινε στο χώρο του ελεύθερου θεάτρου από την κυρία είσοδο, δέχεται ένα ισχυρό χτύπημα, αφού ταυτίζεται πια με την οικονομική αποτυχία. Είναι λυπηρό που ο Κουν καταίωσε την παράσταση ενός έργου, μολονότι πίστευε ακράδαντα

συγγραφείς. Παρουσιάζει από τη σκηνή του τον Ιάκωβο Καμπανέλλη, τον Δημήτρη Κεχαΐδη, την Λούλα Αναγνωστάκη κ. ά, και επιβάλλει στο ελληνικό θέατρο από τη σκηνή του μια νέα γενιά συγγραφέων.⁷

Ένα λιγότερο εμφανές στοιχείο που αφορά τη λειτουργία του Θεάτρου Τέχνης σχετίζεται με την αναγνώριση της προσφοράς του εκ μέρους της Αριστεράς. Είναι γεγονός πως το Θέατρο Τέχνης συνδέθηκε εξ αρχής με τους κύκλους και τις δυνάμεις του φιλελεύθερου αστισμού, καθώς και με καλλιτέχνες και συγγραφείς που ανήκαν ποικιλοτρόπως στο προοδευτικό κίνημα. Ωστόσο η παραπέρα ερμηνεία των επιλογών του Κουν με πολιτικά κριτήρια είναι αδιέξοδη και παραπλανητική. Όπως προκύπτει από τις ίδιες τις επιλογές του σκηνοθέτη, πέρα από το βασικό παράγοντα προσωπικής της ευαισθησίας του, σταθερός δείκτης για τη σύνταξη του ρεπερτορίου του Τέχνης υπήρξε αυστηρά η αισθητική και καλλιτεχνική αξία του έργου και συγγραφέα, η ικανότητα του καλλιτεχνήματος να ενσωματώνει και να εκπέμπει επί σκηνής βιώματα και αγωνίες του σύγχρονου κόσμου. Αν και υπάρχουν ενδείξεις ότι για τον ίδιο τον Κουν η αισθητική αναζήτηση αφορούσε κατά βάθος και μια ιδεολογική στάση, είναι εξαιρετικά δύσκολο να εντοπίσουμε στο έργο του μια σαφέστερη πολιτική ή ακόμα κομματική νύξη. Αυτός είναι εξάλλου ο λόγος που το Θέατρο Τέχνης κινήθηκε ανεξάρτητα από τις όποιες πολιτικές αναγνώσεις προσπάθησαν να του επιβληθούν εκατέρωθεν, είτε απογοητεύοντας είτε διαψεύδοντας όσους ζητούσαν να βρουν στη σκηνή του τον ιδεολογικό τους συμπαράστατη.

Είναι ωστόσο γεγονός ότι η προσπάθεια του Τέχνης δεν έπαψε ποτέ να συνδέεται στη συνείδηση, ιδιαίτερα των νέων ανθρώπων, με το κίνημα της προοδευτικής διανόησης, εκπροσωπώντας έτσι εν κρυπτώ τη συμμετοχή της Αριστεράς στα θεατρικά δρώμενα. Έτσι, ακόμα και αν θα ήταν καταρχήν παραπλανη-

στην αξία του. Οπωσδήποτε, όμως, αυτό δεν θα είχε συμβεί αν η κριτική, που κατηγορούσε άλλοτε τον Κουν για τη σταθερή προσήλωσή του στο ξένο ρεπερτόριο, αντιμετώπιζε με περισσότερη συμπάθεια – ή, καλύτερα, με λιγότερη αντιπάθεια – την προσπάθειά του αυτή».

7. Εξίσου σημαντική είναι ασφαλώς και η προσφορά του στο χώρο της αναβίωσης του αρχαίου δράματος, η έρευνα της οποία ξεφεύγει του αντικειμένου του παρόντος άρθρου. Το Θέατρο Τέχνης καθ' όλη της διάρκειας της περιόδου 1967-74 παρουσιάζει με μεγάλη επιτυχία παραστάσεις αρχαίου δράματος σε θέατρα και φεστιβάλ του εξωτερικού, συμβάλλοντας έτσι στη διεθνή αναγνώρισή του. Ας σημειωθεί ότι το Θέατρο Τέχνης το καλοκαίρι του '69 λαμβάνει μέρος για 4^η φορά στην «Περίοδο Παγκόσμιου Θεάτρου». Είναι ίσως η μόνη φορά που λαμβάνει αμφιλεγόμενες κριτικές από τον βρετανικό Τύπο, οι οποίες μάλιστα μεταφέρονται και στην Ελλάδα. Βλ. «Ζωηρές επιφυλάξεις των Άγγλων κριτικών για τις παραστάσεις του Θεάτρου Τέχνης», *Το Βήμα*, 27/5/1969. Ο Κουν σπεύδει να απαντήσει: «Ο Κουν εκθέτει τις απόψεις του για τις παραστάσεις στο Λονδίνο», *Απογευματινή*, 3/6/1969. Αλλά και «Σήμα κινδύνου για την 'Περίοδο Παγκόσμιου Θεάτρου'», *Το Βήμα*, 15/6/1969, με υπότιτλο: «Κινδυνεύει να σταματήσει εξ αιτίας των άστοχων όπως στην περίπτωση του Κάρολου Κουν κριτικών».

τικό να δώσουμε στην πορεία του Θεάτρου Τέχνης χαρακτηριστικά της πολιτικής δράσης, θα ήταν εντούτοις σκόπιμο να αναγνωρίσουμε κατά την πρόσληψή του στοιχεία μιας γενικότερης ιδεολογικής στόχευσης, η οποία με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, συνδέθηκε με οράματα και επιδιώξεις της Αριστεράς.⁸

Ένα τρίτο εγγενές στοιχείο του Θεάτρου Τέχνης, άμεσα συνδεδεμένο με τα προηγούμενα, αφορά τον παράγοντα της διαρκούς οικονομικής δυσπραγίας του. Η συχνή αναφορά της πενίας που συνοδεύει το θίασο και τον ίδιο τον σκηνοθέτη, μεταφέρει εκτός από βασική παράμετρο των καλλιτεχνικών επιλογών, ακόμα, και μια ηθικού τύπου παρατήρηση σχετικά με τη σχέση του αληθινού καλλιτέχνη με το έργο τέχνης. Αυτή η περιγραφή της πενίας, με μέσο την αυτοθυσία του καλλιτέχνη και κίνητρο τον ανώτερο καλλιτεχνικό σκοπό, προβάλλεται κατά κόρον από τον ίδιο τον Κουν, και συνοδεύει σταθερά τη μνήμη του σε όλες σχεδόν τις περιγραφές των μαθητών και συνεργατών του. Αποτελεί έναν τρόπον τινά «στερεότυπο», το οποίο αξιολογεί τις πράξεις και μεγεθύνει τις επιλογές του σκηνοθέτη.

Οι παραπάνω αυτές παράμετροι με τις οποίες προσλαμβάνεται κατά τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου το Θέατρο Τέχνης από τον πνευματικό κόσμο, καθορίζουν εν πολλοίς και τη στάση του τελευταίου απέναντι στον καλλιτεχνικό οργανισμό του Κουν στη διάρκεια της Δικτατορίας. Οι ίδιοι παράμετροι καθορίζουν και τη στάση που θα κρατήσει ένα μέρος του πνευματικού κόσμου απέναντι στην απόφαση του Κουν να δεχθεί τη χρηματοδότηση του ιδρύματος Φορντ, γεγονός μάλιστα που σήμαινε και τη μετάλλαξη του Θεάτρου Τέχνης από «θεατρική επιχείρηση» σε «μη κερδοσκοπικό οργανισμό».⁹ Είναι γεγονός ότι η

8. Ο Πέτρος Μάρκαρης κάνει ένα αξιοσημείωτο σχολιασμό σχετικά με τη λεπτή ισορροπία που όφειλε να διατηρεί ο Κάρολος Κουν στα δύσκολα χρόνια της πολιτικής ύψινης: «Ο Κάρολος Κουν έζησε και έδρασε σε μια περίοδο, που την σημάδεψαν οι μετωπικές συγκρούσεις, οι ακραίοι προσανατολισμοί και οι οριακές εντάξεις. Η πολιτική ένταξη, η στράτευση δεν ήταν μόνο μια φυσική ροπή ή κατάληξη, αλλά το *sine qua non* για κάθε καλλιτέχνη. Ο πολιτικά ενταγμένος, ο στρατευμένος δημιουργός ταυτίζει συνήθως, ή έστω συγχέει, τις έννοιες 'χώρος δράσης' και 'λειτουργία' του καλλιτέχνη με τον χώρο δράσης, όπου πολιτικά ανήκει ή δραστηριοποιείται ο ίδιος. Η διαλεκτική της στράτευσης όμως λειτουργεί αμφίπλευρα: ενώ οπλίζει τον δημιουργό με μαχητικότητα και σαφείς στόχους, έχει συνάμα το μειονέκτημα να τον τοποθετεί σε μια κατάσταση μόνιμης απολογίας απέναντι στην τάξη, που θεωρεί ότι εκφράζει.», Πέτρος Μάρκαρης, «Ίσως ν' ανήκω κι εγώ στο κατεστημένο, αλλά νομίζω ότι βασικά λειτουργώ εναντίον του», *Η λέξη*, τχ. 62, Φλεβάρης - Μάρτης '87, σ. 122.

9. Φ. Κλεάνθης, «Ο Κ. Κουν φροντίζει για τη διαδοχή του», *Τα Νέα*, 25/10/1968: «Το Θέατρο Τέχνης έγινε οργανισμός αναγνωρισμένος από το Πρωτοδικείο, με την επωνυμία 'Ελληνική Εταιρία Θεάτρου - Θεάτρο Τέχνης'. Φυσικά πρόκειται για μη κερδοσκοπική εταιρία, που θα έχει σαν σκοπό να συμπαραστέκεται τον Κάρολο Κουν, στην καλλιτεχνική του προσπάθεια. Η 'εταιριοποίηση' του Θεάτρου Τέχνης έχει δυο λόγους. Ο ένας είναι η επιχορήγηση του Ιδρύματος Φορντ. Όπως είχε αναγγελθεί προ μηνών, από αυτές τις στή-

χρηματοδότηση του Θεάτρου Τέχνης από το Ίδρυμα Φορντ, μεσούσης της αμερικανοκίνητης δικτατορίας, προκάλεσε αίσθηση στην εποχή της.¹⁰ Είναι ίσως η

λες, παράλληλα με τα λαϊκά Μπαλέττα της Δόρας Στράτου αποφάσισε να ενισχύσει οικονομικά για το Θέατρο Τέχνης. Όμως, επιχορήγηση δεν δίδεται σε προσωποπαγή συγκροτήματα. Γι' αυτό και το Θέατρο Τέχνης πήρε τη νομική μορφή της μη κερδοσκοπικής εταιρίας. Ο άλλος λόγος είναι η πρόθεση του Καρόλου Κουν να θεμελιωθεί σε πιο γερές βάσεις το Θέατρο Τέχνης, ώστε να συνεχισθεί η παράδοσή του. Γι' αυτό και πέρα από τους πνευματικούς παράγοντες που συμπαραστέκουν το Θέατρο Τέχνης, στον καινούργιο οργανισμό έχουν ενεργό ρόλο και τρεις βασικοί συνεργάτες του: Ο Δημήτρης Χατζημάρκος, ο Γιώργος Λαζάνης και ο Μίμης Κουγιουμτζής.»

10. Η παρουσία και η δράση του Ιδρύματος Φορντ στην Ελλάδα στη διάρκεια της Επταετίας αποτελεί ένα ανοικτό όσο και αμφιλεγόμενο ζήτημα έρευνας, που δεν εμπίπτει στους στόχους του παρόντος μελετήματος. Η γενναιόδωρη οικονομική συνδρομή του αμερικανικού ιδρύματος σε πολιτιστικά ιδρύματα και φυσικά πρόσωπα έδωσε ως γνωστόν αφορμή για μια σειρά αντεγκλήσεων στον πνευματικό κόσμο της εποχής, κυρίως μετά το 1972, οι οποίες συνεχίστηκαν μέχρι τις αρχές της μεταπολίτευσης. Το Ίδρυμα κατηγορήθηκε ανοικτά ότι έχει αναλάβει το ρόλο του δούρειου ίππου για τη διείσδυση της CIA στους χώρους της προοδευτικής ελληνικής διάνοησης. Και πως ευρύτερος στόχος του ήταν η αποκλιμάκωση του αντιαμερικανισμού που δημιούργησε στην Ελλάδα η Δικτατορία, καθώς και η εκ των έσω αλλοτρίωση της Αριστεράς μέσω της εξαγοράς συνειδήσεων. Γεγονός είναι ότι στους κατ'αλλοτρίωση της Αριστεράς μέσω της εξαγοράς συνειδήσεων. Γεγονός είναι ότι στους κατ'αλλοτρίωση των φορέων και προσώπων που χρηματοδοτήθηκαν κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας περιλαμβάνεται και ένας μεγάλος αριθμός από τους σημαντικότερους διανοούμενους της εποχής (α519 πρόσωπα από τα οποία τα 197 ανήκαν στην κομμουνιστική αριστερά με επικεφαλής τον Στρατή Τσίρκα), βλ. Λεωνίδας Χρηστάκης, «Όσο η κοινωνία θα σπαράσσεται η λογοτεχνία, θα έχει, ένοχοι συνειδήσεων», περ. *Διάβασε για να διαβάσεις*, τχ. 2-3, σ. 24, Αθήνα, χ.χ.). Από το χώρο του θεάτρου συγκεκριμένα χρηματοδοτήθηκαν οι: Δημήτρης Ευθυμιάδης, Βασίλης Ζιώγας, Δημήτρης Κεχαΐδης, Γιώργος Σκούρτης. Τα ονόματα και μόνο μαρτυρούν ότι πράγματι οι επιχορηγηθέντες αποτελούσαν εξέχοντα πρόσωπα, υψηλού προσωπικού και πολιτικού ήθους, και —το κυριότερο— αντιφρονούντες της Δικτατορίας. Το Θέατρο Τέχνης και η Δραματική Σχολή Κάρουλου Κουν έλαβαν την πλέον γενναιόδωρη χρηματοδότηση στο χώρο του Θεάτρου με 12.310.260 δρχ. σε τρεις ξεχωριστές χορηγίες (1968, 1970 και 1972) και με διάρκεια προγράμματος τα επτά χρόνια. Για το θέμα βλ. το σχετικό αφιέρωμα στο περ. *Άρδην*, τ. 56, Οκτώβριος-Νοέμβριος 2005, σσ. 21-61, αλλά και τις ενδιαφέρουσες σημειώσεις για το θέμα του Λουκά Αζελοπού στο βιβλίο του: *Εκδοτική δραστηριότητα και Κίνηση των Ιδεών στην Ελλάδα — Μια κριτική Προσέγγιση της εκδοτικής δραστηριότητας στα χρόνια 1960-1981*, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα, 2008, ιδ. σσ. 64-71 & υποσ. 30, σ. 66. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απάντηση του Κουν στις επικρίσεις, που δημοσιεύεται με τη συνέντευξη που έδωσε ο σκηνοθέτης στην Ροζίτα Σώκου, στην *Απογευματινή* της 12^{ης} Φεβρουαρίου 1973. Ένα απόσπασμα της αναδημοσιεύεται στο αφιέρωμα του *Άρδην*, ό.π.: «Η μόνη εποχή που εργαστήκαμε με κάποια άνεσι ήταν όταν μας δόθηκε η επιχορήγησης Φορντ. Την πήραμε, όπως την έχουν πάρει πολλά θέατρα τέχνης, το 'Λα Μάμα', το 'Όπεν Θιάτερ' του Γκροτόφσκι, του Πήτερ Μπρουκ. ... Λυπάμαι πολύ που τόσο λίγο έχουμε εκτιμήσει την προσφορά στον τόπο μας του ιδιωτικού αυτού ιδρύματος. Αντί να προσπαθήσουμε να εκδηλώσουμε τις ευχαριστίες μας και τη χαρά μας για μερικά επίτευγμα, αντίθετα ωρισμένοι προσβάλλουν και θίγουν με τρόπο ανεύθυνο και αχαρακτήριστο, όχι μόνον το ίδρυμα, αλλά και πρόσωπα κύ-

μόνη φορά στην ιστορία του Τέχνης που η επιλογή του Κουν έμοιαζε να απομακρύνεται από το κοινό αίσθημα, και να στρέφεται εναντίον της συλλογικής ευθύνης, στοιχεία που παλιότερα στήριζαν το ίδιο το εγχείρημα του Κουν. Ο σκηνοθέτης προσπάθησε να δικαιολογήσει την επιλογή του σε μια συνέντευξη τύπου, επικαλούμενος τα πάγια οικονομικά προβλήματα του θεάτρου του, την ανάγκη συνέχειας, ακόμα και τον οραματισμό του για το μέλλον, που προδικάζουν και ως ένα μέρος δικαιολογούν την οικονομική ενθάρρυνση της επιχορήγησης: «Σε ποιο ποσό ανέρχεται η επιχορήγηση του Θεάτρου Τέχνης δεν θέλησε να μας πη ο Κάρλος Κουν. Περιορίσθηκε να δηλώσει πως είναι τόση, ώστε να του επιτρέπει τη διατήρηση πολυμελούς θιάσου και το ανέβασμα αρχαίου δράματος και άλλων κλασικών έργων. Η επιχορήγηση του Ιδρύματος Φορντ, είπε, βοηθάει το Θέατρο Τέχνης να βαδίσει στην εκπλήρωση των σκοπών του, να ανεβάσει αρχαία δράμα, να συντηρήσει τη Δραματική Σχολή του — το 30% των μαθητών της οποίας σπουδάζουν δωρεάν — και να γίνει θέατρο διαρκείας, να μείνει. Έίμαστε ευγνώμονες γι' αυτή την βοήθεια, που αποτελεί και αναγνώριση του έργου μας.» Δεν είναι ίσως χωρίς σημασία πως ο Κουν ολοκληρώνει την ανακοίνωση της αποδοχής της υποτροφίας με μια υπενθύμιση του καλλιτεχνικού του ήθους: «Η μόνη μου περιουσία είναι η εργασία μου στο θέατρο. — Σε ένα αποβλέπω τώρα: Πώς να μη διακοπή, όταν λείψω, το έργο μου, αλλά να δημιουργηθούν οι προϋποθέσεις ώστε να μπορούν οι μαθηταί μου να το συνεχίσουν».¹¹

Από την πλευρά πάντως της έρευνας, η πολιτική σκοπιμότητα της Υποτροφίας του Ιδρύματος Φορντ, που καμιά αμφιβολία έβρισκε τον ίδιο τον Κουν αμέτοχο, είναι μάλλον δευτερευούσης σημασίας. Ενδιαφέρει τουλάχιστον μόνο στο βαθμό που αυτή επηρεάζει τις επιλογές του Θεάτρου Τέχνης και τις νέες δυνατότητες του ως καλλιτεχνικού οργανισμού. Είναι ωστόσο γεγονός πως με αυτή την απόφαση το Θέατρο Τέχνης περνά αμετάκλητα σε ένα άλλο είδος οργανισμού. Η αλλαγή δεν θα είναι μόνο διοικητική: τοποθετεί το Θέατρο Τέχνης στη χορεία των οργανισμών που αποτελούν μέρος του «συστήματος» — γεγονός που θα καθορίσει και τη στάση που θα κρατήσουν οι νεανικοί θίασοι απέναντί του. Ο σεβασμός και η αναγνώριση θα συνεχίσουν να ακολουθούν τον δάσκαλο και τις διδασκαλίες του. Είναι ζήτημα όμως το κατά πόσον το Θέατρο Τέχνης μπορεί να διατηρεί τη θέση του καλλιτεχνικού προτύπου ή του ηθικού καθοδηγητή του ελ-

ρους και αναγνωρισμένου ήθους και αξίας που χάρι στις επιχορηγήσεις επιτελούν έργα εθνικής σημασίας, όπως οι καθηγηταί Κακριδής και Λίνος Πολίτης που ασχολούνται με τα μεταβυζαντινά και τα νεοελληνικά κείμενα, άλλους που ασχολούνται με αρχαιοελληνικά μελέτας, με δημοτικά τραγούδια, καθώς και τον Ελύτη, τον Μαρωνίτη και τον Μανώλη Χατζιδάκι, καθώς και τόσους άλλους, κυρίως νέους, που δημιουργούν.»

11. ό. π. Για την ίδια μάλιστα επιλογή κλήθηκε να απολογηθεί με άρθρο του και αργότερα, όταν ο θόρυβος για τη δράση και τους στόχους του Ιδρύματος έφτασε στο επίπεδο της ανοικτής σύγκρουσης ανάμεσα στις τάξεις της αριστερής διάνοησης.

ληνικού θεάτρου. Είναι επίσης ζήτημα το αν μπορεί να πρεσβεύει το ίδιο πειστικά με το παρελθόν τη ρήξη με τη συστηματική τέχνη, μια θέση που διατηρούσε αδιάλειπτα στη συνείδηση του ελληνικού θεάτρου για τουλάχιστον 40 χρόνια, καθ' όλη τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου.¹²

Πίσω από την αμφιλεγόμενη απόφαση του Κουν να δεχθεί την υποτροφία Φορντ μπορεί να διατυπωθεί πιθανόν μια υπόθεση. Βρίσκεται ίσως η προσδοκία του Κουν πως το Θέατρο Τέχνης θα μπορεί με τη συνδρομή του Ιδρύματος να ακολουθήσει το δρόμο της μεγάλης παραγωγής, που ακολουθούν οι θίασοι του εξωτερικού. Ο σκηνοθέτης με το αλάθητο ένστικτό του διαισθάνεται ήδη στα τέλη της δεκαετίας του '60 ότι το μεταπολεμικό μοντέλο του μικρού και φτωχού (πλην τίμιου) θιάσου δεν είναι πλέον αποτελεσματικό για να υποδεχθεί τις νεότερες σκηνικές εξελίξεις. Την ώρα που οι δοκιμές του Μπρουκ, του Μπαρρώ¹³ του Λίβινγκ Θήατερ ή του Λα Μάμα πετυχαίνουν να ανανεώσουν ριζικά τη θεατρική πράξη διεθνώς, το σχήμα του παλιού Θεάτρου Τέχνης αποδεικνύεται πλέον αργό και υπερβολικά προσωποπαγές. Επομένως ίσως η κίνηση του Κουν συνοδεύεται και από τη βαθύτερη καλλιτεχνική ανάγκη του για μια σειρά ριζικών ανανεώσεων, που ο εξηντάχρονος πια σκηνοθέτης αισθάνεται το 1968 ότι υπερβαίνουν τις διαστάσεις του Θεάτρου Τέχνης.

Ο ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Πιστός στην έννοια της δραματουργικής «πρωτοπορίας»,¹⁴ το Θέατρο Τέχνης συνεχίζει να διεκδικεί και για την περίοδο της Επταετίας τα πρωτεία ανάμεσα στους ελληνικούς θιάσους ως προς τον αριθμό και τη βαρύτητα των συγγρα-

12. Για τις αντιδράσεις βλ. ενδεικτικά τι δηλώνει χρόνια μετά η Λιλή Ζωγράφου (εκ των πρώτων που έθεσαν το ηθικό ζήτημα της υποτροφίας) στην *Ελευθεροτυπία*, με αφορμή την «ακεραιότητα» του Οδυσσέα Ελύτη: «Το κασέ του κάθε επιχορηγούμενου εξαρτιόταν. Ο Κουν π.χ. έπαιρνε τεσσεράμισι εκατομμύρια επί χρόνια. Ο Ταχτσής αγόρασε ρετιρέ στο Κολωνάκι. Αυτοί ήταν οι πρώτοι που πήραν Φορντ το '68 και το έμαθα στο Παρίσι που ζούσα και χαμογέλαγα για την τόση διαφορά. Πώς λοιπόν να επαναλάβω τη λέξη ακεραιός; Όταν γνωρίζω τη συμπεριφορά του [Οδ. Ελύτη] απέναντι στους Αμερικανούς που υπέθαλψαν τη δικτατορία και θέλησαν να μας αλλοτριώσουν; Τα Φορντ τότε προσέφερε η κ. Κασσιμάτη, η νύφη του Μυριβίλη, η οποία μου ζήτησε να δεχθώ τη χορηγία και φυσικά δεν της ξαναμίλησα ποτέ.» *Ελευθεροτυπία*, 29/03/1997.

13. «Θέαμα Ραμπελαί σε ριγκ πυγμαχίας – Η καινούρια εξόρμηση του Ζαν Λουί Μπαρρώ», *Έθνος*, 7/11/1968.

14. Πλάτων Μαυρομούστακος «Σκέψεις για την θεατρική Πρωτοπορία», *Θεατρικά γεγονότα και ζητήματα*, τχ. 5, Οκτώβριος-Δεκέμβριος 1990, σ. 73. Και στο Πλάτων Μαυρομούστακος, *Αντί Κριτικής*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα, 2006, σσ. 155-160.

φέων τους οποίους εισηγείται με το δραματολόγιό του, ως προς την κατοχύρωση που προσφέρει η επιμελημένη και αισθητικά άρτια σκηνή του. Πρόκειται για μια θέση ωστόσο που δεν του διασφαλίζει πια την απρόσκοπτη επικοινωνία με τα ρέοντα αιτήματα της διεθνούς πρωτοπορίας. Αν και ο ίδιος ο Κουν μοιάζει σχετικά ενήμερος για τις διεθνείς εξελίξεις στο χώρο, οι περισσότερες από τις οποίες σημειώνονται άλλωστε στον προνομιακό για το Θέατρο Τέχνης χώρο του αμερικανικού θεάτρου, εντούτοις ελάχιστη από τη δυναμική των σκηνικών κινήματων της πρωτοπορίας των δεκαετιών του '60 και του '70, περνούν το κατώφλι του Θεάτρου Τέχνης. Τα κινήματα αυτά αφορούν πλέον όχι τη δραματοουργία αλλά το σύνολο της σκηνικής διαδικασίας, τη συλλογική δράση, την έντονη πολιτικοποίηση, τη ριζική εξέταση της σχέσης θεάτρου και κοινού. Ο Κουν συνεχίζει αντίθετα να αναζητά ένα θέατρο που θα «υπηρετεί το λόγο του ποιητή» εκφράζοντας μέσω αυτού τις σύγχρονες αγωνίες του ανθρώπου. Θα πρέπει να θεωρήσουμε πως αυτό του στερεί οπωσδήποτε ένα μέρος της επικοινωνίας του με τα πιο ανήσυχα μέλη του νεανικού του κοινού, τα οποία αυτή την εποχή ζητούν τη σύγκρουση με το κατεστημένο, και τα οποία διαισθάνονται πως η αναζήτηση σε χώρους που ξεπερνούν το θέατρο του συγγραφέα αποτελεί πλέον την ουσία του σύγχρονου θεάτρου.

Ο Κουν που κλείνει την περίοδο αυτή 30 χρόνια παρουσίας στο θέατρο, συμπληρώνοντας και ο ίδιος τα 60 χρόνια ζωής, προφανώς κατανοεί την αδυναμία του να ανταπεξέλθει στα νέα αιτήματα των καιρών. Η αλλαγή της σκυτάλης που επιχειρεί εντός του θιάσου, τοποθετώντας άξιους συνεχιστές και ιδρύοντας μια δεύτερη, νεανική σκηνή για το θέατρο του, η διαρκής διάθεση του απολογισμού, που ο ερευνητής διακρίνει στις συνεντεύξεις του, ακόμα, η εμφανής στροφή του στο κλασικό θέατρο, στο αρχαίο δράμα, τον Σαίξπηρ, τους Έλληνες συγγραφείς του 19ου αιώνα, συνθέτουν από κοινού την υπόθεση πως ο Κουν δεν τρέφει υπατάξεις για τη θέση του στο ελληνικό θέατρο. Αντιλαμβάνεται ότι αποτελεί πλέον μέρος του κατεστημένου και αγωνίζεται να διατηρήσει από τη νέα αυτή θέση τις προγραμματικές αρχές του θιάσου του.¹⁵

15. Βλ. Γιώργος Πηλιχός, *Κάρολος Κουν, συνομιλίες*, επιμ. Οδ. Χατζόπουλος, Αθήνα, εκδ. Κάκτος, 1987, σ. 51: «[Ισως ν' ανήκω κι εγώ στο κατεστημένο, αλλά νομίζω ότι βασικά λειτουργώ εναντίον του». Η συνέντευξη δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στα *Νέα*, 4/10/1973 και ανατυπώνεται στο: Κάρολος Κουν, *Για το θέατρο*, εκδόσεις Ιθάκη, Αθήνα 1981, σ. 51. Ξεκινώντας από αυτή την παρατήρηση του Κουν, ο Πέτρος Μάρκαρης κάνει ένα αξιοσημείωτο σχολιασμό σχετικά με τη λεπτή ισορροπία που όφειλε να διατηρεί ο Κάρολος Κουν στα δύσκολα χρόνια της πολιτικής όξυνσης: «Ο Κάρολος Κουν έζησε και έδρασε σε μια περίοδο, που την σημάδεψαν οι μετωπικές συγκρούσεις, οι ακραίοι προσανατολισμοί και οι οριακές εντάξεις. Η πολιτική ένταξη, η στράτευση δεν ήταν μόνο μια φυσική ροπή ή κατάληξη, αλλά το *sine qua non* για κάθε καλλιτέχνη. Ο πολιτικά ενταγμένος, ο στρατευμένος δημιουργός ταυτίζει συνήθως, ή έστω συγχέει, τις έννοιες 'χώρος δράσης' και 'λειτουργία' του καλλιτέχνη με τον χώρο δράσης, όπου πολιτικά ανήκει ή δραστηριοποιείται ο ίδιος. Η διαλεκτι-

Η θέση του Κουν απέναντι στην πρωτοπορία της εποχής διαφαίνεται καθαρά σε μια συνομιλία του με την Λιλή Ζωγράφου, η οποία καταγράφεται στα 1970. Στο άρθρο της Ζωγράφου, το οποίο εκτός των άλλων μεταφέρει το θρησκευτικό θαυμασμό της δημοσιογράφου για τον σκηνοθέτη, είναι εμφανής η δυσκολία που έχει ο Κουν να αποδεχθεί ένα πραγματικά ριζικό πειραματισμό. Η στάση του παραμένει βέβαια «πρωτοποριακή», δεν είναι όμως πολεμική και δεν είναι κυρίως «πολιτική» δεν ενσωματώνει επομένως τα κύρια ζητούμενα της νεανικής πρωτοπορίας της εποχής: «Λ.Ζ.: - Κύριε Κουν, οι νέοι, κυρίως Αμερικανοί, που κάνουν την επανάσταση, ισχυρίζονται πως το παραδοσιακό θέατρο είναι οριστικά νεκρό, γι' αυτό και θα αντικατασταθεί από το δικό τους πρωτοποριακό, που είναι ένας νέος και ζωντανός οργανισμός. Εσείς πιστεύετε στο θάνατο του παραδοσιακού θεάτρου; Κ. Κ.: - Όχι, υπό τον όρο ότι θα ανανεωθεί τελείως. Πρόκειται για μια τεράστια κληρονομιά που, τόσο η ποίησή της, όσο και οι αλήθειες της είναι αιώνιες. Η δουλειά του πρωτοποριακού μας βοηθά ακριβώς, στο να βρούμε παράλληλες ανανεώσεις στους κλασικούς. Προορισμός του θεάτρου είναι να ταρακουνήσει, να ανανεώσει. Να' ρθουμε αντιμέτωποι με την πραγματικότητα. Να ξεβουλευτούμε, βγαίνοντας από την ανάπαυση, και τη βολή του κατεστημένου. Γι' αυτό αγαπώ τόσο το σύγχρονο θέατρο μας προσγειώνει σωστά.»¹⁶

Η θέση του Κουν βρίσκεται στο μέσον μεταξύ της παλιάς και νέας αντίληψης για την πρωτοπορία. Χωρίς να πιστεύει ότι έχουν εξαντληθεί οι πόροι του παραδοσιακού θεάτρου —στο οποίο άλλωστε έχει ο ίδιος επενδύσει αξιοσημείωτο καλλιτεχνικό κεφάλαιο —, ομολογεί την ανάγκη ριζικής ανανέωσης των μέσων ώστε το θέατρο να παραμείνει ικανό «να ταρακουνήσει» τους θεατές του. Ενστικτωδώς, ο Κουν δείχνει να συλλαμβάνει τα μηνύματα των καιρών και να κινείται —όσο το επιτρέπει η θεώρησή του — αποφασιστικά προς το μέλλον, ακόμα και αν η σχέση του με τα πιο δυναμικά αιτήματα της πρωτοπορίας αμφισβητείται από ένα μέρος του ελληνικού θεάτρου.

ΤΟ ΞΕΝΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΕΧΝΗΣ

Το ξένο ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης ανοίγεται σε δύο άξονες: το πρώτο αφορά την τακτική αναδρομή του Κουν σε ξένους συγγραφείς, με τους οποί-

κή της στράτευσης όμως λειτουργεί αμφίπλευρα: ενώ οπλίζει τον δημιουργό με μαχητικότητα και σαφείς στόχους, έχει συνάμα το μειονέκτημα να τον τοποθετεί σε μια κατάσταση μόνιμης απολογίας απέναντι στην τάξη, που θεωρεί ότι εκφράζει.», Πέτρος Μάρκαρης, «Ίσως ν' ανήκω κι εγώ στο κατεστημένο, αλλά νομίζω ότι βασικά λειτουργώ εναντίον του», *Η λέξη*, τχ. 62, Φλεβάρης — Μάρτης '87, σ. 122.

16. Λιλή Ζωγράφου, «Κάρολος Κουν ο Μεγάλος μας (1941-1971), Το θέατρο του, το μοναδικό μορφωτικό κίνημα του μεταπολέμου», περ. *Γυναίκα*, 6/10/1970.

ους έχει συνδεθεί καλλιτεχνικά στο παρελθόν. Πρόκειται για τον επόμενο —τον τρίτο— κύκλο πρόσληψης, που σύμφωνα με την τυπική μέθοδο του Κουν, ακολουθεί την πρώτη αναγνωριστική γνωριμία του συγγραφέα με το ελληνικό κοινό, και τη δεύτερη, ωριμότερη δεξίωση του. Ο τρίτος αυτός κύκλος αφορά πια το καθιερωμένο δραματολόγιο του Τέχνης αλλά και την υπενθύμιση της ιστορίας και της σημασίας του στο ευρύ κοινό. Σηματοδοτεί επομένως το Θεάτρο Τέχνης ως θεσμό της ελληνικής σκηνής, ως φορέα μια παράδοσης ή, ακόμα, ως εκφραστή, ενός κατεστημένου συστήματος αξιών που συνυφαίνονται με την ελληνική πρωτοποριακή σκηνή του άμεσου παρελθόντος.¹⁷

Από αυτή την άποψη, η επίμονη επιστροφή του Πιραντέλλο στα προγράμματα του Τέχνης, με αφορμή την επέτειο των εκατό χρόνων από τη γέννηση του Σικελού συγγραφέα, θυμίζει την παράδοση του Θεάτρου Τέχνης σε έναν από τους εκλεκτότερους και τακτικότερους ξένους συγγραφείς του. Έτσι, την περίοδο 19670-68 ο Κουν «σκέπτεται να περιλάβει στο ρεπερτόριο του θιάσου του το 'Καλοκαίρι' του Ρομαίν Βάινγκάρτεν, την 'Σχάλα' του Τσαρλς Ντάιερ και το έργο του Λουίτζι Πιραντέλλο 'Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε', που θ' ανεβή με την ευκαιρία του εφετεινού εορτασμού από της 100ετηρίδος της γεννήσεως του Ιταλού συγγραφέως».¹⁸ Το πρόγραμμα περιλαμβάνει πάντα το «Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε», (Οκτώβριος 1967)¹⁹ και την επόμενη χρονιά το «Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα», (Φεβρουάριος 1968)²⁰ τα οποία αποτελούν ευθεία υπενθυμί-

17. Ο ίδιος ο Κουν δεν σταματά εξάλλου να υπενθυμίζει με αλλεπάλληλες επετείους το ρόλο του στο μεταπολεμικό θέατρο. Τα σχετικά αφιερώματα και οι απολογισμοί που έχουν γίνει ιδιαίτερα συχνοί κατά το προηγούμενο διάστημα, συνεχίζονται και αυτή την περίοδο, με τον εορτασμό των «τριαντάχρονων» του Θεάτρου Τέχνης. Βλ. Φ. Ν. Κλεάνθης, «Τριάντα χρόνια κλείνει εφέτος το Θέατρο Τέχνης», *Τα Νέα*, 11/9/1971.

18. *Βραδυή*, 17/9/1967.

19. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Πλωρίτης, Μάριος, Σκηνικά: Ζαραμπούκα, Σόφη, Ενδυμασίες: Ζαραμπούκα, Σόφη, Άλλες παραστάσεις: 21/4/1968-22/4/1968, ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα), ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΥΤΙΑΙΝΗΣ, (μαζί με το «Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα»), 3/7/1968-7/7/1968, ΛΥΡΙΚΟ, Πάτρα, (μαζί με το «Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα», με αλλαγές στη διανομή), 20/8/1968, ΓΙΩΡΓΟΥ ΧΑΤΖΩΚΟΥ (Θεσσαλονίκη) 27/8/1968-5/10/1968, Γ. ΧΑΤΖΙΣΚΟΥ (Θερινό), Θεσσαλονίκη (παίζεται μαζί με το «Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα»). Βάσος Βαρίκας, Κριτική Θεάτρου, ό. π., σ. 270: «Επιτυχής, νομίζω, η επιλογή του έργου για τον εορτασμό. Το 'Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε', μολοντί από τα πρώτα έργα της 'πιραντελλικής' περιόδου του συγγραφέα του, είναι όμως ταυτόχρονα και από τα χαρακτηριστικότερα της τεχνοτροπίας του... Αυθεντική πιραντελλική μορφή... η κ. Πιττακή, διατήρησε στην ερμηνεία της όλο το βάρος, που διαθέτει το διαβατικό πέρασμα της κ. Πόνζα από τη σκηνή».

20. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Κουν, Κάρολος, Σκηνικά: Καρύδης, Γιάννης, Ενδυμασίες: Καρύδης, Γιάννης, Άλλες παραστάσεις: 25/5/1968-27/5/1968, ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΥΤΙΑΙΝΗΣ, (μαζί με το «Έτσι είναι

ση της πρώτης, κατοχικής περιόδου του Θεάτρου Τέχνης²¹ και τα οποία σε αυτό το δεύτερο ανέβασμά τους από το θίασο του Κάρολου Κουν συγκεντρώνουν ανεμνόμενα διθυραμβικές κριτικές. Ακολουθεί τρία χρόνια μετά «Το παιχνίδι των ρόλων» (Αύγουστος 1971)²² που θα ολοκληρώσει την πρόσληψη του συγγραφέα από το Τέχνης για αυτή την περίοδο.

Ο δεύτερος κύκλος πρόσληψης του Θεάτρου Τέχνης αφορά το θέατρο της πρωτοπορίας, που στη διάρκεια της Δικτατορίας συνδέεται στενά στην ελληνική σκηνή με το «θέατρο του παραλόγου» και τους εκπροσώπους του. Ο Κάρολος Κουν εξάλλου υπήρξε ο κύριος εισηγητής των συγγραφέων του παραλόγου στο άμεσο παρελθόν, και στο διάστημα 1967-74 επιχειρεί τη δεύτερη, προσέγγισή τους. Τακτικός επισκέπτης των προγραμμάτων του Τέχνης, ο Ιονέσκο²³,

αν έτσι νομίζετε), ΛΥΡΙΚΟ, Πάτρα, (μαζί με το «Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε», με αλλαγές στη διανομή), Γ. ΧΑΤΖΙΣΚΟΥ (θερινό), Θεσσαλονίκη (παίζεται μαζί με το «Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε»). Ο Κουν το είχε ξαναπαρουσιάσει το 1946. Κ. Ο., «Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα», Έθνος, 14/2/1968: «Δεν είναι ανάγκη να διαπιστωθεί πόσο αποτελεσματικά εξυπηρετεί τις προθέσεις του Πιραντέλλο η σκηνοθεσία του Κάρολου Κουν, που έχει άλλως τε δοκιμασθή και άλλοτε (το 1946) στο ίδιο έργο» Βάσος Βαρίκας, «Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα», Τα Νέα, 19/2/1968: «Η διαλεκτική και η επίμονη επιχειρηματολογία κουράζουν κατά διαστήματα τον θεατή. Φυσικά τον σημερινό θεατή, τον εξοικειωμένο δηλαδή με τις ιδέες και τη θεωρία του Πιραντέλλο, ο οποίος και βιάζεται να χαρεί εκείνο που υπάρχει, και μάλιστα άφθονο, πίσω από το παιχνίδι των εννοιών. Η σκηνοθεσία του κ. Κουν δεν θέλησε να αντιμετωπίσει το πρόβλημα, Και ορθά, νομίζω, γιατί αυτό θα απέβαινε σε βάρος της πιραντελλικής ιδιοτυπίας, θα παρεμόρφωνε το έργο. Και έστησε μια παράσταση, υποδειγματική. Και για την ατμόσφαιρα, την καθαρά Πιραντελλική, που ελάχιστοι από τους σκηνοθέτες μας κατορθώνουν, αλλά και τη φαντασία και την επιτηδεύτητα με την οποία επέλυσε το πλήθος των προβλημάτων, που ανακύπτουν από το ιδιόμορφο της δομής των «Έξη προσώπων».)»

21. Το «Έτσι είναι, αν έτσι νομίζετε» είχε ανεβεί από το Θέατρο Τέχνης στο θέατρο ΑΛΙΚΗ τον Δεκέμβριο του '42, ενώ τα «Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα» στο ίδιο θέατρο τον Μάρτιο του '44. Είχε παρεμβληθεί ακόμα ένα έργο του Πιραντέλλο, το «Άνθρωπος, το Κτήνος και η Αρετή» στο θέατρο ΔΕΛΦΟΙ, τον Ιούλιο του '43. Το δεύτερο κύμα πρόσληψης του Πιραντέλλο περιλαμβάνει συλλογές μονόπρακτων του: «Ο ηλίθιος», «Ο άνθρωπος με το λουλούδι στο στόμα», «Νεράτσια απ' το νησί μας», «Μπελαβίτα» (Δεκέμβριος 1954) (με γενικό τίτλο παράστασης: «Γυμνές μάσκες»). «Ο ηλίθιος» και η «Μπελαβίτα» ξαναπαίζονται (Ιανουάριος 1957), (Γεν. τίτλος: «Πρόσωπα και μάσκες»). Ακολουθεί η «Πατέντα» (Φεβρουάριος 1959) (Γεν. τίτλος: «Τέσσερις μορφές σε πέντε εικόνες»).

22. ΑΤΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ. Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Σεβαστίκογλου, Γιώργος, Σκηνικά: Χαρατσίδης, Σάββας, Ενδυμασίες: Χαρατσίδης, Σάββας. Γραμμένο και πρωτοπαιγμένο το 1918. Τώρα παίζεται στο Εθνικό Θέατρο της Αγγλίας (Το Βήμα, 4/8/1971). Το έργο παρουσιάζει ένα κλασικό ερωτικό τρίγωνο με γκροτέσκ στοιχεία (βλ. και Χρονικό). Έτος πρώτης παρουσίασης του έργου διεθνώς: 1918.

23. Το Θέατρο Τέχνης έχει ήδη ανεβάσει μέχρι την Δικτατορία τα πιο εμβληματικά έργα του Γαλλορουμάνου συγγραφέα: «Οι καρέκλες», «Το μάθημα», «Η Φαλακρή τραγουδί-

από την περασμένη δεκαετία, επανέρχεται τώρα με νέα έργα του: «Η Φαλακρή τραγουδίστρια» - «Το μάθημα» - «Οι καρέκλες», σε κοινή παράσταση (Απρίλιος 1970)²⁴ & «Το παιχνίδι της σφαγής», (Νοέμβριος 1970).²⁵

Ο Σάμιουελ Μπέκετ υπήρξε για τον Κουν μια ιδιαίτερη περίπτωση. Η καθυστέρηση του ανεβάσματός του από τον πάντα ενήμερο και ευαίσθητο στα κελύσματα της πρωτοπορίας σκηνοθέτη αποτελεί ένα ερευνητικό πρόβλημα. Πιθανόν η καθυστερημένη άφιξη του στο Τέχνης να οφείλεται μεταξύ άλλων στη δυσκολία του Κουν να αισθανθεί τον αισθητικό και υπαρξιακό πυρήνα του έργου του Ιρλανδού δημιουργού. Σε καμιά περίπτωση εξάλλου η υποδοχή της πρωτοπορίας από τον Κουν δεν υπήρξε ποτέ μηχανική. Έπρεπε να προηγηθεί η εκλεκτική ταύτιση συγγραφέα και σκηνοθέτη, η όσμωση της ευαισθησίας του, για να ακολουθήσει το ανέβασμα του έργου του. Στην περίπτωση του Μπέκετ αυτή η διαδικασία ακολούθησε ενδεχομένως αργούς ρυθμούς. Έτσι, μέχρι τη Δικτατορία το Θέατρο Τέχνης έχει ανεβάσει από την παραγωγή του συγγραφέα μόνο την «Τελευταία ταινία του Κραπ» τον Μάιο του 1963, σε μια παραγωγή ενταγμένη στο τέλος του προγράμματος του θιάσου, που διήρκησε μόλις 20 μέρες (1-26/5/1963). Ήταν φανερό ότι θα ακολουθούσε μια ευρύτερη και ευτυχέστερη προσέγγιση.

Το «Περιμένοντας τον Γκοντό» τον Φεβρουάριο του 1969²⁶ και το «Τέλος

στρια» (Μάρτιος 1961). «Ρινόκερος», (Μάρτιος 1962). «Ο αρχηγός», «Ο Βασιλιάς πεθαίνει» (Μάρτιος 1963). «Ιάκωβος ή η υποταγή», (Φεβρουάριος 1965).

24. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Ενδυματολόγος: Μόραλης, Γιάννης, Σκηνογράφος: Ζαραμπούκα, Σόφη.

25. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Μάτσεις, Παύλος, Σκηνικά: Χαρατσίδης, Σάββας, Ενδυμασίες: Χαρατσίδης, Σάββας, Παίζεται παράλληλα με το Παρίσι. Παίζουν συνολικά 27 ηθοποιοί (όλος ο θίασος του Θεάτρου Τέχνης), που ο καθένας υποδύεται 3-5 ρόλους. Τα «Παιχνίδια σφαγής» του Ιονέσκο παίζονται παράλληλα στο Παρίσι, στο θέατρο Μονπαρνάς και στο Θέατρο Τέχνης, βλ. Κλωντ Σεζάν «Η μοίρα μάς είναι να χαθούμε», περ. *Επίκαιρα*, 13/11/1970. Περσεύς Αθηναίος, «Το παιχνίδι της σφαγής», *Ημερησία*, 29/11/1970 Βάσος Βαρίκας, «Το παιχνίδι της σφαγής», *Τα Νέα*, 30/11/1970: «Ως επίτευγμα, μονάχα με το ανέβασμα του 'Μαρά-Σαντ' του Πέτερ Βάις, όπως την είχε οργανώσει και πάλι ο κ. Κουν, θα μπορούσε να συγκριθεί. Σε ένα ρυθμό ασθματικό, κινήθηκε ένας ολόκληρος κόσμος προσώπων, με την ακρίβεια μιας καλοκουρδισμένης μηχανής, χωρίς το παραμικρό κενό, την παραμικρή 'εκτροπή'.» Άγγελος Δόξας, «Το παιχνίδι της σφαγής», *Ελεύθερος Κόσμος*, 2/12/1970.

26. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Κρίστης, Μάνθος, Σκηνικά: Πατρικαλάκης, Φαίδων, Ενδυμασίες: Πατρικαλάκης, Φαίδων, Άλλες παραστάσεις: 27/8/1969-28/9/1969, ΧΑΤΖΩΚΟΥ (Θεσσαλονίκη), μαζί με «Με το ίδιο μέτρο» και τον «Επιστάτη». Διακοπή από 10/4-12/4/1969 (βλ. ΧΡΟΝΙΚΟ 1969). Σύμφωνα με το ΧΡΟΝΙΚΟ, το έργο παίζεται για πρώτη φορά στην Αθήνα, 15 και πλέον χρόνια μετά την πρεμιέρα του στο Παρίσι. (Στη Θεσσαλονίκη έχει ανεβεί σε παράσταση του Κ.Θ.Β.Ε. το 1965, σκην. Βολανάκης Μίνως). Τόπος πρώτης παρουσίας: Παρίσι. Έτος

του παιχνιδιού» την επόμενη κιόλας χρονιά (Ιανουάριος 1970),²⁷ με την επιτυχία που σημειώνουν, σηματοδοτούν την πρόσληψη του συγγραφέα από το Θέατρο Τέχνης. Και καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την έννοια του πρωτοποριακού θεάτρου στην ελληνική σκηνή της περιόδου. Η παλιότερη παρατήρηση του κριτικού πως «η γνωριμία μας και η στενότερη επαφή με το έργο του, ενώ δημιουργεί βεβαιότητα περί του βάρους, ως δραματουργού, του Μπέκετ, αφίνει αδειανή την ψυχή μας. Γεγονός που ερμηνεύεται από τη διαπίστωση, ότι ο ταλαντούχος αυτός τεχνίτης θεμελιώνει τη 'φιλοσοφία' του πάνω σ' ένα πνευματικό κενό, κι' αυτή η 'φιλοσοφία' του' έχει όλα τα χαρακτηριστικά του μηδενισμού»,²⁸ δεν έχει πλέον ισχύ. Το υπαρξιακό αδιέξοδο του Μπέκετ φαίνεται να έχει αποκτήσει ερείσματα στην παραγμένη πολιτικά και κοινωνικά περίοδο της Επταετίας.

Ένας τρίτος συγγραφέας, ενταγμένος κι αυτός στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας και του δραματουργικού πειραματισμού, ο Ζαν Ζενέ λαμβάνει θέση στο ρεπερτόριο του Τέχνης. Η «Υψηλή εποπτεία» τον Μάιο 1959 δημιουργεί αίσθηση γύρω από το όνομα του Γάλλου συγγραφέα και μπορεί να θεωρηθεί προπομπός της παράστασης «Οι δούλες», που ανεβαίνει τον Φεβρουάριο του 1968.²⁹ Η παράσταση γνωρίζει επιτυχία, και συνδέεται με ένα ακόμα σημαντικό σταθμό στην ιστορία του Θεάτρου Τέχνης. Πρόκειται για την πρώτη σκηνοθεσία του Δημήτρη Χατζημάρκου, που προδικάζει μια νέα εποχή στο θίασο του Κάρολου Κουν. Ο σκηνοθέτης νιώθει πως έχει φτάσει ο καιρός να φροντίσει για

πρώτης παρουσίας: 1953. Κ. Ο., «Περιμένοντας τον Γκοντό», Έθνος, 12/2/1969: «Ο Κάρολος Κουν είναι ο πιο κατάλληλος στην ελληνική Σκηνή να δημιουργήσει το κλίμα, που χρειάζεται γι' αυτό το δραματοποιημένο ψυχικό άγχος». Μπάμπης Κλάρας, «Περιμένοντας τον Γκοντό», Βραδυνή, 12/2/1969.

27. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Σκαλιόρας, Κωστής, Σκηνικά: Χαρατσίδης, Σάββας, Παίζεται σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο μαζί με το «Πάρτυ Γενεθλίων», Περσινό Νομπέλ λογοτεχνίας (ΕΘΝΟΣ). Θεόδωρος Κρητικός, «Τέλος του παιχνιδιού», Ακρόπολις, 28/1/1970.

28. Στέλιος Ι. Αρτεμάκης, «Ο μηδενισμός του Μπέκετ», Καθημερινή, 16/1/1966.

29. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Χατζημάρκος, Δημήτρης, Μετάφραση: Ελύτης, Οδυσσέας, Σκηνικά: Καρύδης, Γιάννης, Ενδυμασίες: Καρύδης, Γιάννης, Άλλες παραστάσεις: 20/8/1968-27/9/1968, ΓΙΩΡΓΟΥ ΧΑΤΖΩΚΟΥ, (Θεσσαλονίκη), παίζεται μαζί με τα «Εξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα», («Δούλες»), και «Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε», ΧΡΟΝΙΚΟ 12/9/1968, ΧΑΤΖΩΚΟΥ (Θεσσαλονίκη). Πρόκειται για το τρίτο έργο του Ζενέ που παίζεται στην Αθήνα. Παίζεται παράλληλα με το «Εξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα» ως τις 16/4/1968. Τότε υπάρχει διακοπή της παράστασης, και συνεχίζουν από τις 27/4/1968, παράλληλα με το «Καλοκαίρι» του Βενγκαρντέν (βλ. ΧΡΟΝΙΚΟ 1968). Βάσος Βαρίκας, «Ζαν Ζενέ: 'Οι δούλες'», Το Βήμα, 7/3/1968: «Το τρίτο κατά σειράν μονόπρακτο μετά την 'Υψηλή εποπτεία' και το 'Μπαλκόνι' από τα έργα του Ζενέ, που παίζεται στην Αθήνα. Ευόλινο το ντεμπούτο του κ. Χατζημάρκου ως σκηνοθέτη. Και στο πνεύμα του έργου έμεινε πιστός και στη λύση των προβλημάτων, που τοποθετεί η δραματουργία του Ζενέ, δεν αστόχησε.»

τη διαδοχή του, έχοντας συνείδηση ότι έχει διαμορφωθεί μια «παράδοση» γύρω από το Θέατρο Τέχνης.³⁰

Ο τρίτος κύκλος πρόσληψης περιλαμβάνει συγγραφείς της σύγχρονης πρωτοπορίας, είτε σαν πρώτη συνάντηση με το έργο τους, είτε στο πλαίσιο μιας ευρύτερης σκηνικής τους προσέγγισης.³¹ Ο συγγραφέας που θα συνδεθεί στενά αυτό το διάστημα με το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης είναι ο Άγγλος εκπρόσωπος της πρωτοπορίας, Χάρολντ Πίντερ. Μια πρώτη, επιτυχημένη παρουσίαση έχει επιχειρήσει ο Κουν στο προηγούμενο διάστημα με ένα παλιότερο έργο του Πίντερ, τον «Επιστάτη», τον Μάρτιο του 1966.³² Η επιτυχία θα οδηγήσει την επόμενη χρονιά στην παρουσίαση ενός πιο πρόσφατου και περισσότερο απαιτητικού έργου του Πίντερ, στον «Γυρισμό», (Μάρτιος 1967).³³ Φαίνεται πως η θερ-

30. Φ. Κλεάνθης, «Ο Κ. Κουν φροντίζει για τη διαδοχή του», δ. π.

31. Ας σημειωθεί πως ο Κουν ανεβάσει το 1969-70 ένα ρεπερτόριο σαν αναδρομή στον 20ό αιώνα, βλ. Στάθης Αναγιάννης, «Ρεπερτόριο 20ού αιώνα από τον Κουν», *Εθνος*, 17/10/1969: «Πρόκειται όπως αποδεικνύεται από τη παράθεσί τους, για μια ενδιαφέρουσα σύνθεσι αντιπροσωπευτική της σύγχρονης δραματικής τέχνης, που εκτείνεται από τον Βιτράκ έως την πρόσφατη πρωτοπορία – όχι βέβαια την εντελώς τρέχουσα των πολυθορύβων 'Τριχών'... Είναι τα εξής έργα: 'Το τέλος του παιχνιδιού' του Μπέκετ, 'Πάρτυ Γενεθλίων' του Πίντερ, 'Νεκροταφείο αυτοκινήτων' του Αρραμπάλ, 'Άλλη φορά θα σου τραγουδήσω' του νέου Άγγλου συγγραφέα Σόντερς, 'Κυριακάτικος περίπατος' του συγχρόνου Γάλλου Μισέλ, 'Βίκτωρ' ή 'Τα παιδιά στην εξουσία' του Ροζέ Βιτράκ. Ακόμα ενδέχεται να παιχθεί και ένας Πιρανέλλο και θα επαναληφθεί ο 'Επιστάτης' του Πίντερ.»

32. Πρόκειται για αρκετά παλιότερο έργο, του 1959-60, που έκανε το συγγραφέα του παγκόσμια γνωστό.

33. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Σταματίου, Κώστας, Σκηνικά: Ζαραμπούκα, Σόφη, Η τελική παράσταση είναι 3/5/1967 αλλά με ενδιαμέση διακοπή 21-22/4/1967 και 24/4-29/4/1967. Έργο του 1965 που γνώρισε μεγάλη επιτυχία τόσο στην Αμερική όσο και στη Γαλλία (ΧΡΟΝΙΚΟ 1967). Τόπος πρώτης παρουσίας του έργου: ΒΑΣΙΛΙΚΟ ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (Πήτερ Χωλλ). Έτος πρώτης παρουσίας: 1965. Μάριος Πλωρίτης, «Το τέλμα και το τέρμα - 'Ο Γυρισμός' του Χάρολντ Πίντερ στο Θέατρο Τέχνης», *Το Βήμα*, 10/3/1967: Ο κριτικός εκφράζει την απογοήτευσή του από το συγκεκριμένο έργο του Πίντερ: «Ο συγγραφέας που είχε δώσει μιαν άλλη όψη του ανέφικτου της αντικειμενικής αλήθειας, προχωρεί εδώ σ' έναν αναβαθμό που σπάει κάθε δεσμό όχι μόνο με την 'ηθική' των σχέσεων, αλλά και με την ίδια την πραγματικότητα... Όσο κι αν θελήσουμε να δεχτούμε πως ο 'Γυρισμός' αποτελεί σαρκασμό της συμβατικής αστικής ηθικής – μιας ηθικής καταρρακωμένης μέσα στους ερειπίωνες δύο πολέμων Εγκέλαδων... δεν μπορούμε να παραδεχτούμε, έστω και σαν συμβολική αναγωγή, την απάθεια των ηρώων του όχι πια απέναντι στην ηθική, αλλά απέναντι στα στοιχειώδη αισθήματα.», Κ. Ο. «Ο Γυρισμός», *Εθνος*, 15/3/1967: «Ο Κάρολος Κουν το σκηνοθέτησε με τη γνώριμη μαεστρία του. Δίνει τον ζοφερό πίνακα του Άγγλου συγγραφέως με όλη την ενάργεια, που χρειάζεται για να γίνει αντιληπτή η 'θέσις' του». Με αυτή την παράσταση εμφανίζεται στην ελληνική σκηνή, δρέποντας μάλιστα δάφνες η νέα ηθοποιός Ρένα Πιττακή: «Και είναι αληθινά εκπληκτικό, πώς ένα άβγαλτο ακόμα κορίτσι κατώρθωσε με τόσην εκφραστι-

μή υποδοχή του «Επιστάτη» κάνει τον Έλληνα σκηνοθέτη να ξεπεράσει τους αρ-
χικούς ενδοιασμούς του σχετικά με την ωμότητα της πιντερικής γλώσσας. Του-
λάχιστον αυτό μπορεί να εξαχθεί σαν συμπέρασμα από τη συνέντευξη του Κουν
στην εφημερίδα Έθνος, λίγο πριν από το ανέβασμα του «Γυρισμού», με τον εύ-
γλωττο τίτλο: «Το θέατρο του Πίντερ είναι 'βρώμικο'; Ο Κ. Κουν για τον 'Γυρι-
σμό' που ανεβάζει το 'Τέχνης'». Ο σκηνοθέτης διατηρεί μια επιφυλακτική στά-
ση, προσπαθώντας να μεταθέσει το βάρος από τη γλώσσα στο περιεχόμενο του
έργου: «Ο 'Γυρισμός' —μας λέγει ο Κουν— μπορεί να κάνει μερικούς να αντιδρά-
σουν. Και θα ξενίση όχι τόσο η γλώσσα που χρησιμοποιεί ο Πίντερ, μα οι κα-
ταστάσεις αυτές οι συγκλονιστικές». ³⁴ Ο ακραίος νατουραλισμός του Πίντερ στο
συγκεκριμένο έργο θα οδηγήσει σε μία εκ νέου μετάταξή του από τους συγγρα-
φείς «του παραλόγου» στο «θέατρο της ωμότητας». ³⁵ Στον Πίντερ, ο Κουν επι-
στρέφει ακόμα δυο φορές, με δυο νέες επιτυχίες, το «Πάρτυ γενεθλίων», (Δεκέμ-
βριος 1969) ³⁶ και τους «Παλιούς καιρούς», (Απρίλιος 1973). ³⁷ Και στις δυο πα-
ραστάσεις η κριτική ομοφωνεί για μια άριστη μεταφορά του κλίματος του συγ-
γραφέα στη σκηνή του Τέχνης. Ο Πίντερ γίνεται έτσι ο κύριος συγγραφέας με
τον οποίο ο Κουν ταυτίζεται στη διάρκεια της Δικτατορίας.

Ένας άλλος συγγραφέας της πρωτοπορίας, που διεκδικεί κεντρική θέση στο
ρεπερτόριο του Τέχνης είναι ο Φερνάντο Αρραμπάλ. Και αυτός έχει ανεβεί νω-

κότητα και με τόση συνέπεια να αποδώσει ένα ρόλο ιδιαίτερων αξιώσεων.». Βλ. ακόμα, Βά-
σος Βαρίκας, «Ο γυρισμός», *Τα Νέα*, 20/3/1967.

34. Α.Δ. (Ανδρέας Δελγιάννης), «Το θέατρο του Πίντερ είναι 'βρώμικο'; Ο Κ. Κουν
για τον 'Γυρισμό' που ανεβάζει το 'Τέχνης'», *Έθνος*, 1/3/1967.

35. Κ.Ο., «Ο γυρισμός», *Έθνος*, 15/3/1967: «Θέατρο της ωμότητας» το χαρακτήρισε
ο Κάρολος Κουν. Ενισχυμένο με ψυχανάλυση, που προσπαθεί να εξερευνήσει την άβυσσο του
υποσυνειδήτου. Από έντονο οιδιπόδειο σύμπλεγμα κατατρύχεται ένας νέος λαϊκός οικογενεί-
ας του Λονδίνου. Σύμφωνα με όσα υποστηρίζει ο Φρώντ στο σημείον αυτό, ο ήρωας του, όταν
ήταν βρέφος είχαν 'ερωτευθή' τη μητέρα του που είχε γεννήσει τρία αγόρια, αλλά δεν έπαυε
και να χορηγεί την ευνοία της σε διαφόρους, ακόμα και συγγενείς».

36. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Μάτεσις,
Πάυλος, Σκηνικά: Χαρατσίδης, Σάββας. Βάσος Βαρίκας, «'Πάρτυ γενεθλίων και πρόγραμμα
Πιραντέλλο», *Τα Νέα*, 7/1/1970: «Η παράσταση που οργάνωσαν ο κ. Κουν, μέσα στο λιτό
αλλά άκρως εκφραστικό σκηνικό του κ. Χαρατσίδα, αξιοποίησε άριστα το κείμενο.». Άγγελος
Δόζας, «Πάρτυ Γενεθλίων», *Ελεύθερος Κόσμος*, 12/12/1969 Θεόδωρος Κρητικός, «Πάρτυ
Γενεθλίων», *Ακρόπολις*, 19/12/1969.

37. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση:
Λυμπεροπούλου, Μάγια, Σκηνικά: Χαρατσίδης, Σάββας, Ενδυμασίες: Χαρατσίδης, Σάββας,
Πρωτοπαίχθηκε από τον Βασιλικό Σαιξπηρικό Θίασο στο Λονδίνο το 1971. Σε εναλλασσόμενο
ρεπερτόριο με Αρραμπάλ. Τόπος πρώτης παρουσίασης του έργου: Λονδίνο. Έτος πρώτης πα-
ρουσίασης: 1971. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Παλιό καιρούς», *Το Βήμα*, 24/4/1972 Αλκ.
Μαργαρίτης, «Παλιό καιρούς», *Τα Νέα*, 18/4/1973.

ρίτερα, με το «Νεκροταφείο αυτοκινήτων», (Αύγουστος 1970),³⁸ στη σκηνή του Τέχνης, ως μέρος της σημαντικής παράστασης του Μαΐου του 1963, υπό τον κοινό τίτλο «Πρωτοποριακό Κουαρτέτο». Σε εκείνη την παράσταση για πρώτη φορά παρουσιάζονται στην Ελλάδα μονόπρακτα τεσσάρων νέων συγγραφέων: του Έντουαρντ Άλμπη, «Ιστορία ζωολογικού κήπου» του Σάμιουελ Μπέκετ, «Η τελευταία ταινία του Κραπ» του Ζακ Ταρντιέ, «Η θυρίδα» και του Φερνάντο Αρραμπάλ, «Πικ - νικ στο μέτωπο». Πρόκειται για την πρώτη συλλογική επαφή του ελληνικού θεάτρου με την πρωτοπορία. Και όπως αναφέρει ακόμα ο κριτικός Βάσος Βαρίκας, για: «χαρακτηριστικά 'δείγματα γραφής', θα έλεγα, των σύγχρονων αναζητήσεων στην περιοχή του θεάτρου... Οι ατομικές ιδιομορφίες, έντονα, υπογραμμισμένες στα καθέκαστα της τέχνης τους, δεν εξαφανίζουν τις επίσης βασικές ομοιότητες. Εκείνο που τους ενώνει δεν είναι μονάχα η προσπάθεια να ανακαλύψουν αυθεντικό τρόπο έκφρασης του ψυχικού άγχους του σύγχρονου ανθρώπου και να αποτυπώσουν στο έργο του κάποια από τα βασικά γνωρίσματα της εποχής μας. Τα έργα τους, στο σύνολό τους, τείνουν να αποκρυσταλλώσουν ένα 'σύστημα' αισθητικών κανόνων, πολύ γενικών είναι αλήθεια, αλλά καθόλου προγραμματισμένων».³⁹ Ο Αρραμπάλ, ο οποίος προβάλλεται από τον Τύπο σαν ο κατεξοχήν εκπρόσωπος της νέας δραματουργικής ανησυχίας, επισκέπτεται ξανά το Τέχνης, με ένα δίπτυχο έργων του: Τον «Λαβύρινθο» και τη «Γκουέρνικα» τον Μάρτιο του 1973.⁴⁰ «Αρραμπάλ στην Αθήνα. Ήταν πια καιρός να παιχθώ κι εδώ ένα αντιπροσωπευτικό έργο του πρωτοποριακού συγγραφέα, που έχει ήδη επιβληθώ σ' όλο τον κόσμο, παίζεται παντού, εντυπωσιάζει, συζητείται. Βέβαια, πριν από αρκετά χρόνια, όταν ακόμα ο Φερνάντο Αρρα-

38. ΑΤΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ. Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Μάτσης, Παύλος, Σκηνικά: Πατρικαλάκης, Φαίδων, Ενδυμασίες: Πατρικαλάκης, Φαίδων, Μουσική: Ρωμανός, Γιώργος, Άλλες παραστάσεις: 23/9/1970, ΧΑΤΖΩΚΟΥ (Θεσσαλονίκη) 15/10/1970-13/11/1970, ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο). Για πρώτη φορά παρουσιάζεται πλήρες έργο του Αρραμπάλ στην Ελλάδα. Είχε παιχθεί πριν «Το πικ-νικ στο μέτωπο» πάλι από τον Κουν. Άγγελος Δόξας, «Νεκροταφείο αυτοκινήτων», *Ελεύθερος Κόσμος*, 1/9/1970. Περσεύς Αθηναίος, «Νεκροταφείο αυτοκινήτων», *Ημερήσια*, 1/9/1970: «Αλλά γιατί να συνε χίσω κάτι που δεν προσφέρεται ούτε μου προσφέρει ευχαρίστησι. Ίως άλλοι να έχουν βρη το έργο αξιο να το δη κανείς. Ίσως άλλοι να έχουν δυνατότερα νεύρα από τα δικά μου, πιο σύγχρονες αρχές από τις δικές μου, να είναι πιο ρεαλιστικές και να μην αισθάνονται άσχημα όταν βλέπουν ένα δοχείο της νύχτας στα χέρια της πόρνης να μεταφέρεται από αμάξωμα σε αμάξωμα για κοινή χρήση.»

39. Βάσος Βαρίκας, *Κριτική Θεάτρου*, [Τυπογραφεία των Εκδόσεων Παπαζήση], Αθήνα, [1972], σ. 106-107.

40. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο). Σκηνοθεσία: Χατζημάρκος, Δημήτρης, Μετάφραση: Σταματίου, Κώστας, Σκηνικά: Πατρικαλάκης, Φαίδων, Ενδυμασίες: Πατρικαλάκης, Φαίδων, Μουσική: Τενίδης, Βασίλης, Σε εναλλασσόμενο ρεπερτόριο με τον «Γυρισμό» του Πίντερ. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Γκουέρνικα» και «Λαβύρινθος», *Το Βήμα*, 29/3/1973.

μπάλ δεν είχε αποκτήσει τη σημερινή διεθνή του λάμψη, ο Κουν πάλι, είχε παρουσιάσει ένα μονόπρακτό του, το 'Πικ-νικ στο μέτωπο', από τα πρώτα που είχε γράψει. Μα αυτό δεν ήταν αρκετό για να σχηματίσει κανείς ξεκάθαρη εικόνα για τον συγγραφέα και το έργο του. Πέρυσι, εξ άλλου, στην Θεσσαλονίκη, η 'Τέχνη' παρουσίασε ένα άλλο έργο του Αρραμπάλ, με τίτλο 'Φάντο και Λιζ', - οι παραστάσεις όμως δόθηκαν ενώπιον περιορισμένου αριθμού θεατών. Έτσι, μπορούμε να πούμε πως με το 'Νεκροταφείο αυτοκινήτων', που θα παίζεται από μεθαύριο από το 'Θέατρο Τέχνης' του Καρόλου Κουν, γίνεται η επίσημη παρουσίαση το μοντέρνου Ισπανού συγγραφέα στην Αθήνα.»⁴¹

Η πολωνική θεατρική πρωτοπορία έχει και αυτή τη θέση της στο ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης με την «Οπερέττα» του Βίτολντ Γκομπρόβιτς, (Οκτώβριος 1972).⁴² Μια άλλη -όχι το ίδιο επιτυχημένη- απόπειρα μεταφοράς της νεοτερικής δραματουργίας, περιλαμβάνει τον νέο Γάλλο συγγραφέα Ρομάν Βενγκαρντέν, «Καλοκαίρι», (Απρίλιος 1968), που σκηνοθετεί ο Γιώργος Λαζάνης στην πρώτη του εμφάνιση με το ρόλο του σκηνοθέτη στο Θέατρο Τέχνης.⁴³ Ο

41. Φ. Κλεάνθης, «Κουν: Το πρωτοποριακό θέατρο είναι μια προέκταση του αρχαίου», Τα Νέα, 25/8/1970. «Ίσπεύω στο σύγχρονο θέατρο, είπε ακόμα ο Κάρολος Κουν. Το θεωρώ σαν μια προέκταση του αρχαίου θεάτρου στην εποχή μας. Επιστρέφει στις πηγές του θεάτρου, με την κατάρτιση της συμβατικής λογικής του χρόνου, του χώρου και της πλοκής. Το ενδιαφέρον του εντοπίζεται στον Άνθρωπο μέσα στην Κοινωνία, μέσα στο Σύμπαν. Στο θέατρο του Αρραμπάλ, όπως και, γενικά, στο σύγχρονο θέατρο, ο άνθρωπος παρουσιάζεται ελευθερωμένος από τους συμβατικούς περιορισμούς, πέρα από την καθημερινή λογική. Λέγεται θέατρο του παραλόγου, αλλά βασικά είναι θέατρο ουσίας και λογικής. Άλλα χαρακτηριστικά του Αρραμπάλ είναι ο πανικός του ανθρώπου και η παιδική αφέλεια των ηρώων του. Η αφέλεια είναι ένα είδος προσωπίου - μια μάσκα που βοηθεί στο να διαγράφονται καλύτερα οι χαρακτήρες του έργου. Η αφέλεια βοηθάει ακόμα στο να προβάλλεται πιο έντονα η αντίθεση με το κατεστημένο.»

42. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Σκαλιόρας, Κωστής, Σκηνικά: Παπαντωνίου, Ιωάννα, Ενδυμασίες: Παπαντωνίου, Ιωάννα, Μουσική: Αντωνίου, Θεόδωρος, Κίνηση: Ανταχοπούλου, Χάρις (χορογραφία), Ο Γκομπρόβιτς πέθανε το 1969 (ΝΕΑ). Θεόδωρος Κρητικός, «Οπερέττα», Ακρόπολις, 1/11/1972. Το έργο του Πολωνού συγγραφέα αντιμετώπισε και το πρόβλημα της λογοκρισίας, βλ. Γ. Κ. Πηλιχός, «Το έργο του Γκόμπροβιτς βρίσκεται σήμερα τη δικαίωσή του», Τα Νέα, 14/2/1972: «Το θεατρόφιλο ελληνικό κοινό πληροφορήθηκε για πρώτη φορά την ύπαρξη του Βίτολντ Γκόμπροβιτς στις αρχές του 1966, από ένα άρθρο του θεατρολόγου Άντομ Ταρν, που μεταφρασμένο από τον Τάκη Δραγώνα, είχε δημοσιευθεί τότε στο περιοδικό 'Θέατρο' (τεύχος 25)... Η πρώτη σκηνική παρουσίαση του Γκόμπροβιτς στην Ελλάδα επρόκειτο να πραγματοποιηθεί μέσα στην εφετεινή σαιζόν με την 'Οπερέττα' από το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν. Ατυχώς, όμως, το έργο 'σχόνταψε' στη Λογοκρισία. Απομένουν όμως τα άλλα δυο έργα του Γκόμπροβιτς: Ο 'Γάμος' και η 'Υβόνη, πριγκίπισσα της Βουργουνδίας', που ο Κάρολος Κουν έχει περιλάβει στο ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης και με πρόγραμμα να παρουσιάσει το ένα τουλάχιστον από τα δυο την επόμενη σαιζόν.»

43. ΤΕΧΝΗΣ (χειμερινή στέγη). Σκηνοθεσία: Λαζάνης, Γιώργος, Μετάφρα-

Λαζάνης σκηνοθετεί ακόμα, τον «Δράκο» του Ευγένιος Σβαρτς, τον Απρίλιο του 1971,⁴⁴ ενώ λίγο νωρίτερα, τον Φεβρουάριο της ίδιας χρονιάς, ο Κάρολος Κουν έχει διδάξει σε μια σημαντική παράσταση τον «Βούτσεκ» του Γκέοργκ Μπύχνερ.⁴⁵ Ολοκληρώνεται έτσι ένας κύκλος με συγγραφείς της πρωτοπορίας, -κυρίως σύγχρονους-, με τους οποίους το Θέατρο Τέχνης διεκδικεί για μια ακόμη περίοδο την κεντρική θέση στο ξένο ρεπερτόριο της εποχής.

Η παράδοση που έχει το Θέατρο Τέχνης στην αμερικανική δραματουργία ενισχύεται -πιθανόν και σαν άτυπη υποχρέωση του προς το ίδρυμα Φορντ- με δυο ακόμα έργα: του Ζαν Κλωντ Βαν Ιταλν, «Αμέρικα, ουρρά!», (Ιούνιος 1972)⁴⁶ και του Έντουαρντ Μποντ, «Μονοπάτι που πάει βαθειά μες' το Βορ-

ση: Σταματίου, Κώστας, Σκηνικά: Πατρικαλάκης, Φαίδων, Ενδυμασίες: Πατρικαλάκης, Φαίδων, Μουσική: Ρωμανός, Γιώργος (μουσική επένδυση), Άλλες παραστάσεις: 20/8/1968-27/9/1968, ΓΙΩΡΓΟΥ ΧΑΤΖΩΚΟΥ, (Θεσσαλονίκη), παίζεται μαζί με τα «Έξω πρόσωπα ζητούν συγγραφέα», «Δούλες», και «Έτσι είναι αν έτσι νομίζετε», βλ. ΧΡΟΝΙΚΟ 1968. Διακοπή από 26-27/4/1968. Η πρώτη σκηνοθετική δουλειά του Λαζάνη. Το έργο γνώρισε εκπληκτική επιτυχία στο Παρίσι με τον Λωράν Τερζιέφ. Δυο παιδιά ανακαλύπτουν τη θλίψη και τη γοητεία του έρωτα σ' αυτό το ποιητικό δράμα με άντονα στοιχεία της φαντασίας και του αφηρημένου. Ο τίτλος «Το Καλοκαίρι». Φ. Κλεάνθης, «'Καλοκαίρι' στο 'Τέχνης'», *Τα Νέα*, 24/4/1968: «Το έργο του Βενγκαρντέν, του πρωτοποριακού Γάλλου συγγραφέα, βρήκε την κατάλληλη στέγη στο 'Θέατρο Τέχνης' του Κάρολου Κουν, που τόσους από τους σκαπανείς του νεώτερου θεάτρου γνώρισε στο κοινό μας.»

44. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Λαζάνης, Γιώργος, Μετάφραση: Παγιατάκης, Σπύρος, Σκηνικά: Πατρικαλάκης, Φαίδων, Ενδυμασίες: Πατρικαλάκης, Φαίδων, Μουσική: Αδάμης, Μιχάλης, Άλλες παραστάσεις: 22/5/1971-1/8/1971, ΑΤΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (θερινό). Μπάμπης Δ. Κλάρας, «Ο δράκος», *Βραδυνή*, 12/4/1971.

45. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Πιερράκος, Γιώργος, Σκηνικά: Μυταράς, Δημήτρης, Ενδυμασίες: Μυταράς, Δημήτρης, Μουσική: Τερζάκης, Δημήτρης, Έναρξη: 5/2/1971 (βλ. ΧΡΟΝΙΚΟ 1971). Έτος πρώτης παρουσίασης: 1913. Ειρήνη Καλκάνη, «Βούτσεκ», *Απογευματινή*, 10/2/1971: «Ένας θιάσος πρέπει να είναι πολύ σίγουρος για τον εαυτό του για να ανεβάσει ένα έργο τόσο δύσκολο. Και ο Κουν είχε δίκιο να το ανεβάσει - γιατί είναι σίγουρος. Πέτυχε αυτό το μίγμα νατουραλισμού και εξπρεσιονισμού, του άμεσα κοντινού και αποξενωμένου σε ένα θαυμαστό επίτευγμα επικίνδυνης ισορροπίας.» Βάσος Βαρίκας, «Βούτσεκ», *Τα Νέα*, 15/2/1971: «Η σκηνοθεσία του κ. Κουν κράτησε απέναντι στο έργο μια στάση κάπως 'ουδέτερη'. Ούτε στον κοινωνικό χαρακτήρα έριξε το βάρος, πράγμα που κατά την άποψή μας θα το αναδείκνυε περισσότερο φέρνοντας το πλησιέστερα μας, αλλά ούτε και στο μεταφυσικό στοιχείο την 'υπαρξιακή αγωνία' και το 'δέος' του άγνωστου, επέμεινε.»

46. ΤΕΧΝΗΣ (θερινό-πρώην ΑΤΛΑΣ). Σκηνοθεσία: Λαζάνης, Γιώργος, Μετάφραση: Λυμπεροπούλου, Μάγια, Σκηνικά: Αρσένη, Αναστασία, Ενδυμασίες: Αρσένη, Αναστασία, Μουσική: Παπανικόλα, Ρηνιώ (επιμέλεια), Αποτελείται από 3 κομμάτια-μονόπρακτα: «Ακρόαση», «Τηλεόραση», «Μοτέλ» (*Τα Νέα*, 10/6/1972). Έναρξη: 14/6/1972 (βλ. ΧΡΟΝΙΚΟ 1972). Τώνης Τσιμπίνος, «Αμέρικα Ουρρά», *Σημερινά*, 19/6/1972 Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Αμέρικα ουρρά!», *Το Βήμα*, 20/6/1972. Επίθεση στην αμερικανική πρωτοπορία. «Από την άλλη μεριά, η αποστολική οδοιπορία του Γκροτόφκι για την μονο-

ράν), (Ιανουάριος 1974).⁴⁷ Το πρώτο φανερώνει και μια στροφή του Θεάτρου Τέχνης προς την έκφραση της πρωτοποριακής αμερικανικής σκηνής. Το δεύτερο, που ανεβαίνει στη νέα σκηνή του Θεάτρου Τέχνης, στο θέατρο BEAKH, στρέφεται σε ένα εκπρόσωπο της σύγχρονης γενιάς Αμερικανών συγγραφέων. Τη διάθεση του Θεάτρου Τέχνης να επικοινωνήσει με τους νέους και τη δική τους ψυχολογία, δείχνει και η επιλογή του έργου του Ροζέ Βιτράκ, «Βικτόρ ή τα παιδιά στην εξουσία» που ανεβαίνει τον Δεκέμβριο του 1973, με μεγάλη επιτυχία.⁴⁸

Αν η συσχέτιση του θιάσου του Κάρολου Κουν με το ίδρυμα Φορντ επιτάσσει την (ούτως ή άλλως σταθερή καθ' όλη τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου) παρουσία του αμερικανικού έργου στη σκηνή του, η επιχορήγηση που λαμβάνει με τη μορφή υποτροφίας το Θέατρο Τέχνης του επιτρέπει για πρώτη φο-

σήμαντη έκφραση, η συμβολοποίηση του ανθρώπινου σώματος και του μοναδικού φορέα αυθεντικής πληροφορίας γίνεται αναρχούμενη αποδέσμευση ενστίκτων, όπου το ανθρώπινο σώμα από σκείος μετατρέπεται σε αγγείο. Η αναρχία και το θέατρο είναι έννοιες ασυμβίβαστες, όπως και κάθε τέχνη, εξ άλλου. Το 'Θέατρο Τέχνης' ενημερωμένο όπως πάντα, πληροφοριοδότης του ελληνικού κοινού πάνω στα καινούργια ρεύματα της Αμερικής παρουσιάζει φέτος τον κ. Ζ. Κ. Βαν Ιταλυ με το έργο του 'Αμέρικα Ουρρά!'. Αποτελείται από τρία μονόπρακτα που προσπαθούν με τον απεχθέστερο τρόπο του κόσμου να συλλάβουν το σύγχρονο πρόσωπο της Αμερικής... Η ελληνική επιθεώρηση, τώρα στην παρακμή της, χωρίς τις τραγικές ακόμα εμπειρίες των Αμερικανών από την τηλεόραση, έχει δώσει ωραιότερα και βαθύτερα σατιρικά δείγματα από τον Βαν Ιταλυ.» Θόδωρος Κρητικός, «Αμέρικα Ουρρά!», *Ακρόπολις*, 23/6/1972: «Το έργο του Βαν Ιταλυ όμως, δεν εξαντλεί την αμφισβήτησή του απλώς στις παραδοσιακές αξίες της αμερικανικής ζωής. Με την ίδια την μορφή του, έρχεται να αμφισβητήσει ταυτόχρονα και τη θεατρική παράδοση του Νέου Κόσμου, από τον Ο' Νηλ μέχρι τον Άλμπυ. Το 'Αμέρικα Ουρρά' καταργεί την ψυχολογία και τον ρεαλισμό, τις δυο κορυφαίες θεότητες της αμερικανικής σκηνής. Αντί για ατομική ψυχολογία, προσφέρει ομαδική κίνηση, ρυθμό, ήχο, χρώμα. Αντί για ρεαλισμό, προσφέρει στυλιζάρισμα, γελοιογραφικά αρχέτυπα ντυμένα με γκροτέσκα προσωπεία. Και σ' αυτόν ακριβώς τον τομέα —τον τομέα του αισθητικού προβληματισμού— θα έπρεπε ίσως να αναζητηθούν οι κάπως ανθεκτικότερες στο πέρασμα του χρόνου κατακτήσεις του συγγραφέα. Το περιεχόμενο του έργου, με τον απροσχημάτιστο περιστασιακό του χαρακτήρα, είναι στενά δεμένο με μια πολύ συγκεκριμένη ιστορική στιγμή μιας συγκεκριμένης κοινωνίας.»

47. Στο θέατρο BEAKH. Σκηνοθεσία: Λαζάνης, Γιώργος, Μετάφραση: Λυμπεροπούλου, Μάγια, Σκηνικά: Μυταράς, Δημήτρης, Ενδυμασίες: Μυταράς, Δημήτρης, Μουσική: Αντωνίου, Θεόδωρος, Πρώτη φορά ο συγγραφέας αυτός στην Ελλάδα (*Τα Νέα*, 26/11/1974). Τόπος πρώτης παρουσίασης του έργου: Λονδίνο. Έτος πρώτης παρουσίασης: 1968.

48. TEXNHΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Μάτεσις, Παύλος, Σκηνικά: Παπαντωνίου, Ιωάννα, Ενδυμασίες: Παπαντωνίου, Ιωάννα, Πρώτη φορά ο Βιτράκ στην Ελλάδα. Από το 1928 που πρωτοπαίχθηκε στο Παρίσι, παίχθηκε ξανά το 1946 και το 1963 του Ζαν Ανουϊγ. Τόπος πρώτης παρουσίασης του έργου: Παρίσι. Έτος πρώτης παρουσίασης: 1928. Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Βίκτωρ ή τα παιδιά στην εξουσία», *Το Βήμα*, 28/12/1973.

ρά να προχωρήσει στο ανέβασμα ιδιαίτερα απαιτητικών και πολυδάπανων παραγωγών. Είναι μια πρόκληση για τον Έλληνα σκηνοθέτη, που πάνω στην ωριμότητά του αναλαμβάνει το διαδοχικό ανέβασμα έργων του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ. Το σαιξπηρικό ρεπερτόριο εδραιώνεται στη σκηνή του Θεάτρου Τέχνης και αποτελεί για αυτή την περίοδο το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ρεπερτορίου του. Μετά το «Με το ίδιο μέτρο» τον Οκτώβριο του 1968,⁴⁹ ο Κουν ανεβάζει το «Ονειρο καλοκαιρινής νύχτας», (Οκτώβριος 1971)⁵⁰ και το «Τρωίλος και Χρυσίδα», (Ιούνιος 1973).⁵¹ Θα ήταν ωστόσο λάθος να θεωρήσουμε ότι αυτή η επιμονή στον Σαίξπηρ αποτελεί μια στροφή προς το «κλασικό δραματολόγιο». Ο Σαίξπηρ αποτελεί για τον Κουν — αλλά και για όλη την περίοδο των δεκαετιών του 60 και 70 — μια ανακάλυψη του πρωτοποριακού θεάτρου εν γένει, που βλέπει στον Άγγλο τροβαδούρο τις πηγές μιας γνήσιας έκφρασης. Από την άλλη, όπως πάντα, ο Κουν ανεβάζει συγγραφείς με τους οποίους αισθάνεται να τους συνδέει μια καλλιτεχνική εκλεκτική συγγένεια.⁵² Και ανακαλύπτει στον Σαίξπηρ την αίσθηση ενός θεάτρου λαϊκό και ποιητικό, ζητούμενο που αποτελεί μέρος και του δικού του οράματος για το θέατρο.⁵³

49. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Ρώτας, Βασίλης, Σκηνικά: Χαρατσίδης, Σάββας, Ενδυμασίες: Χαρατσίδης, Σάββας, Μουσική: Μιχαλίτση, Σ. (επιμέλεια), Άλλες παραστάσεις: 27/8/1969-28/9/1969, ΧΑΤΖΩΚΟΥ (Θεσσαλονίκη), μαζί με τον «Επιστάτη» και το «Περιμένοντας τον Γκοντό» (βλ. ΧΡΟΝΙΚΟ 1969). Είχε 30 πρόσωπα γιατί πήρε την υποτροφία Φόρντ. όπως λέει και ο ίδιος ο Κουν στο *Εθνος*, 25/10/1968. Γραμμένο γύρω στα 1603, στις αρχές της βασιλείας του Ιακώβου του 1ου. Από 10/1/1969 στο ρόλο του Κ. Μπάκα που αρρώστησε ο Β. Μπουγιουκλάκης (βλ. ΧΡΟΝΙΚΟ 1969).

50. ΤΕΧΝΗΣ (υπόγειο Ορφέα). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Ρώτας, Βασίλης, Σκηνικά: Παπαντωνίου, Ιωάννα, Ενδυμασίες: Παπαντωνίου, Ιωάννα, Μουσική: Αντωνίου, Θεόδωρος, Άλλες παραστάσεις: 16/5/1972-25/5/1972, ΧΑΤΖΩΚΟΥ (Θεσσαλονίκη).

51. ΤΕΧΝΗΣ (θερινό). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Ρώτας, Βασίλης, Σκηνικά: Παπαντωνίου, Ιωάννα, Ενδυμασίες: Παπαντωνίου, Ιωάννα, Μουσική: Αδάμης, Μιχάλης, Έναρξη: 14/6/1973 (βλ. ΧΡΟΝΙΚΟ 1973). Κώστας Γεωργουσόπουλος, «Τρωίλος και Χρυσίδα», *Το Βήμα*, 26/6/1973.

52. «Ο Κάρολος Κουν είπε ανάμεσα στ' άλλα, και τα εξής χαρακτηριστικά: Ο καημός μου είναι που δεν δούλεψα αρκετά τον Σαίξπηρ. Τον αισθάνομαι τόσο σύγχρονο... Τώρα που μου δόθηκε η χρηματική ευχέρεια, ανέβασα την κωμωδία 'Με το ίδιο μέτρο', και ελπίζω να μου ξαναδοθή η ευκαιρία ν' ανεβάσω κι άλλο έργο Σαίξπηρ.», Φ. Κλεάνθης, «Ο Κ. Κουν φροντίζει για τη διαδοχή του», ό. π..

53. Η σχέση του Κάρουλου Κουν με το σαιξπηρικό ρεπερτόριο αποτελεί ένα από ζητούμενα της μελλοντικής έρευνας. Ο Σαίξπηρ μοιάζει να ορίζει διαφορετικές περιόδους στην πορεία του Έλληνα σκηνοθέτη, από την «Τρικυμία» στο Κολλέγιο Αθηνών, μέχρι το εξαιρετικά πετυχημένο ανέβασμα του έργου «Ρωμραίος και Ιουλιέτα» από το Royal Shakespeare Company στο Στράντφορντ το 1967, και την τελική ενασχόλησή του με τον Άγγλο κλασικό συγγραφέα στο Υπόγειο την εποχή της Δικτατορίας. Βλ. ενδεικτικά «Σαίξπηρ, με σύγχρο-

Τέλος, ένας κύκλος που αφορά το ξένο ρεπερτόριο της περιόδου περιλαμβάνει τον Ντάριο Φο και την «Η Ισαβέλλα, τρεις καραβέλλες κι ένας παραμυθάς», (Οκτώβριος 1974)⁵⁴ και τον έργο του Μπέρτολτ Μπρεχτ, «Ο τρόμος και η αθλιότητα του Γ' Ράιχ», (Νοέμβριος 1974).⁵⁵ Ανεβαίνουν και τα δυο μετά το πέρας της Επταετίας και αποτελούν σημάδια της γενικότερης στροφής που θα επιχειρήσει το ελληνικό θέατρο προς το πολιτικό θέατρο και η οποία θα διαρκέσει καθ' όλη την πρώτη περίοδο της μεταπολίτευσης (1974-81).

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΡΕΠΕΡΤΟΡΙΟ

Για μια ακόμη περίοδο το ελληνικό έργο διεκδικεί αναλογικά μικρό μερίδιο του προγράμματος του Θεάτρου Τέχνης. Αν και αποτελεί πλέον κοινή συνείδηση πως ο Κάρολος Κουν αποτελεί έναν από τους βασικούς θεμελιωτές του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου, με τις εξαιρετικά επιτυχημένες επιλογές συγγραφέων και τα αξιόλογα ανεβάσματα των έργων τους, παραμένει ακόμα στη διάρκεια της Επταετίας εκλεκτικός κατά τη διαλογή της ντόπιας δραματουργίας. Στην

να εκφραστικά μέσα», *Το Βήμα*, 8/10/1971: «Προτού ασχοληθώ με το επαγγελματικό θέατρο, όταν ήταν καθηγητής στο Αμερικανικό Κολλέγιο στην Αθήνα, ο νεαρός Κάρολος Κουν, είχε ανεβάσει την κωμωδία του Σαίξπηρ 'Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας'. 'Παίζανε βέβαια μικρά παιδιά μαθητές που τους είχα βάψει με μια φτηνή μαύρη μπογιά για να κάνουμε τους διαβόλους και μουτζουρωνόντουσαν', θυμάται τώρα ο Κάρολος Κουν, ανεβάζοντας στην πλήρη ωριμότητά του το αριστούργημα του Άγγλου συγγραφέα. Ο ίδιος ο Κουν χωρίζει σε τρία στάδια τη δουλειά που έκανε πάνω στα έργα του Σαίξπηρ. Το τρίτο στάδιο αντιπροσωπεύεται από την παράσταση που θα δούμε σήμερα στο κυκλικό θέατρο της οδού Σταδίου, το οποίο ήδη έχει διαμορφωθεί με εξέδρες και σκάλες, που εκτείνονται ως την πλατεία – ολόκληρος ο χώρος – σ' ένα μεγάλο ρεαλιστικό σκηνικό, γιατί το έργο θα παίζεται και στην πλατεία, ανάμεσα και γύρω στους θεατές. Το έργο φυσικά δεν θα ανέβη με παραδοσιακό τρόπο – λέει ο Κάρολος Κουν. Το ανέβασμά μας δεν έχει ίχνος ρομαντισμού ή ακαδημαϊσμού, είτε στο παίξιμο, είτε στην σκηνοθεσία είτε στην σκηνογραφία. Ακολούθησα τη γραμμή που έχει χαράξει εδώ και πολλά χρόνια το 'Θέατρο Τέχνης'. Η βάση δόθηκε στο μήνυμα του ποιητή, στη φιλοσοφική του θέση και στην ποίηση, αλλά με μέσα σύγχρονα που δεν αλλοιώνουν ωστόσο την βασική αισθητική του έργου... Συνοπτικά μας ενδιαφέρει: η παράσταση να είναι πολύ πραγματική, πολύ αληθινή και πολύ θέατρο. Να μην δημιουργεί ψευδαισθήσεις, τα πράγματα να έχουν την καθαρότητα και τη λιτότητα που είχαν στην εποχή του Σαίξπηρ.» Βλ. «Κάρολος Κουν: 41 χρόνια θέατρο, Ο Δάσκαλος της Ελληνικής Σκηνης», *Νέα Πολιτεία*, 15/2/1970.

54. BEAKH. Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Σκαλιόρας, Κωστής, Σκηνικά: Παπαντωνίου, Ιωάννα, Ενδυμασίες: Παπαντωνίου, Ιωάννα, Μουσική: Λεοντής, Χρήστος, Έργο του 1963, αλλά ο συγγραφέας πρώτη φορά ανεβαίνει στην Ελλάδα. Η πρώτη χρονιά λειτουργίας «Λαϊκής Σκηνης» του Θεάτρου Τέχνης.

55. TEXNHΣ (υπόγειο). Σκηνοθεσία: Κουν, Κάρολος, Μετάφραση: Μάρκαρης, Πέτρος, Σκηνικά: Ζαρίφης, Δαμιανός, Ενδυμασίες: Ζαρίφης, Δαμιανός, Άλλες παραστάσεις: Γραμμένο μεταξύ 1935-1938.

περίοδο 1967-74 ο συγγραφέας που αποκτά συχνή παρουσία στο Τέχνης είναι ο Γιώργος Σκούρτης, του οποίου σε διάστημα τριών μόλις χρόνων παρουσιάζονται τρία έργα: «Οι Νταντάδες», σε σκηνοθεσία Γιώργου Λαζάνη, (Φεβρουάριος 1970), «Οι μουσικοί» σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν, (Μάρτιος 1972), και «Ο Καραγκιόζης παραλίγο Βεζίρης» σε σκηνοθεσία Κάρουλου Κουν, (Αύγουστος 1973)⁵⁶. Το τελευταίο εγκαινιάζει τη δεύτερη λαϊκή σκηνή του Θεάτρου Τέχνης στο θέατρο BEAKH. Ειδικά οι «Νταντάδες» ενταγμένες όπως είναι στο θέατρο του παραλόγου, αλλά προτείνοντας μια ιθαγενή αλληγορία της ελληνικής πραγματικότητας, θα αποτελέσουν μια σημαντική στιγμή στη νεότερη ελληνική δραματουργία και θα διαγράψουν μακριά πορεία στην ελληνική σκηνή.⁵⁷

Το δεύτερο που θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε, είναι πως ο Κουν επιλέγει να συνδεθεί αυτή την εποχή με ένα κατά βάση πολιτικό συγγραφέα, όπως ο Σκούρτης, που διαθέτει μια ειρωνική, συχνά καυστική γραφή. Το γεγονός αυτό αποδεικνύει ίσως με τον καλύτερο τρόπο ότι ακόμα κι αν ο Κουν δεν υπήρξε ποτέ ένας καθαρά «πολιτικός» σκηνοθέτης, οι επιλογές του συχνά προδίδουν μια ενεργή ιδεολογική γραμμή. Κι αυτό γιατί αποτελούν μέρος της γενικότερης πρόθεσης του σκηνοθέτη να συλλάβει και να αποδώσει την περιρρέουσα αγωνία κάθε εποχής, τη διάθεση καταγγελίας και αντίστασης, γεγονός που στη διάρκεια της Δικτατορίας, με όλο το ρίσκο της λογοκρισίας, τον οδηγεί στο θέατρο της πολιτικής καταγγελίας του Σκούρτη. Τέλος, ο Σκούρτης εκφράζει την εποχή αυτή, την πολλαπλή κίνηση της ελληνικής δραματουργίας προς κατευθύνσεις που περιλαμβάνουν το θέατρο του παραλόγου, την αλληγορία, την έντεχνη αξιοποίηση της λαϊκής φόρμας, τη σάτιρα. Αυτές οι διακτινώσεις, συλλαμβάνονται από τις πάντα ευαίσθητες κεραίες του σκηνοθέτη και μεταφέρονται στη σκηνή του Τέχνης για να αξιολογηθούν και να αξιοποιηθούν σκηνικά.⁵⁸

56. Σημειώνει και αυτό αξιόλογη επιτυχία. Στα επόμενα χρόνια παίζεται σε επανάληψη από το Θέατρο Τέχνης BEAKH, 26/12/1973. Επανάληψη 12/3/1974, - σκην. Μόρτζος Γιάννης, Θέατρο της Γελιότητας, ΛΥΚΑΒΗΤΤΟΣ (+περιοδεία), 10/7/1995.

57. Μέχρι τις αρχές της πρώτης δεκαετίας του 21^{ου} αιώνα σημειώνονται οι κάτωθι παραστάσεις του έργου: Ομαδική σκηνοθεσία, Εταιρεία Δωδεκανησιακού Θεάτρου, ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΠΕΙΡΑΙΑ (Λαϊκή Σκηνή), 1979, - Θέατρο Νοτιοδυτικής Ελλάδας, 1978-79, - σκην. Γλυκοφρύδης Πάνος, Οργανισμός Ηπειρωτικού Θεάτρου, θέατρο Καμπερίου Ιδρύματος, 26/6/1979, - σκην. Βούλγαρης Παντελής, Θεσσαλικό Θέατρο, 14/11/1980, - σκην. Σκούρτης Γιώργος, Νέα Ελληνική Σκηνή, ΑΛΑΜΠΡΑ, 26/2/1982, - σκην. Κυρίτσης Βασίλης, ΔΗΠΕΘΕ ΡΟΥΜΕΛΗΣ, ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΛΑΜΙΑΣ (χειμερινό), Λαμία, 19/3/1994, - σκην. Χαρίτογλου Πάνος, Θεατρικό Εργαστήρι '95 Θεσσαλονίκης, ΘΕΑΤΡΟ ΒΙΛΚΑ, Θεσσαλονίκη, 15/4/1996, - σκην. Σίσκος Γιώργος, ΔΗΠΕΘΕ ΣΕΡΡΩΝ, ΟΡΦΕΑΣ, Σέρρες, 14/3/1997, - επανάληψη, ΑΘΗΝΑΪΚΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 15/5/1997.

58. Φ. Κ. Κλεάνθης, «Μια πιραντελλική επανάσταση κατά των αξιών της εποχής του - Με ελληνικά έργα θα εορτασθούν τα 30 χρόνια του 'Τέχνης'», *Τα Νέα*, 4/8/1971: «Ανάμε-

Οι άλλοι δυο συγγραφείς που παρουσιάζονται από το Θέατρο Τέχνης, είναι η Λούλα Αναγνωστάκη με το πρωτοποριακό «Αντόνιο ή το μήνυμα» σε σκηνοθεσία Κάρολου Κουν, (Φεβρουάριος 1972) ταυτόχρονα με το εμβληματικό σήμειο δίπτυχο «Η βέρα»⁵⁹ και «Το τάβλι»⁶⁰ του Δημήτρη Κεχαΐδη, πάλι σε σκηνο-

σα στις προοπτικές για τη σαιζόν 1971-72 είναι κι η παρουσίαση τριών νεοελληνικών έργων: της Αναγνωστάκη, του Κεχαΐδη και του Σκούρτη. Το ανέβασμά τους είναι πιθανόν να συνδυασθή με τον εορτασμό της συμπλήρωσης 30 χρόνων από την ίδρυση του «Θεάτρου Τέχνης» που τόσο σημαντικό ρόλο έπαιξε στη θεατρική ζωή του τόπου μας.»

59. Παίζεται στη συνέχεια: Σε επανάληψη από το Θέατρο Τέχνης ΛΥΡΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟ ΠΑΤΡΩΝ, 15/7/1972, - σκην. Κουν Κάρολος, ΤΕΧΝΗΣ, 2/5/1974, - σκην. Χωμενίδης Νίκος, Σύλλογος: «Αναγέννηση Καρδίτσας», 1974, - (παίζεται μαζί με το «Το τάβλι»), ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 1976-77, - (παίζεται μαζί με το «Το τάβλι»), σκην. Νάκος Γιώργος, Θεατρικό Εργαστήρι Ηπείρου, 19/2/1983, - (παίζεται μαζί με το «Το τάβλι»), σκην. Καλφόπουλος Τάκης, Κ.Θ.Β.Ε. (Υπερώο), 10/11/1984, - σκην. Μπαρδάκος Λεφτέρης, «Θεατρική Σκηνή Αγροτικών Φυλακών Τίρυνθας», 12/1984, - (μαζί με το: Δωριάδης Αντώνης, «Ένα παράξενο απόγευμα»), σκην. Συλλογική, Συγκρότημα «Ελλήνων Καλλιτεχνών» (θιάσος Αυστραλίας), 16/5/1986, - (παίζεται μαζί με το «Το τάβλι»), σκην. Τσακίρης Σταύρος, ΔΗΠΕΘΕ ΚΟΜΟΤΗΝΗΣ, Αίθουσα θεάτρου ΔΗΠΕΘΕ, ΚΟΜΟΤΗΝΗ, 30/10/1987, - (παίζεται μαζί με το «Το τάβλι»), σκην. Κακλέας Γιάννης, ΔΗΠΕΘΕ ΚΑΛΑΜΑΤΑΣ (Κεντρική Σκηνή), Παλαιά Ηλεκτρική Εταιρεία, Καλαμάτα, 6/11/1988 - επανάληψη, ΒΑΦΟΠΟΥΛΕΙΟ, Θεσσαλονίκη, 20/4/1994, - (παίζεται μαζί με το «Το τάβλι»), σκην. Παπαϊωάννου Πάνος, ΔΗΠΕΘΕ ΑΓΡΙΝΙΟΥ, Παναγοπούλειο Θέατρο Αγρινίου, Αγρίνιο, 24/11/1995, - επανάληψη, ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΜΕΤΑΛΛΟΠΛΑΣΤΙΚΗΣ, 20/1/1996, - παίζεται μαζί με το: Μανιώτης Γιώργος: «Γκρο Πλάν»), σκην. Πανόπουλος Πάνος, ΔΗΠΕΘΕ ΡΟΔΟΥ, Εθνικό Θέατρο Ρόδου (Φουγιέ), Ρόδος, 1996, - (παίζεται μαζί με το «Το τάβλι»), σκην. Δημητρούλιας Δημήτρης, Χατζησοφιά Άννα, ΔΗΠΕΘΕ ΛΑΡΙΣΑΣ, ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΥΛΟΥ (Λάρισα), 24/4/1998.

60. Παίζεται στη συνέχεια: Σε επανάληψη από το Θέατρο Τέχνης, ΛΥΡΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟ ΠΑΤΡΩΝ, 15/7/1972, - σκην. Μαραγκός Ανδρέας, Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου, 12/4/1975, - (παίζεται μαζί με το «Η Βέρα»), ΗΠΕΙΡΩΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ, 1976-77, - (μαζί με το έργο του Χριστοφιλάκη Γιώργου «Τέλος»), σκην. Παπαγεωργίου Θανάσης, Άρμα Θέσπιδος, 1/4/1978, - σκην. Γωνιάδης Οδυσσέας, Όμιλος Φίλων Θεάτρου Βέροιας, 7/1/1979 (ερασ.), - σκην. Παροίκος Νίκος, Ημικρατικό Θέατρο Αιγαίου-Θεατρική Έξοδος Νίκου Παροίκου, ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΥΤΙΛΗΝΗΣ (Β' Σκηνή), 9/1/1981, - «Σέμμεν», Θεατρικό Τμήμα, 16/4/1981, - (παίζεται μαζί με το «Η Βέρα»), σκην. Νάκος Γιώργος, Θεατρικό Εργαστήρι Ηπείρου, 19/2/1983, - (μαζί με: Δήμου Μιχάλης: «Οι τελευταίοι»), σκην. Παροίκος Νίκος, Θεατρική Έξοδος Αιγαίου, ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΜΥΤΙΛΗΝΗΣ, Μυτιλήνη, 11/12/1984, - (παίζεται μαζί με το «Η Βέρα»), σκην. Καλφόπουλος Τάκης, Κ.Θ.Β.Ε. (Υπερώο), 10/11/1984, - (παίζεται μαζί με το «Η Βέρα»), σκην. Σταύρος Τσακίρης, ΔΗΠΕΘΕ ΚΟΜΟΤΗΝΗΣ, Αίθουσα θεάτρου ΔΗΠΕΘΕ ΚΟΜΟΤΗΝΗΣ, Κομοτηνή, 30/10/1987, - (παίζεται μαζί με το «Η Βέρα»), σκην. Κακλέας Γιάννης, ΔΗΠΕΘΕ ΚΑΛΑΜΑΤΑΣ (Κεντρική Σκηνή), Παλαιά Ηλεκτρική Εταιρεία, Καλαμάτα, 26/11/1988, - σκην. Μπινιάρης Γιώργος, Θεατρικό Εργαστήρι Περαιώρας, 2/1988 (ερασ.), - σκην. Μπαμπούνης Αντώνης, ΔΗΠΕΘΕ ΡΟΔΟΥ (Νέα Σκηνή), ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΡΟΔΟΥ (Φουγιέ), Ρόδος, 9/1/1994, - σκην. Ρέτσος Άρης, Θέατρο Διάλους, ΡΟΕΣ,

θεσία Κάρολου Κουν. Η σύνθεση αυτών των έργων στη σκηνή του Τέχνης καταδεικνύει τη δυναμική αναζήτηση μιας γενιάς δραματουργών. Την ώρα που ο Κεχαΐδης αναδεικνύει εκφραστικά και κοινωνικά ιδιώματα της «βαθιάς» ελληνικότητας, η Αναγνωστάκη στρέφεται προς τη θραύση του ρεαλισμού και τη νεοτερική επίδειξη της ιθαγένειας ως υπαρξιακού φορτίου.

Την περίοδο 1973-74 δυο ακόμα έργα απασχολούν τον Κάρολο Κουν. Η «Βαβυλωνία» του Δ. Βυζάντιου και «Η τύχη της Μαρούλας» του Δημητρίου Κορομηλά. Στην κάμψη της Δικτατορίας ο σκηνοθέτης εντάσσει στο πρόγραμμα του θεάτρου του την επιστροφή σε παλιότερες καταγραφές της ιθαγένειας, εν είδει ίσως ατομικού απολογισμού αλλά αναφοράς σε διαχρονικά πρότυπα της εντοπιότητας. Η επιλογή του αυτή αποκτά όμως και άλλη, ιδιαίτερη σημασία. Σηματοδοτεί την ανάγκη όπως και την πρόθεση επιστροφής στον ελληνικό λόγο, που στο επόμενο διάστημα της μεταπολίτευσης θα αποτελέσει ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της σκηνικής έρευνας στην Ελλάδα.

14/1/1994, - επανάληψη, ΒΑΦΟΠΟΥΛΕΙΟ, Θεσσαλονίκη, 20/4/1994, -(παίζεται μαζί με το «Η Βέρα»), σκην. Παπαϊωάννου Πάνος, ΔΗΠΕΘΕ ΑΓΡΙΝΙΟΥ, Παναγοπούλειο Θέατρο Αγρινίου, Αγρίνιο, 24/11/1995, - επανάληψη, ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟ ΜΕΤΑΛΛΟΠΛΑΣΤΙΚΗΣ, 20/1/1996, - επανάληψη, ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΣΤΡΑΤΟΥ, 1995-1996, - σκην. Έξαρχος Δημήτρης, ΔΗΠΕΘΕ Καβάλας, ΠΑΛΛΑΣ (Καβάλα), 2/3/1996, - (παίζεται μαζί με το «Η Βέρα»), σκην. Δημητρούλιας Δημήτρης, Χατζησοφιά Άννα, ΔΗΠΕΘΕ ΛΑΡΙΣΑΣ, ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΥΛΟΥ (Λάρισα), 24/4/1998.