

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

---

*PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES*



ΣΧΟΛΗ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑΣ  
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
«ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ»  
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ : ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΙΣΤΟΡΙΑ

Το περιοδικό *Θέατρο (1961-1981)*, ταυτότητα και συμβολή - μια προσέγγιση

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αντωνία Τσιμπλή

Αθήνα, 2022

Τριμελής Επιτροπή

Νίκος Θεοδοκάς, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Ελένη Ανδριάκαινα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Κώστας Κατσάπης, Καθηγητής ΕΔΙΠ Παντείου Πανεπιστημίου



*Copyright* © Αντωνία Τσιμπλή, 2022

*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 τον συγγραφέα.

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

## Πίνακας περιεχομένων

Ευχαριστίες.....	7
Εισαγωγή.....	8
Δομή - Μέθοδοι- Ερευνητικά εργαλεία.....	11
Μέθοδος- Ερευνητικά εργαλεία.....	12
Κεφάλαιο Α.....	14
Α΄ Περίοδος 1961-1966.....	14
Ιστορικό πλαίσιο.....	15
Το πολιτικό πλαίσιο 1961-66.....	15
Οι πολιτιστικές πολιτικές στη δεκαετία του '60.....	15
Η θεατρική δραστηριότητα στη χώρα 1961-66.....	18
Το πολιτικό θέατρο.....	21
Το θεατρικό κοινό της εποχής.....	25
Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία.....	26
Τα συλλογικά θεατρικά αιτήματα της εποχής.....	26
Η ταυτότητα και η παρέμβαση του περιοδικού στην Α΄ Περίοδο.....	27
Εξωτερικά χαρακτηριστικά-Εκδότης και Διευθυντής.....	27
Οι συντάκτες - συνεργάτες του περιοδικού στην Α΄ περίοδο (1961-66).....	31
Η Δομή της ύλης.....	33
Συσχέτιση του περιοδικού με τα περιοδικά τέχνης της εποχής.....	34
Επιθεώρηση Τέχνης.....	35
<i>Θέατρο (1957-1967)</i> .....	37
Εποχές.....	39
Νέα Εστία.....	40
Οι οικονομικοί πόροι του <i>Θεάτρου</i> .....	41
Το “μονομάχο” περιοδικό <i>Θέατρο</i> .....	43
Βασικές αρχές όπως περιγράφονται στους εναρκτήριους <i>Αστερίσκους</i> .....	44
“Απλατηλή εικόνα προόδου” Η αύξηση των θεάτρων και θιάσων- το ρεπερτόριο...	46
“Βιαστήκαμε με τον Μπρεχτ”.....	46
Η “αιώνια επικαιρότητα”.....	47
“Η κριτική της κριτικής”.....	47
Θέματα και θέσεις στο περιοδικό.....	48
Η παροχή θεατρικής παιδείας.....	49
Η πρωταρχικότητα της ελληνικής τραγωδίας.....	50
Η ανάδειξη της παράδοσης του νεοελληνικού θεάτρου.....	51
Το όραμα για το νεοελληνικό θεατρικό έργο.....	52
Τα κρατικά θέατρα- Αποστολή και οργάνωσή τους.....	54
Οι επιχορηγήσεις.....	58
Η έννοια της πρωτοπορίας στο <i>Θέατρο</i> και η στάση του σε αυτήν.....	63
Η πολιτικοποίηση του θεάτρου- το πολιτικό θέατρο.....	64
Τα κηποθέατρα.....	69
Η θεατρική αποκέντρωση.....	70
Η γλώσσα του περιοδικού και η γλώσσα του θεάτρου.....	71
Το θεατρικό κοινό.....	73
Η αρχιτεκτονική του θεάτρου, το ζήτημα του θεατρικού χώρου.....	74

Πολιτιστικές πολιτικές.....	75
Κεφάλαιο Β.....	80
Β΄ Περίοδος 1973-1978.....	80
Ιστορικό πλαίσιο.....	81
1. Δικτατορική περίοδος 1973-1974.....	81
Πολιτικό πλαίσιο.....	81
Πολιτιστικές πολιτικές επί δικτατορίας 1967-74.....	81
Η πολιτιστική “άνοιξη” μετά τη “σιωπή”.....	82
Η “άνοιξη” στο θέατρο.....	83
Το Εθνικό Θέατρο.....	85
Το πολιτικό θέατρο στην χούντα.....	86
Οι επιχορηγήσεις του ιδρύματος Φορντ.....	87
2. Η περίοδος της Μεταπολίτευσης 1974-1978.....	89
Πολιτικό πλαίσιο.....	89
Πολιτιστικές πολιτικές - Οι πολιτικές για το θέατρο.....	89
Η συνεχιζόμενη “άνοιξη” του θεάτρου στη μεταπολίτευση.....	91
Το πολιτικό θέατρο στη μεταπολίτευση.....	92
Το θεατρικό κοινό.....	93
Τα συλλογικά ζητήματα της μεταπολίτευσης στον χώρο του θεάτρου.....	94
Η ταυτότητα και η παρέμβαση του περιοδικού <i>Θέατρο</i> στη Β΄ περίοδο 1973-78.....	95
Εξωτερικά χαρακτηριστικά-Συντάκτες- Δομή.....	95
Περιεχόμενο-Δομή ύλης.....	95
Συντάκτες- Συνεργάτες.....	99
Οικονομικοί πόροι του περιοδικού.....	101
Συσχέτιση του Θεάτρου με τα άλλα περιοδικά της περιόδου.....	103
Χρονικό ’70, ’71, ’72.....	104
Θεατρικά.....	105
<i>Ανοιχτό Θέατρο</i> .....	107
Ευθύνη, Νέα Εστία, Αντί.....	109
Αρχές στους εναρκτήριους <i>Αστερίσκους</i> .....	110
Θέματα και θέσεις στο περιοδικό.....	111
Το πολιτικό θέατρο.....	113
Η Έννοια της πρωτοπορίας.....	123
Οι κρατικές σκηνές.....	126
Οι επιχορηγήσεις της Χούντας- Οι κρατικές και ιδιωτικές επιχορηγήσεις στο θέατρο – Το ίδρυμα Φορντ.....	130
Το Υπουργείο Πολιτισμού.....	131
Αποχουντοποίηση.....	132
Η πτώση των εισιτηρίων- Ο ανταγωνισμός του κιν/γράφου και της τηλεόρασης...133	
Η λογοκρισία- η ελευθεροτυπία.....	134
Συνδικαλιστικά αιτήματα και σκάνδαλα.....	135
Η ανάπτυξη πανεπιστημιακής θεατρικής εκπαίδευσης.....	135
Η διάσωση θεατρικών χώρων.....	136
Θέσεις για πολιτικά ζητήματα.....	136
Το Πολιτειακό.....	136
Το εθνόσημο.....	137

Οι ελληνοτουρκικές σχέσεις.....	137
Η επιστροφή των πολιτικών εξόριστων.....	138
Κεφάλαιο Γ.....	139
Γ' περίοδος (1981).....	139
Ιστορικό πλαίσιο.....	140
Η κυκλοφορία του περιοδικού στη Γ' περίοδο.....	140
Εξωτερικά χαρακτηριστικά- Δομή.....	140
Συνεργάτες-Συντάκτες.....	143
Συσχέτιση με άλλα περιοδικά.....	144
Οι αρχές του περιοδικού στους Αστερίσκους και το περιεχόμενο των τευχών (Γενάρης -	
Αύγουστος 1981).....	144
Το μέλλον του θεάτρου- το πολιτικό θέατρο- η πρωτοπορία.....	145
Πολιτιστικές Πολιτικές.....	147
Οι επιχορηγήσεις στο θέατρο.....	149
Στατιστική Θεαμάτων.....	149
Οι κρατικές σκηνές.....	150
Η επιχειρούμενη αναμαρμάρωση του θεάτρου του Διονύσου.....	151
Η κατάργηση της άδειας ασκήσεως του επαγγέλματος του Ηθοποιού.....	151
Συμπεράσματα.....	153
Βιβλιογραφία.....	158

*Στη Μαίρη Χήναρη*

## Ευχαριστίες

Θέλω από τη σελίδα αυτή να ευχαριστήσω από καρδιάς τους ανθρώπους που δέχτηκαν να με βοηθήσουν στην εκπόνηση αυτής της διπλωματικής δίνοντάς μου συνέντευξη και φωτίζοντάς μου με την προσωπική τους μαρτυρία την ιστορία του περιοδικού. Θα τους αναφέρω με αλφαβητική σειρά, τον κ. Πέτρο Μάρκαρη, τον κ. Νικηφόρο Παπανδρέου, τον κ. Πολύκαρπο Πολυκάρπου και τον κ. Γ. Χατζηδάκη. Η συμβολή τους στο να γνωρίσω την εποχή συνολικότερα και όχι μόνο να πάρω πληροφορίες για το περιοδικό *Θέατρο*, τους συνεργάτες και τον διευθυντή του υπήρξε καίρια. Στάθηκα τυχερή που μίλησα μαζί τους, αφού αποτελούν σημαντικά πρόσωπα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου.

Από τη σελίδα αυτή επιθυμώ να εκφράσω την ευγνωμοσύνη για τον κ. Νίκο Θεοτοκά, τον επιβλέποντά μου, για την ενθάρρυνση και την καθοδήγησή του όλη αυτή την περίοδο, αλλά και όλους τους συμμετέχοντες στο μεταπτυχιακό σεμινάριο “Ιστορία, Ιστοριογραφία και Εννοιολόγηση”.

Θα ήθελα τέλος να ευχαριστήσω τους πολύ δικούς μου ανθρώπους που με στήριξαν όλη αυτήν τη περίοδο, τον Κωστή, και τα παιδιά μου, τον Βασίλη και τη Μάνια.

# Εισαγωγή

Η μελέτη των περιοδικών πολιτισμού είναι απαραίτητη προκειμένου να καταγραφεί η πολιτιστική ιστορία της χώρας. Μέσα από αυτά γίνονται φανερές οι αρχές και οι κατευθυντήριοι άξονες που έθεταν οι άνθρωποι του πολιτισμού για την τέχνη, οι διαμάχες τους και τα δίκτυα που επηρέασαν ή καθόρισαν τις επιλογές και τα αιτήματα της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Αποσαφηνίζεται επιπλέον πώς, με ποιους όρους, από ποια κοινωνικά περιβάλλοντα συγκροτήθηκαν τα δίκτυα ανθρώπων που διαμόρφωσαν την πολιτισμική παραγωγή και ζωή της Ελλάδας στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Αυτά ισχύουν στον μέγιστο βαθμό ειδικότερα για τα θεατρικά περιοδικά με τον καθοριστικό για την εξέλιξη του θεάτρου ρόλο της κριτικής και των κριτικών ως ειδημόνων της δραματικής τέχνης.

Η παρούσα μελέτη εστιάζει σε ένα πολύ σημαντικό περιοδικό για τον χώρο του νεοελληνικού πολιτισμού και ειδικότερα του θεάτρου, το περιοδικό *Θέατρο (1961-1981)* με εκδότη και διευθυντή τον Κώστα Νίτσο (1920-2015). Το περιοδικό αυτό, το οποίο χρησιμοποιούν ως ιστορική πηγή οι περισσότερες θεατρολογικές έρευνες, δεν έχει γίνει ως σήμερα αντικείμενο αυτόνομης έρευνας. Η μελέτη του είναι σημαντική, γιατί το *Θέατρο* έχει αναγνωριστεί, όπως σημειώνει το πανεπιστήμιο Κρήτης<sup>1</sup>, “ένα από τα πιο προοδευτικά και έγκυρα πολιτιστικά περιοδικά σε διεθνές επίπεδο, το βασικό περιοδικό θεατρικής παιδείας στη μεταπολεμική Ελλάδα”. Πρόκειται για ένα περιοδικό που επηρεάζει και ταυτόχρονα αντικατοπτρίζει τις αναζητήσεις και εξελίξεις στον χώρο του θεάτρου κατά τη διάρκεια της κυκλοφορίας του.

Έπειτα, παρουσιάζει ενδιαφέρον το πρόσωπο που το εκδίδει και το διευθύνει. Πρόκειται για τον Κώστα Νίτσο, δημοσιογράφο, διευθυντή της εφημερίδας *Τα Νέα*, της πιο ευπώλητης εφημερίδας στην χώρα κατά τις δεκαετίες '60 και '70. Ο Νίτσος είναι ένας άνθρωπος συνδεδεμένος με τον Δημοσιογραφικό Οργανισμό Λαμπράκη, με στενές επαφές- λόγω επαγγέλματος – με την πολιτική σκηνή της εποχής αλλά και με τον καλλιτεχνικό και ειδικότερα τον κόσμο του θεάτρου της εποχής. Από τη θέση του διευθυντή της εφημερίδας ασκεί ιδιαίτερη πνευματική εξουσία στην ελληνική κοινωνία και μια σημαντική επιρροή στον καλλιτεχνικό κόσμο, αφού η δεύτερη σελίδα των *Νέων*, που αφορά τα πολιτιστικά, έχει

---

<sup>1</sup> Από την παρουσίαση του *Θεάτρου* στην ιστοσελίδα της βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κρήτης, το οποίο ψηφιοποίησε το περιοδικό. [Σχετικά με το περιοδικό | ΘΕΑΤΡΟ \(uoi.gr\)](http://www.uoi.gr)



μεγάλη βαρύτητα για την θεατρική ζωή της χώρας. Ως εκδότης και διευθυντής του περιοδικού *Θέατρο* ο Κώστας Νίτσος διεκδικεί έναν ακόμα πιο κεντρικό ρόλο στην πολιτιστική ζωή του τόπου. Παρά το γεγονός ότι δεν είναι - και κυρίως δε θεωρείται από τους ανθρώπους της εποχής του - κριτικός του θεάτρου<sup>2</sup> οι *Αστερίσκοι* του και οι τοποθετήσεις του τόσο στην εφημερίδα *Τα Νέα* όσο και στο περιοδικό έχουν μεγάλη επιδραστικότητα. Ο Κώστας Νίτσος είναι ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον παράδειγμα διανοούμενου και η μελέτη των κειμένων του στο περιοδικό δίνει πολυεπίπεδες πληροφορίες για την διασύνδεση της πολιτικής, της δημοσιογραφίας και της τέχνης στην χώρα, όπως διαμορφώνεται στη μεταπολεμική και μεταπολιτευτική Ελλάδα.

Το μεγάλο ενδιαφέρον που παρουσιάζει η μελέτη του περιοδικού αυτού σχετίζεται και με όσα συντελούνται στη διάρκεια των ετών κατά τα οποία εκδίδεται. Στα χρόνια από το 1961 ως το 1981, πραγματοποιούνται σημαντικές εξελίξεις στον πολιτισμό και ειδικότερα στο θέατρο και ουσιαστικά συντελείται η μετάβαση σε μια νέα πολιτιστική πραγματικότητα<sup>3</sup>. Αφ' ενός με την οικονομική ανάπτυξη της χώρας αυξάνεται η πολιτιστική δραστηριότητα και δυνητικά έστω διευρύνεται η βάση συμμετοχής σε αυτήν. Αφ' ετέρου στις δεκαετίες του '60 και '70 μπαίνουν από την πολιτική ηγεσία οι βάσεις μιας οργανωμένης ελληνικής πολιτιστικής πολιτικής, που αφορά και το θέατρο. Μέσα στο ψυχροπολεμικό πλαίσιο η πολιτική ηγεσία υιοθετεί πολιτικές με στόχο να διαμορφωθούν οι όροι της πολιτισμικής δημιουργίας και διάχυσης και οργανώνει θεσμούς για την προβολή της εθνικής πολιτιστικής δημιουργίας στο εξωτερικό.

Παράλληλα- ή και αντίθετα με αυτήν την κίνηση- στις δεκαετίες '60 και '70 αναπτύσσεται τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς ένα ισχυρό πολιτικό και καλλιτεχνικό κίνημα, ένα κίνημα αμφισβήτησης του πολιτικοκοινωνικού κατεστημένου και της κουλτούρας του, που εμφανίζεται με μεγάλη ένταση στην τέχνη του θεάτρου. Συντελείται μια “πολιτιστική επανάσταση”<sup>4</sup> εντός και εκτός Ελλάδος και το θέατρο ειδικότερα διέρχεται

<sup>2</sup> Αποκαλείται απλώς “σχολιαστής του θεάτρου” το 1978, σε δημοσίευμα των *Νέων*, κι αυτό παρά τη διαδρομή του και την έκδοση του περιοδικού και σε μια εποχή που οι κριτικοί θεάτρου στην Ελλάδα κατά πλειοψηφία δεν είχαν ειδικές σπουδές. Το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου δεν περιλαμβάνει παρά ελάχιστες κριτικές του. Η *Goda Van Steen* (2015) τον αποκαλεί “αριστερίζοντα εκδότη, λάτρη του θεάτρου” (*leftist editor, theater aficionado*)

<sup>3</sup> Η θέση αυτή συνάδει με της Μυρσίνης Ζορμπά, στο *Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, και του Πλάτωνα Μαυρομούστακου, στο *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*.

<sup>4</sup> *Arthur Marwick*, Κατανοώντας το 1968: “Νεανική ανταρσία, αλλαγή γενιάς και μεταβιομηχανική κοινωνία”, στο συλλογικό *Ανάμεσα στον Μαρξ και την Coca Cola, νεανική κουλτούρα και κοινωνική αλλαγή 1960-1980*, εκδ. Κασταλία, 2010.

μια περίοδο επαναπροσδιορισμού του ρόλου του και των μέσων του. Μέρος της πολιτιστικής αυτής άνοιξης είναι η σταδιακή άνθιση του πολιτιστικού περιοδικού τύπου<sup>5</sup> κατά τη “σύντομη” ή “μακρά δεκαετία του ’60”<sup>6</sup> και τη δεκαετία του ’70. Τα πολιτιστικά περιοδικά γίνονται ο χώρος όπου διεξάγονται έντονες συγκρούσεις στο διανοητικό πεδίο που έχουν κυρίως χαρακτήρα ιδεολογικό.

Δίνεται επομένως με τη μελέτη του *Θεάτρου* η ευκαιρία να χαρτογραφηθούν έστω μερικώς οι πολλαπλοί μετασχηματισμοί και ζυμώσεις της μεταβατικής αυτής περιόδου. Τα ερωτήματα στα οποία θα αποπειραθούμε να δώσουμε απάντηση, τα οποία είναι βέβαια αλληλένδετα μεταξύ τους, είναι:

- Ποια η ταυτότητα του περιοδικού *Θεάτρο* μέσα στον ελληνικό πνευματικό χώρο; Πώς τοποθετείται ιδεολογικά το ίδιο μέσα στην πνευματική ζωή της χώρας;
- Ποια η στάση του Θεάτρου απέναντι στις ριζοσπαστικές κινήσεις της δεκαετίας του ’60 και του ’70 που αφορούσαν τον συνολικό επαναπροσδιορισμό του θεάτρου και των μέσων του; Το περιοδικό προήγαγε ή υπονόμωσε την ελληνική κίνηση επαναστατικοποίησης και πολιτικοποίησης του θεάτρου του ’60 και του ’70; Συνακόλουθα, υπερασπίστηκε ή αντιστρατεύτηκε την κυρίαρχη κουλτούρα και το καλλιτεχνικό κατεστημένο της εποχής όπως αυτά διαμορφώνονταν από τις ασκούμενες πολιτιστικές πολιτικές;
- Ποιος ο ρόλος του Κώστα Νίτσου όπως διαμορφώνεται στην εποχή εκείνη και όπως ο ίδιος τον αντιλαμβάνεται; Το παράδειγμα του Κώστα Νίτσου μπορεί να μας δώσει απαντήσεις για τον τρόπο συγκρότησης και τη λειτουργία της διάνοησης στην Ελλάδα.

Τα περιορισμένα πλαίσια μιας διπλωματικής εργασίας δεν δίνουν τη δυνατότητα να μελετηθεί εξαντλητικά ένα περιοδικό 67 τευχών, εξαιρετικά πλούσιο σε ύλη και με πλήθος θεμάτων που προκύπτουν από τις σελίδες του. Θα επιχειρήσει περισσότερο να ανοίξει μια συζήτηση για το πολύ σημαντικό αυτό περιοδικό που σαφώς επηρέασε το νεοελληνικό θέατρο και μέχρι σήμερα έμεινε χωρίς μελέτη.

<sup>5</sup> Στη δεκαετία του ’60: *Νέα Εστία, Εποχές, Θεάτρο του Κρίτα, Επιθεώρηση Τέχνης, Κριτική*. Στη δεκαετία του ’70 συνοδοιπορεί με τα: *Θεατρικά, Ανοιχτό Θεάτρο, Η Συνέχεια, Αντί, Πολίτης, Ευθύνη, Κούρος, Σύγχρονος Κινηματογράφος, Δημιουργίες, Λωτός, ο Ταχυδρόμος*, το ένθετο των *Νέων* που διατρέχει με διαλείμματα όλη αυτήν την εποχή κ.ά.

<sup>6</sup> Κ. Τσουκαλάς, “Η ελληνική δεκαετία του ’60, σύντομη ή μακρά;” στο συλλογικό, *Η Σύντομη Δεκαετία του ’60*. Εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2008.

### **Δομή - Μέθοδοι- Ερευνητικά εργαλεία**

Το περιοδικό *Θέατρο* είναι διμηνιαίο και εκδίδεται σε τρεις περιόδους:

Α' Περίοδος: 1961(Δεκέμβρης 1961) -1966 (Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1966) (τεύχη 1-30)

Β' Περίοδος: 1973 (Γενάρης -Φλεβάρης 1973) -1978 (Γενάρης-Ιούνιος 1978) (τεύχη 31-61/63)

Γ' Περίοδος: 1981 (Γενάρης- Απρίλης 1981 και Μάιος - Αύγουστος 1981) (τεύχη 64/66 και 67/68)

Οι τρεις αυτές περίοδοι εμπίπτουν στις τρεις περιόδους στις οποίες κατά κοινή παραδοχή- με ελάχιστες εξαιρέσεις- χωρίζεται το μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο. 1949-67, 1967-1981, 1981-2000<sup>7</sup>. Η ένταξη της Γ' περιόδου κυκλοφορίας του περιοδικού στην Γ' περίοδο του μεταπολεμικού θεάτρου είναι ελαφρώς προβληματική, το ζήτημα αυτό θα αναλυθεί στην ενότητα που αφορά τη συγκεκριμένη περίοδο.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία κεφάλαια, ένα για κάθε περίοδο κυκλοφορίας του περιοδικού. Σε κάθε κεφάλαιο αρχικά επιχειρείται η παρουσίαση των εξελίξεων στον χώρο του θεάτρου, ώστε ο αναγνώστης της παρούσας μελέτης να έχει μια εποπτεία της εποχής και κυρίως για να γίνει σαφής η παρέμβαση του περιοδικού στα πολιτιστικά πράγματα της περιόδου, η συμβολή του στην εξέλιξη των συζητήσεων που διεξάγονται στα χρόνια του και συνεπώς να συγκροτηθεί με αυτόν τον τρόπο η επιχειρηματολογία που αφορά τα ερωτήματα. Στη συνέχεια γίνεται μια συσχέτιση/σύγκριση του *Θεάτρου* με τα περιοδικά που κυκλοφορούν παράλληλα σε καθεμία περίοδο, ώστε να αναδειχθούν τα θέματα που ενδιέφεραν τον πολιτιστικό τύπο της χώρας, οι διαμάχες των διανοουμένων κατά την εποχή εκείνη, και να γίνει σαφέστερο το πλαίσιο εντός του οποίου εμφανίζεται το *Θέατρο* στα πολιτιστικά πράγματα της χώρας, Και βέβαια σε κάθε κεφάλαιο αναλύονται η παρέμβαση και οι θέσεις του περιοδικού στο πλαίσιο που περιγράφηκε.

Κρίθηκε απαραίτητη η χωριστή εξέταση των περιόδων, καθώς το χρονικό χάσμα μεταξύ των περιόδων κυκλοφορίας του περιοδικού συνιστά και ένταξη και σε άλλη εποχή του νεοελληνικού θεάτρου και της πολιτικής ιστορίας του τόπου. Συνεπώς ακόμα και αν το περιοδικό παραμένει αμετακίνητο στις απόψεις του για το ένα ή το άλλο θέμα, η αλλαγή του

<sup>7</sup> Η περιοδολόγηση αυτή γίνεται από τον Πλ. Μαυρομούστακο, τον Δ. Σπάθη, τον Βάλτερ Πούχνερ, την Έλενα Σταματοπούλου. Με την περιοδολόγηση αυτή διαφωνεί ο Κακουριώτης στην διπλωματική εργασία του μεταθέτει την τομή από το 1967 στο 1970. Ο Ιωαννίδης, τέλος, θεωρεί πως από το 1977 και εξής συντελείται στροφή του ελληνικού θεάτρου στην αναζήτηση "ιθαγένειας".

ιστορικού πλαισίου συνιστά μια μεταβολή. Ο ίδιος λόγος δεν διαβάζεται ούτε προσλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο σε άλλη εποχή και από άλλους δέκτες.

Μετά την χωριστή εξέταση των τριών περιόδων κυκλοφορίας του περιοδικού ακολουθούν τα συμπεράσματα όπου επιχειρείται να δοθεί απάντηση στα ερωτήματα της έρευνας.

### **Μέθοδος- Ερευνητικά εργαλεία**

Όπως έγινε φανερό από την φύση των ερωτημάτων που τέθηκαν η παρούσα μελέτη επιχειρεί να κινηθεί σε δύο επίπεδα: επιχειρεί μια συμβολή στην ιστορία των πολιτιστικών περιοδικών με τη μελέτη του *Θεάτρου* και μια συμβολή στην ιστορία της ελληνικής διανόησης<sup>8</sup> στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα. Η παρούσα μελέτη θεωρεί όλους όσους εκδίδουν πολιτιστικά περιοδικά ή συμμετέχουν στην σύνταξή τους διανοούμενους, οι οποίοι συγκροτούν μαζί με τους καλλιτέχνες και τους ακαδημαϊκούς το “πολιτιστικό πεδίο” (*Bourdieu*) στην χώρα.

Ως ερευνητικά εργαλεία, πέραν της μελέτης βιβλιογραφίας σχετικής με το ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο του θέματος, επιλέχθηκαν η ανάλυση λόγου, η σύγκριση- συσχέτιση των γραφομένων στο περιοδικό με το περιεχόμενο σύγχρονών του πολιτιστικών περιοδικών, οι συνεντεύξεις από συνεργάτες του Νίτσου και ανθρώπους του θεάτρου που γνώριζαν τον ίδιο και το περιβάλλον του *Θεάτρου*<sup>9</sup>. Ερευνήθηκε πρωτογενές υλικό από αρχεία του ΕΛΙΑ ΜΙΕΤ<sup>10</sup> και ΑΣΚΙ<sup>11</sup>, ενώ αξιοποιήθηκε ο τεράστιος πλούτος του διαδικτύου σε τηλεοπτικές εκπομπές, συνεντεύξεις, και αφιερώματα σε πρόσωπα και θέματα που σχετίζονται με τον έναν ή με τον άλλον τρόπο με το θέμα της παρούσας μελέτης. Δόθηκε έμφαση στα πρόσωπα και την ταυτότητα κάθε συντάκτη, μεταφραστή ή διανοούμενου, θεατρανθρώπου που

<sup>8</sup> Ο όρος διανοούμενος είναι εξαιρετικά προβληματικός στην νοηματοδότησή του. Εμφανίζεται τον 19ο αιώνα και από τότε απασχολεί τη διεθνή βιβλιογραφία το ποιος είναι ο διανοούμενος, ποια η αποστολή του στην σύγχρονη κοινωνία. Κατά τον Bauman(1987) διανοούμενος δεν χρίζεται κάποιος, αυτοπροσδιορίζεται, αφού αναλαμβάνει αυτόβουλα τον ρόλο του ανθρώπου της γνώσης, ο λόγος και η δράση του οποίου έχει βαρύνουσα κοινωνική σημασία

<sup>9</sup> Συνεντεύξεις μας έδωσαν ο Νικ. Παπανδρέου, ακαδημαϊκός και σκηνοθέτης, ο συγγραφέας Πέτρος Μάρκαρης, οι οποίοι εκτός της βασικής τους ιδιότητας υπήρξαν συντάκτες και συνεργάτες στο *Θέατρο*, ο Πολύκαρπος Πολυκάρπου, ηθοποιός του Ανοιχτού Θεάτρου, συντάκτης του ομώνυμου περιοδικού και θεατρολόγος, ο Γιώργος Χατζηδάκης, κριτικός, εκδότης και διευθυντής του περιοδικού *Θεατρικά*.

<sup>10</sup> Αρχείο Τριανταφυλλάκου, περιοδικό *Ανοιχτό Θέατρο*, περιοδικό *Θεατρικά* (διμηνιαία και ετήσια έκδοση).

<sup>11</sup> Μελέτη του περιοδικού *Εποχές* (1963-67).

αναφερόταν στο περιοδικό για να κατανοηθούν και να αποκρυπτογραφηθούν τα δίκτυα<sup>12</sup> που το περιοδικό στήνει και το συγκείμενο κάθε δημοσίευσης. Ένα περιοδικό αποτελεί παρέμβαση στην πνευματική ζωή του τόπου. Δημιουργείται όχι μόνο από έναν, τον εκδότη, αλλά από ομάδα ανθρώπων, ριζωμένων στην εποχή τους, με ένα δίκτυο σχέσεων, το οποίο συναντάμε μέσα στο περιοδικό και διακλαδώνεται και έξω από τα περιθώριά του, διασταυρώνεται με πολιτικά πρόσωπα, συναντά την πολιτική σκηνή της περιόδου, τον δημοσιογραφικό κόσμο, τον κόσμο της τέχνης γενικότερα. Αν τα κείμενα δεν συνδεθούν με το συγκείμενό τους, δεν επιχειρηθεί η αποκωδικοποίησή τους εντός του πλαισίου που αυτά δημιουργήθηκαν, αν δεν διερευνηθεί το δίκτυο σχέσεων των καλλιτεχνών και των συντακτών των κειμένων, υπάρχει ο κίνδυνος να τους δώσουμε άλλο νόημα που σχετίζεται με τις δικές μας προσλαμβάνουσες και όχι το νόημα που είχαν σε εκείνη την εποχή.

---

<sup>12</sup> Τα κοινωνικά Δίκτυα: ομάδες ατόμων που αλληλεπιδρούν μεταξύ τους και το σύνολο των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ των μελών της ομάδας. *Charles Kadusin, Κοινωνικά Δίκτυα*, εκδ. Κριτική, Αθήνα 2019.

**Κεφάλαιο Α.**  
**Α΄ Περίοδος 1961-1966**

## Ιστορικό πλαίσιο

### Το πολιτικό πλαίσιο 1961-66

Το περιοδικό *Θέατρο* εμφανίζεται στα ελληνικά γράμματα τον Δεκέμβρη του 1961 και διανύει πέντε χρόνια αδιάλειπτης κυκλοφορίας ως τον Δεκέμβρη του 1966. Πρόκειται για μια πενταετία ιδιαίτερα ταραγμένη πολιτικά. Από τα τέλη της δεκαετίας του '50, η χώρα και οι άνθρωποι της προσπαθούν να αφήσουν πίσω τους σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο τις τραυματικές μνήμες της κατοχής και του εμφυλίου πολέμου -ο οποίος εξακολουθεί βέβαια να αποκαλείται από την εξουσία "συμμοριτοπόλεμος". Η ανάδειξη της ΕΔΑ το 1958 σε αξιωματική αντιπολίτευση αποτελεί αιτία ανησυχίας για το κράτος της δεξιάς. Το 1961, στις 29 Οκτωβρίου, διεξάγονται οι "εκλογές βίας και νοθείας", το σχέδιο "Περικλής" έχει μπει ήδη σε εφαρμογή, η ΕΡΕ οργανώνει το παρακράτος και αυτό γιγαντώνεται στα επόμενα χρόνια. Η απήχηση της αριστεράς αυξάνεται μέσα σε αυτό το κλίμα. Ο Γεώργιος Παπανδρέου κηρύσσει την 1η Δεκεμβρίου 1961 τον *Ανένδοτο Αγώνα* και ένα κύμα διαδηλώσεων και κινητοποιήσεων ξεκινά. Ο ελληνικός λαός και κυρίως η νεολαία -η αποκαλούμενη "γενιά του 1-1-4" εκφράζεται όλο και πιο δυναμικά, αντιδρά στην καταπίεση, την πολιτική βία, την έκνομη δράση του παρακράτους, το οποίο κορυφώνεται με τη δολοφονία Λαμπράκη. "Το διακύβευμα εκείνων των κινητοποιήσεων αφορά την πολιτική και πολιτισμική ιθαγένεια των πολιτών"<sup>13</sup>. Η Ένωση Κέντρου σχηματίζει κυβέρνηση το 1963, το 1965 οδηγείται σε παραίτηση, το παλάτι παραβιάζει το σύνταγμα και ορκίζει κυβερνήσεις "αποστασίας". Η πολιτική ανωμαλία διαρκεί ως την κατάλυση της "καχεκτικής δημοκρατίας" (Νικολακόπουλος 1995) από τους συνταγματάρχες την 21η Απριλίου 1967. Το *Θέατρο* εκδίδεται από τον Δεκέμβρη του 1961, εντός του Ανένδοτου Αγώνα, και στην κορύφωση της αντικομμουνιστικής εκστρατείας της Ε.Ρ.Ε. και ως τον Δεκέμβρη του 1966, δεν φτάνει στο πραξικόπημα.

### Οι πολιτιστικές πολιτικές στη δεκαετία του '60

Η "επίσημη" πολιτιστική πορεία της χώρας χαράσσεται από τις μεταπολεμικές συντηρητικές κυβερνήσεις. Διατηρείται η συνέχεια και η αφοσίωση στις αξίες και στις

---

<sup>13</sup> Μ. Ζορμπά, *Πολιτική του Πολιτισμού, Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 19ου αι.* εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2010, σελ. 260.

προσλαμβάνουσες του 19ου και του πρώτου μισού του 20ού αιώνα - χωρίς ριζική μεταβολή του ηγεμονικού λόγου.<sup>14</sup> Το αφήγημα είναι ότι η σύγχρονη Ελλάδα είναι κληρονόμος του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και του βυζαντινού, κοιτίδα του ευρωπαϊκού. Το ψυχροπολεμικό πλαίσιο συμβάλλει στη διατήρηση της προσήλωσης της επίσημης πολιτιστικής πολιτικής στην εθνική κληρονομιά.

Στο θέατρο ζητούμενο μεταπολεμικά είναι η ενίσχυση της εθνικής παραγωγής ποσοτικά και η αναβάθμισή της ποιοτικά, η ανάδειξη της νεοελληνικής ταυτότητας και η προβολή της διεθνώς. Μεταπολεμικά η συντηρητική παράταξη που βρίσκεται στην κυβέρνηση επιχειρεί να εδραιώσει την κυρίαρχη κουλτούρα στο θέατρο, την πολιτισμική έκφραση του δόγματος “ανήκομεν εις την Δύσιν”. ιδρύοντας μία σειρά από πολιτιστικούς θεσμούς. Ήδη από τη δεκαετία του '50 έχει καθιερώσει το κρατικό βραβείο θεάτρου για νεοελληνικό έργο (1954), με στόχο να ενθαρρύνει και να ενισχύσει την εγχώρια παραγωγή, το Φεστιβάλ Αθηνών και το Φεστιβάλ Επιδαύρου (1955) για να αναβιώσει και να προβάλλει την αρχαία ελληνική δραματική κληρονομιά. Στην αυγή της δεκαετίας του '60 η οργάνωση πολιτιστικής πολιτικής συνεχίζεται με την ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος (1961) και της Δραματικής Σχολής στην Θεσσαλονίκη ως παραρτήματος της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου, με στόχο την θεατρική αποκέντρωση και τόνωση της πνευματικής ζωής στην Μακεδονία και του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, που και αυτό για τον ίδιο λόγο διεξάγεται στην συμπρωτεύουσα, της Ταινιοθήκης της Ελλάδος (1963) με στόχο την ενίσχυση της τέχνης του κινηματογράφου στην χώρα. Χρηματοδοτεί περιοδείες στο εξωτερικό του Εθνικού και του Πειραιϊκού Θεάτρου<sup>15</sup> (1957-68) και του Θεάτρου Τέχνης<sup>16</sup> με παραστάσεις αρχαίου δράματος με στόχο την διεθνή ακτινοβολήση του ελληνικού θεάτρου.

Η χώρα δεν έχει ακόμα Υπουργείο Πολιτισμού. Την πολιτιστική πολιτική της χώρας διαμορφώνουν με τις αποφάσεις τους άλλα υπουργεία, όπως το Υπουργείο Βιομηχανίας, που έχει αναλάβει την οργάνωση και χρηματοδότηση του Φεστιβάλ Κινηματογράφου, ή το Υπουργείο Προεδρίας. Τα Φεστιβάλ Επιδαύρου και Αθηνών τελούν υπό τον έλεγχο του Ε.Ο.Τ., ενδεικτικό της εργαλειακής αντίληψης που κυριαρχούσε τότε για τον πολιτισμό ως

<sup>14</sup> Μ. Ζορμπά, Πολιτική του Πολιτισμού, Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 19ου αι. εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2010, σελ. 260.

<sup>15</sup> Θίασος που ίδρυσε ο Δημήτρης Ροντήρης το 1957 μετά την απομάκρυνσή του από το Εθνικό το 1954 και ένα σύντομο πέρασμα από το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά με αποστολή το ανέβασμα αποκλειστικά αρχαίου δράματος.

<sup>16</sup> Το Θέατρο Τέχνης στη β' του περίοδο 1954-1989, ανεβάζει αρχαίο δράμα το 1957 και ξεκινά περιοδείες στο εξωτερικό το 1962. Ιστορία (theatro-technis.gr).



μοχλού τουριστικής ανάπτυξης της χώρας. Το θέατρο ως μέρος του πολιτισμού υπάγεται στο Υπουργείο Παιδείας. Οι επιχορηγήσεις σε αυτό είναι μικρές και εντελώς ευκαιριακές. Η θεατρική παιδεία σχεδόν απουσιάζει. Εκτός από τη δραματική σχολή του *Εθνικού Θεάτρου* και από τις ολιγάριθμες ιδιωτικές δραματικές σχολές- οι οποίες τότε δεν είχαν το κύρος ανωτέρων σχολών και πολλαπλασιάζονται ανεξέλεγκτα χωρίς τις ελάχιστες προδιαγραφές- δεν υπήρχαν ανώτατες σπουδές θεάτρου και η θεατρική κατάρτιση ήταν χαρακτηριστικό ελαχίστων εντός των τειχών, συνήθως σπουδασμένων στο εξωτερικό.

Βασικός στόχος της πολιτικής για τον πολιτισμό στις αρχές της δεκαετίας του '60 ήταν η εξουδετέρωση του κομμουνισμού, αποστολή που υπηρετείται από εγκέφαλους της αντικομμουνιστικής προπαγάνδας με απόρρητες εκθέσεις και εισηγήσεις. Το υπουργείο Προεδρίας της κυβέρνησης ΕΡΕ με υφυπουργό τον Τρύφωνα Τριανταφυλλάκο<sup>17</sup> και διευθυντή της Υ.Π. τον “σοβιετολόγο” Νικόλαο Γωγούση<sup>18</sup> εκπονούν σχέδια που περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων την κατά παραγγελία συγγραφή θεατρικών έργων και το ανέβασμά τους από την κρατική σκηνή<sup>19</sup>, το γύρισμα προπαγανδιστικών κινηματογραφικών ταινιών<sup>20</sup>, την κυκλοφορία περιοδικού για την τέχνη με “εθνικόφρον” περιεχόμενο που θα αντιμετωπίσει την κυριαρχία της “κομμουνιστικής” *Επιθεώρησης Τέχνης* στην πνευματική ζωή του τόπου<sup>21</sup>. Η έκδοση ωστόσο του περιοδικού *Ελεύθερο Πνεύμα*<sup>22</sup> που σχεδίαζε ο Γωγούσης, δεν φαίνεται να πραγματοποιήθηκε .

Στη θεατρική ζωή της χώρας διώξεις καλλιτεχνών, λογοκρισία, απαγορεύσεις παραστάσεων και κλείσιμο θεάτρων είναι ενδημικό φαινόμενο. Παρακολουθούνται και συντάσσονται εκθέσεις για το πόσο προάγουν τον κομμουνισμό ο Μάνος Κατράκης, ο Αλέκος Αλεξανδράκης, το *Θέατρο Τέχνης*<sup>23</sup>. Το *Πειραματικό* της Ριάλδη λειτουργεί υπό καθεστώς συνεχών παρεμβάσεων και απαγορεύσεων, το *Θέατρο της Νέας Ιωνίας* λειτουργεί με χίλιες δυσκολίες καθώς δεν δίνεται άδεια λειτουργίας του από την αστυνομία της

<sup>17</sup> Υφυπουργός προεδρίας στην κυβέρνηση ΕΡΕ (1959-61)

<sup>18</sup> Συνταγματάρχης, Διευθυντής της υπηρεσίας πληροφοριών του υπουργείου προεδρίας επί κυβέρνησης ΕΡΕ (1959-61)

<sup>19</sup> Ι. Στεφανίδης “...Η Δημοκρατία δυσχερής; Η ανάπτυξη των μηχανισμών του “αντικομμουνιστικού αγώνα” 1958-1961”, περ. *Μνήμων*, 29/2008.

<sup>20</sup> ό.π.

<sup>21</sup> Υπηρεσιακό Σημείωμα, υπ αριθμ. 144, από Ν. Γωγούση, προς Υφυπουργόν Προεδρίας, κ. Τρ. Τριανταφυλλάκο, Αθήνα 11 Αυγούστου 1961, ΕΛΙΑ ΜΙΕΤ, Αρχείο Τριανταφυλλάκου.

<sup>22</sup> Έτσι θα ονομαζόταν το περιοδικό που πρότεινε ο Γωγούσης να εκδοθεί στα πλαίσια του αντικομμουνιστικού αγώνα, χχ, ό.π. ΕΛΙΑ ΜΙΕΤ, Αρχείο Τριανταφυλλάκου, ό.π.

<sup>23</sup> Αρχείο Τριανταφυλλάκου, ΕΛΙΑ ΜΙΕΤ.

περιοχής<sup>24</sup>. Το ανέβασμα του έργου του πολιτικού εξόριστου Αλέξη Πάρνη “Το Νησί της Αφροδίτης” στο ΚΘΒΕ το 1962 απαγορεύεται, τα έργα της Δωδέκατης Αυλαίας<sup>25</sup> και πολλών άλλων θεατρικών ομάδων με “ύποπτα” πολιτικά φρονήματα λογοκρίνονται.

## **Η θεατρική δραστηριότητα στη χώρα 1961-66**

Σε επίπεδο θεατρικής δραστηριότητας στον χώρο του θεάματος συντελούνται ήδη στα τέλη της δεκαετίας του '50 οσμώσεις καλλιτεχνών διαφορετικής πολιτικής ιδεολογίας, αναπτύσσονται συνεργασίες που υπερβαίνουν τους διαχωρισμούς και τους αποκλεισμούς του εμφυλίου πολέμου. Ο συντηρητικός Δημήτρης Ροντήρης έχει για πρωταγωνίστρια την άνευ πιστοποιητικού κοινωνικών φρονημάτων και συνεπώς άδειας ασκήσεως επαγγέλματος, Ασπασία Παπαθανασίου. Ο κομμουνιστής Γιάννης Ρίτσος το 1965 μεταφράζει την “Αντιγόνη” του Σοφοκλή την οποία σκηνοθετεί ο Γιώργος Σεβαστίκογλου και τα σκηνικά της κάνει ο Α. Τάσσος για την νεοϊδρυθείσα από την Άννα Συνοδινού *Ελληνική Σκηνή*. Αυτά είναι δύο μόνο από τα πάμπολλα παραδείγματα της συνεργασίας δεξιών και αριστερών, της όσμωσης καλλιτεχνών διαφορετικής πολιτικής, κοινωνικής, ακόμα και αισθητικής καταβολής στα χρόνια που εξετάζουμε.

Σε επίπεδο θεατρικής δραστηριότητας στην Αθήνα το 1961 λειτουργούν πάνω από 20 σκηνές, οι οποίες πολλαπλασιάζονται από χρόνο σε χρόνο. Η ομαδοποίηση των θεάτρων και η κατηγοριοποίησή τους στη δεκαετία του '60 είναι μια πολύ δύσκολη υπόθεση. Η μόνη ασφαλής διάκριση είναι σε κρατικό και “ελεύθερο” θέατρο. Ο όρος που χρησιμοποιείται για τους μη κρατικούς θιάσους είναι ενδεικτικός της νοοτροπίας που επικρατούσε τότε για το κρατικό και το ιδιωτικό, για το θέατρο της- με σημερινούς όρους - “ελεύθερης αγοράς”. Το “ελεύθερο” θέατρο διακρίνεται με σχετική αυθαιρεσία σε ποιοτικό/ρεπερτορίου και εμπορικό, σε θιάσους συνόλου και πρωταγωνιστών χωρίς τα όρια να είναι σαφή και στεγανά. Οι χαρακτηρισμοί είναι ποικίλοι, μη καθιερωμένοι (“αριστεροί” θίασοι, πολιτικό θέατρο, συνεταιρικό θέατρο, κατεστημένο και πρωτοποριακό θέατρο, εναλλακτικό θέατρο) καθώς η θεατρολογική έρευνα και ιστοριογραφία για την περίοδο αυτή στην Ελλάδα είναι ισχνή και μάλλον σε πρωτόλειο στάδιο. Ωστόσο είναι εμφανές πως στην αθηναϊκή θεατρική ζωή του

<sup>24</sup> Συνέντευξη Πολυκάρπου Πολυκάρπου, ο οποίος είχε μάθει αυτά με τη σειρά του σε συνέντευξη από τον Γιώργο Μιχαηλίδη.

<sup>25</sup> Στέφανος Ληναίος, “Η «Δωδέκατη Αυλαία»”, εφημ. *Εφημερίδα των Συντακτών*, 05.06.2021, διαθέσιμο στο: [https://www.efsyn.gr/nisides/297091\\_i-dodekati-aylalaia](https://www.efsyn.gr/nisides/297091_i-dodekati-aylalaia)

'60 κυριαρχούν δυο πόλοι, το *Εθνικό Θέατρο* και το *Θέατρο Τέχνης*. Το κύρος του *Θεάτρου Τέχνης* είναι στην εποχή αυτή αδιαμφισβήτητο από την δεκαετία του '50, ενώ το *Εθνικό Θέατρο* διέρχεται μια περίοδο μεγάλης ακμής.

Όσον αφορά το αρχαίο δράμα, εκτός από το *Εθνικό*, που έχει την αποκλειστικότητα των παραστάσεων στο *Φεστιβάλ Επιδαύρου*, υπάρχουν στη δεκαετία του '60 δύο ιδιωτικοί επιχορηγούμενοι από το κράτος θιάσοι με αποκλειστική ενασχόληση το αρχαίο δράμα, το *Πειραιϊκό Θέατρο* του Ροντήρη<sup>26</sup> που πραγματοποιεί περιοδείες στο εξωτερικό παίζοντας τραγωδίες και ο "ήμικρατικός" *Θυμελικός Θιάσος* του Λίνου Καρζή που για δεκαετίες ανεβάζει αρχαίο δράμα, το οποίο παρουσιάζει στο *Φεστιβάλ Αθηνών*. Στα πλαίσια της προβολής του "ελληνικού πολιτισμού" στο διεθνές περιβάλλον και το *Εθνικό* και το *Θέατρο Τέχνης* πραγματοποιούν περιοδείες και συμμετοχές σε διεθνή φεστιβάλ με παραστάσεις αρχαίου δράματος και αμφότερα αποσπούν διεθνή βραβεία. Οι παραστάσεις του *Φεστιβάλ* καταπνέονται μόνο με το σοβαρό είδος της τραγωδίας. Η κωμωδία βρίσκεται παραγκωνισμένη. Το *Εθνικό Θέατρο* τολμά το 1956 για πρώτη φορά να ανεβάσει *Αριστοφάνη*, καθαρίζοντας ωστόσο το κείμενο από τις βωμολοχίες που σοκάρizαν το αστικό καθωσπρέπει κοινό και αφαιρώντας τις πολιτικές του αναφορές, δίνοντάς της μια "επιθεωρησιακή" αισθητική.<sup>27</sup> Οι αριστοφανικοί "Ορνιθες" από το *Θέατρο Τέχνης* το 1958 που συνιστούν μια τολμηρή πρώτη πρόταση για το ανέβασμα αρχαίας κωμωδίας απαγορεύονται από τον υπουργό Παιδείας Κωνσταντίνο Τσάτσο, αλλά η παράσταση ξεκινά μια ζωηρή συζήτηση για το πώς μπορεί να αναβιωθεί η αρχαία κωμωδία.

Σε επίπεδο προσώπων, στο *Εθνικό* διευθυντής από το 1954 είναι ο Αιμ. Χουρμούζιος, διευθυντής και κριτικός της *Καθημερινής*, ο οποίος εδραιώνεται για 9 χρόνια στη θέση αυτή, ενώ στο διοικητικό συμβούλιο ανακυκλώνονται τα ίδια και τα ίδια πρόσωπα από την δεκαετία του '50<sup>28</sup>. Το *Εθνικό Θέατρο* στην περίοδο διεύθυνσης από τον Χουρμούζιο συγκεντρώνει αρχικά στο δυναμικό του νέους σκηνοθέτες<sup>29</sup> και πολύ σπουδαίους ηθοποιούς - γεγονός που οδηγεί σε εσωτερικές συγκρούσεις και δημιουργία υποομάδων-φατριών. Σε

<sup>26</sup> Ιδρύεται το 1957, μετά την απομάκρυνση του Ροντήρη από το *Εθνικό*. Η ιδέα του περιοδεύοντος στο εξωτερικό θιάσου με παραστάσεις αρχαίου δράματος ανήκει στον θεατρικό επιχειρηματία Κρίτα. βλ. Έλενα Σταματοπούλου, *Το νεοελληνικό θέατρο 1944-67*, σελ. 488 και *Θέατρο τεύχ. 17* σελ. ....

<sup>27</sup> Έλενα Σταματοπούλου, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια 1944-1967*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2017 σελ. 379 (392).

<sup>28</sup> Άγγ. Τερζάκης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Ελ. Ουράνη, Κλ. Παράσχος, Τ. Παπαντζώνης, Ι.Ν. Θεοδωρακόπουλος, Ν. Χατζόπουλος, κ.ά.

<sup>29</sup> Τον Αλέξη Σολωμό.

επίπεδο ρεπερτορίου το *Εθνικό* κινείται σε τρεις άξονες: κλασσικό ρεπερτόριο, σύγχρονο δράμα και αρχαίο θέατρο. Σε αυτά τα χρόνια ανεβαίνουν παραστάσεις που ανανεώνουν την αισθητική στη νεοελληνική σκηνή σε επίπεδο σκηνογραφίας, ενδυματολογίας και σκηνοθεσίας. Ο Χουρμούζιος ιδρύει το 1959 τη “Δευτέρα Σκηνή” με στόχο την προβολή του νεοελληνικού έργου και το άνοιγμα στον πειραματισμό, ενώ επιχειρεί να διευρύνει κτηριακά το *Εθνικό Θέατρο* αγοράζοντας όλο το οικοδομικό τετράγωνο και σχεδιάζοντας την επέκτασή του.<sup>30</sup> Ο Χουρμούζιος απομακρύνεται το 1964 από την κυβέρνηση της *Ένωσης Κέντρου*, η οποία εγκαθιστά στο πηδάλιο του *Εθνικού* το δίδυμο Μινωτή (καλλιτεχνικού διευθυντή) Βενέζη (διοικητικού διευθυντή).

Η δεκαετία του '60 είναι μια εποχή ανοίγματος του νεοελληνικού θεάτρου σε όλους τους άξονες. Νέοι σκηνοθέτες μπαίνουν στο ελληνικό θέατρο δημιουργώντας προσδοκίες: ο Μίνως Βολανάκης αναλαμβάνει το 1962 το ΚΘΒΕ φέρνοντας ευρωπαϊκό αέρα με τις σπουδές του και την πείρα του στην κρατική σκηνή της συμπρωτεύουσας. Ο Σπύρος Ευαγγελάτος, νεαρός τότε και πριν τις σπουδές του στο εξωτερικό, δημιουργεί τη *Νεοελληνική Σκηνή* και αναδεικνύει το Ελπιανησιακό Θέατρο. Ξένοι θίασοι επισκέπτονται την Ελλάδα και Έλληνες καλλιτέχνες επιχειρούν διεθνή καριέρα.

Το *Θέατρο Τέχνης*, αδιαμφισβήτητα άξονας αναφοράς και ποδηγέτης των εξελίξεων στον χώρο του θεάτρου μεταπολεμικά συνεχίζει αδιάλειπτα από το 1954 την πορεία του, εισάγει ένα άλλο ήθος, ένα νέο θεατρικό ύφος, καθιερώνεται ως το κατεξοχήν “ποιοτικό” θέατρο της χώρας και συστήνει στο ελληνικό κοινό κείμενα ξένων<sup>31</sup> και Ελλήνων συγγραφέων.

Μια νέα πρόταση για το ελληνικό θέατρο στα χρόνια που εξετάζουμε αποτελούν τα κηποθέατρα, “μια ελληνική εκδοχή των *theatre de verdure* (θέατρα στο πράσινο) που αποτελούν μια ιδιαίτερα ελκυστική λύση για το θεατρόφιλο κοινό μέσα στα θερμά αθηναϊκά καλοκαίρια”<sup>32</sup>. Τα κηποθέατρα εμφανίζονται στη δεκαετία του '50, από τον Χατζίσκο στον *Εθνικό Κήπο (1954)* και τον Μάνο Κατράκη στο *Άλσος με το Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο*

<sup>30</sup> Λυδία Σαμπονάκη- Δρακάκη, Μαρία Λουίζα, Τζογια – Μοάτσου, *Η δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, ΜΙΕΤ, σσ. 419-426.

<sup>31</sup> Το ρεπερτόριο του Θεάτρου Τέχνης στην εννεαετία 1955-1964 42 επικεντρώνεται στην προώθηση του σύγχρονου ξένου δραματολογίου, με ιδιαίτερη έμφαση στο αμερικάνικο, με τα έργα του Τεννεσού Ουίλλιαμς να κατέχουν δεσπόζουσα θέση.

<sup>32</sup> Έλενα Σταματοπούλου, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια 1944-1967*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη 2017 σελ. 337. Η Σταματοπούλου είναι σαφές πως θεωρεί την προσπάθεια αυτή των κηποθεάτρων αντιγραφή γαλλικού θεσμού/ιδέας.

(1955). Αυτά συνεχίζουν την πορεία τους και προστίθεται ο Κώστας Λειβαδέας από το 1958-1961 με τη *Νέα Σκηνή*. Οι θίασοι των κηποθεάτρων επιχειρούν να προσεγγίσουν με τις επιλογές έργων και την αισθητική τους ένα πιο λαϊκό κοινό. Τα κηποθέατρα είναι μια σελίδα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου αρκετά παραμελημένη<sup>33</sup>, μια καινοτόμα για τα ελληνικά δεδομένα προσπάθεια που δεν μπόρεσε να ριζώσει και να δημιουργήσει παράδοση. Στο κηποθέατρο του Χατζίσκου παίχτηκε για πρώτη φορά η “Όπερα της Πεντάρας” του Μπρεχτ, ανεβάστηκαν Σαίξπηρ, Σικελιανός, Καζατζάκης αλλά και έργα που γράφτηκαν νεοελλήνων συγγραφέων που γράφτηκαν ειδικά για τα κηποθέατρα, όπως του Γ. Ρούσσου και του Νότη Περιγιάλη<sup>34</sup>. Στο *Ελληνικό Λαϊκό Θέατρο* του Μάνου Κατράκη ανέβηκαν συνολικά 21 έργα, τα 13 από αυτά ελληνικά, προωθώντας ένα από τα βασικά αιτήματα της Αριστεράς στον χώρο του θεάτρου, την ανάδειξη του σοβαρού νεοελληνικού έργου έναντι της εμπορικής φαρσοκωμωδίας<sup>35</sup>.

## **Το πολιτικό θέατρο**

Πρέπει να γίνει ιδιαίτερη αναφορά στο πολιτικό θέατρο, καθώς στη δεκαετία του '60 αποτελεί κεντρικό αντικείμενο συζήτησης στα περιοδικά της εποχής και στο περιοδικό *Θέατρο* που εξετάζεται εδώ, αλλά και αποτελεί τον βασικό φορέα αντίδρασης στο κατεστημένο θέατρο, στοιχείο που το τοποθετεί στον πυρήνα του προβληματισμού αυτής της μελέτης με τα ερωτήματα που αυτή έχει θέσει.

Ο όρος πολιτικό θέατρο χρησιμοποιείται ευρύτατα στις συζητήσεις των ανθρώπων του θεάτρου της εποχής. Είναι ένας όρος του οποίου το περιεχόμενο είναι ασαφές και για αυτόν τον λόγο δεν καθιερώθηκε. Δεν πρόκειται για είδος θεάτρου ούτε για ρεύμα στο θέατρο, αλλά για μια αντίληψη για τον ρόλο του θεάτρου στην κοινωνία και το ίδιο το θεατρικό γίνεσθαι. Ο όρος δεν χρησιμοποιείται στις ιστορίες θεάτρου. Ούτε, για

---

<sup>33</sup> Έχει γίνει μια διπλωματική εργασία των φοιτητριών Αγγελικής Γέρακα και Χριστίνας Τζάτσου: Οι παραστάσεις των κηποθεάτρων Ν. Χατζίσκου και Μ. Κατράκη (1954-1967), Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα θεάτρου, 1999.

<sup>34</sup> Γιώργος Ρούσσος “Βασίλισσα Αμαλία”, Νότης Περιγιάλης “”Η Αντιγόνη της Αντίστασης”, ένα έργο που προκάλεσε σάλο στον τύπο και στον κόσμο της αριστεράς. Συνέντευξη Ν. Παπανδρέου, Συνέντευξη Τίτικα Νικηφοράκη στην εκπομπή “Εστιν ουν...” διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=q2DimTBADZs> Για το θέμα του έργου του Νότη Περιγιάλη, Μαρία Χαλκού, “Πολιτισμός, Αντίσταση και λογοκριτικές παρεμβάσεις της Αριστεράς στη δεκαετία του '60, διαθέσιμο στο: [www.academia.edu/31276089/Πολιτισμός\\_Αντίσταση\\_και\\_λογοκριτικές\\_παρεμβάσεις\\_της\\_Αριστεράς\\_στη\\_δεκαετία\\_του\\_60\\_Η\\_Αντιγόνη\\_της\\_Κατοχής](http://www.academia.edu/31276089/Πολιτισμός_Αντίσταση_και_λογοκριτικές_παρεμβάσεις_της_Αριστεράς_στη_δεκαετία_του_60_Η_Αντιγόνη_της_Κατοχής) .

<sup>35</sup> όπ. π. Έλενα Σταματοπούλου, σελ. 337.

παράδειγμα, η Φ. Χάρντνολ<sup>36</sup> ούτε ο Α. Νίκολ<sup>37</sup> ούτε το εγχειρίδιο του Πλ. Μαυρομούστακου για το σύγχρονο νεοελληνικό θέατρο<sup>38</sup> τον υιοθετούν ως κατηγορία/είδος θεάτρου. Ο Α. Σολωμός στο *Θεατρικό Λεξικό* τον περιλαμβάνει, αλλά τον ορίζει χαστικά<sup>39</sup>.

Ο όρος υιοθετήθηκε από τον Ε. Πισκάτορ στο βιβλίο του “Το πολιτικό θέατρο”<sup>40</sup>, ο οποίος το διακρίνει σε: α) Θέατρο του Προλεταριάτου, β) Θέατρο -Ντοκουμέντο και γ) Επική Σάτιρα. Στη βιβλιογραφία χρησιμοποιείται εναλλακτικά με τους όρους επικό, προλεταριακό, θέατρο-ντοκουμέντο, χωρίς ωστόσο να πάντα να ταυτίζεται μαζί τους.

Πηγές του πολιτικού θεάτρου είναι οι γιορτές της Φεντερασιόν της Γαλλικής Επανάστασης<sup>41</sup> από τις οποίες εμπνέεται ο Ρομαίν Ρολάν (1866-1944) στη Γαλλία με “το Θέατρο του Λαού” το Νταντά των αρχών του 20ού αιώνα και ο εξπρεσιονισμός, το κίνημα άγκιτ-προπ, ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, και το λαϊκό θέατρο. Γνωρίζει ανάπτυξη στη διάρκεια του μεσοπολέμου στην Ε.Σ.Σ.Δ. και Γερμανία και μεταπολεμικά κυρίως στη δεκαετία του '60 στη Γερμανία σε όλη την Ευρώπη και τις Η.Π.Α.

Γνωρίζει μεγάλη ανάπτυξη στη διάρκεια του μεσοπολέμου συνδέεται με την προλεταριακή επανάσταση και τον κομμουνισμό που αντιλαμβάνεται το θέατρο ως μέσο αφύπνισης του λαού. Στην Ε.Σ.Σ.Δ. αναπτύχθηκε μεταξύ 1923 και 1927 ένα είδος προπαγανδιστικού θεάτρου που ανήκε στην αγκιτάτσια και είχε ως σκοπό την ιδεολογική καθοδήγηση των αγράμματων κατά βάση προλετάρων. Το 1920 στη Γερμανία η “Λαϊκή Σκηνή” υπό τον Πισκάτορ υιοθέτησε τις ίδιες περίπου πρακτικές<sup>42</sup>. Ο Πισκάτορ αυτοεξορίστηκε στην ΕΣΣΔ, έπειτα στις Η.Π.Α. και ίδρυσε στη Νέα Υόρκη το 1939 το θεατρικό εργαστήριο μέσα από το οποίο μετάγγισε τις απόψεις του στη νέα γενιά. Μαθητές

<sup>36</sup> Φύλλις Χάρντνολ, *Ιστορία του Θεάτρου*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980.

<sup>37</sup> Αλλαρντάους Νικόλ, *Παγκόσμια Ιστορία Θεάτρου*, εκδ. Σμυρνιώτη, Αθήνα.

<sup>38</sup> Είναι ενδιαφέρον ότι ο Πλ. Μαυρομούστακος απορρίπτει τη χρήση του όρου πολιτικό θέατρο και υιοθετεί τον τίτλο “Το θέατρο σε έναν νέο πολιτικό ρόλο”, βλ. Πλ. Μαυρομούστακος, *Το Θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000*, μια επισκόπηση, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σελ. 139.

<sup>39</sup> Αλ. Σολωμού, *Θεατρικό Λεξικό*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989, σελ. 309: “Επωνυμία που έδωσε ο Πισκάτορ στο θεατρικό του συγκρότημα προτού εμφανιστεί ο εθνικοσοσιαλισμός. Σκοπός του θεάτρου αυτού που ονομάστηκε και επικό ήταν η πολιτική αφύπνιση του γερμανικού λαού και η προετοιμασία του σοσιαλιστικού μέλλοντος που στάθηκε δυστυχώς φασιστικό.” Στη συνέχεια θεωρεί πως πολιτικά μηνύματα είχε το θέατρο από τον αρχαιότητα ως τον 20ό αι. “Στον εικοστό αιώνα,” συνεχίζει, “το πολιτικό θέατρο γίνεται όπλο ειδικά της σοσιαλιστικής και κομμουνιστικής ιδεολογίας, με δυο λογής αποτελέσματα, άλλοτε θριαμβεύοντας με μια πετυχημένη πολιτική αλλαγή, άλλοτε περί μαζεύοντας τα δραματουργικά ρημάδια του μετά την αποτυχία του αγώνα, όπως στην περίπτωση του Πισκάτορ.”

<sup>40</sup> *Erwin Piscator, The Political Theater, translated by Hugh Rorrison, Methuen Drama, April 1980 (Translation of Das Politische Theater. Berlin: Adalbert Schultz Verlag, 1929).*

<sup>41</sup> Μπ. Ντορ, “Πολιτικό Θέατρο, τοποθέτηση και ιστορική αναδρομή, περ. *Θέατρο*, τεύχ. 31, σελ. 11.

<sup>42</sup> Την καταγωγή του πολιτικού θεάτρου αποδίδοντάς την στον Πισκάτορ παραθέτει το περ. *Ανοιχτό Θέατρο* τεύχ. 5, σελ. 20-25, μτφρ. Β. Τρικεριώτης.

του υπήρξαν η Τζούντιθ Μαλίνα, ο Άρθουρ Μίλλερ, ο Τενεσσί Ουίλλιαμς και ο Μάρλον Μπράντο. Στη Γαλλία στις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα τα θεατρικά έργα του Ρομάν Ρολάν και τα θεωρητικά του κείμενα εντάσσονται στο ίδιο ρεύμα.

Το πολιτικό θέατρο εγγράφεται στο ρεύμα της πρωτοπορίας στην τέχνη που η αφετηρία του βρίσκεται στον μεσοπόλεμο και στοχεύει στην ένωση της τέχνης με τη ζωή. Το ρεύμα αυτό υποστηρίζει πως η πραγματικότητα πρέπει να ενωθεί με την τέχνη και τα όρια μεταξύ τους να χαθούν. Η τέχνη πρέπει να επαναστατικοποιηθεί για να επαναστατικοποιήσει τη ζωή. Στο πλαίσιο αυτό το θέατρο δεν μπορεί να είναι ανώδυνο θέαμα, αναπαράσταση της ζωής με στόχο την ψυχαγωγία του θεατή ή και την ενδοσκόπησή του. Η ατομική δημιουργία και πρόσληψη του θεάτρου είναι αστικό στοιχείο. Το θέατρο πρέπει να μιλάει για τα συλλογικά ζητήματα, για την συλλογική πραγματικότητα, να συν-δημιουργείται και όχι να παρουσιάζεται έτοιμο στο θεατή, να βοηθά τον άνθρωπο να εξεγερθεί απέναντι στο καπιταλιστικό κατεστημένο και να γίνει όργανο οικοδόμησης ενός νέου κόσμου<sup>43</sup>. Το πολιτικό θέατρο ως σύλληψη στοχεύει στο ευρύ κοινό, σε ένα μαζικό κοινό.

Ο Ρομάν Ρολάν διακηρύσσει: “Να ανοίξει η σκηνή στα πλήθη, όπως η αίθουσα, και να χωρέσει έναν λαό και τις πράξεις ενός λαού”. Εδώ βρίσκεται ένα ουσιαδές στοιχείο. Οι γιορτές απευθύνονται στο μέγα πλήθος ο ίδιος ο Ντιντερό το προαισθανόταν όταν έλεγε πως τα πάντα θα άλλαζαν στο θέατρο από τη στιγμή που θα περνάγαμε από μερικές εκατοντάδες θεατές σε πολλές χιλιάδες. Όμως η μάζα των θεατών δεν πρέπει να είναι ένα απλό πλήθος μία ετερόκλητη σύναξη. Αντικειμενικός σκοπός του θεάματος είναι ακριβώς να συγκροτήσει από τους θεατές μία ενότητα να τους θυμίσει πως αποτελούν ένα και το αυτό σώμα. Σε τελευταία ανάλυση δεν θα έπρεπε να υπάρχει μια διαφορά ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές.[...]. Υπάρχει προσχώρηση, συμμετοχή σε όλα τα επίπεδα και όχι μόνο ατομική ταύτιση του θεατή με τον ήρωα, συμμετοχή του ατόμου στη συλλογική ζωή της πόλης του, συμμετοχή του παρόντος στο ζωντάνεμα του παρελθόντος, συμμετοχή του κοινού στην ιστορία, ξαναβιωμένη έτσι από τους ηθοποιούς που είναι απλοί πληρεξούσιοι των θεατών. <sup>44</sup>

Μεταπολεμικά ο στόχος να γίνει μαζικό το κοινό των παραστάσεων εγκαταλείπεται. Κι εγκαταλείπεται για δύο λόγους. Ο ένας είναι γιατί ο φασισμός και ο ναζισμός εκμεταλλεύτηκαν τις λαϊκές γιορτές, τις μαζικές εκδηλώσεις εκφυλλίζοντάς τις και καθιστώντας τις εκ των υστέρων ύποπτες. Ο δεύτερος είναι πως μεταπολεμικά το κοινό του

<sup>43</sup> P. Burger, Η θεωρία της Πρωτοπορίας, μτφρ. Γ. Σαγκριώτη, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2010.

<sup>44</sup> ό.π. Μπερνάρ Ντορτ, “Το Πολιτικό Θέατρο”, τεύχ. 31, σελ. 11.

θεάτρου ποσοτικά δεν αυξήθηκε και συνεπώς ούτε λόγος δεν μπορούσε να γίνεται για μαζικές παραστάσεις, αφετέρου το κοινό μεταβλήθηκε και πολυδιασπάστηκε περαιτέρω ώστε να γίνεται λόγος για θεατρικά κοινά. Οι αρχιτέκτονες σταματούν να σχεδιάζουν θέατρα για να δεχτούν χιλιάδες θεατών. Παντού στην Ευρώπη ανοίγουν θέατρα στην περιφέρεια, μικρά που απευθύνονται σε ειδικά κοινά, λαϊκά, νεανικά και οπωσδήποτε όχι αστικά.

Στη δεκαετία του '60 ολοκληρώνονται τα χαρακτηριστικά του πολιτικού θεάτρου και εμφανίζεται και με τις τρεις μορφές του. Το επικό θέατρο πριν και μετά τον θάνατο του Μπρεχτ ανοίγει νέους δρόμους, φέρνει στον μεταπολεμικό κόσμο επανάσταση στον χώρο του θεάτρου σε επίπεδο δραματουργίας, σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας και υποκριτικής. Το θέατρο-ντοκουμέντο που αλλιώς ονομάστηκε και "θέατρο αλήθειας" αναπτύσσεται στη Γερμανία επίσης στη δεκαετία του '60 σπάζοντας τα όρια μεταξύ πραγματικότητας και τέχνης, χάρη στη δουλειά του και πάλι του Πισκάτορ, ο οποίος επιστρέφει στο Δυτικό Βερολίνο το 1961 και αναλαμβάνει τη *Λαϊκή Σκηνή*. Το *Piccolo Teatro* του Στρέλερ (1947), το *Living Theater* των Τζ. Μπεκ και Τζ. Μαλίνα (1947), το *National Populaire Theatre* με διευθυντή τον Ζ. Βιλάρ από το 1951, το *Berliner Ensemble* του Μπρεχτ (1949) και η *Λαϊκή Σκηνή* που διευθύνει ο Πισκάτορ και η *Νέα σκηνή* του Ντάριο Φο από το 1968<sup>45</sup> αποτελούν τους εμβληματικούς εκφραστές αυτής της αντίληψης για τον ρόλο του θεάτρου μεταπολεμικά.

Στην Ελλάδα, καλλιτέχνες και κοινό δέχονται τα μηνύματα αυτά ήδη από τον μεσοπόλεμο και συμμετέχουν στις αναζητήσεις διστακτικά, καθώς η απουσία θεατρικής παράδοσης και παιδείας και οι ιδιαίτερες πολιτικοκοινωνικές συνθήκες που επικρατούν στη χώρα δεν ευνοούν στη διάρκεια του μεσοπολέμου την πολιτικοποίηση των καλλιτεχνών, τη ριζοσπαστικοποίηση και την καλλιέργεια προλεταριακού θεάτρου. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το *Λαϊκό Θέατρο Αθηνών* στο Παγκράτι που ίδρυσε το 1930 ο Βασίλης Ρώτας. Στη διάρκεια της Αντίστασης και του Εμφυλίου αναπτύσσεται λαϊκό πολιτικό θέατρο, το ονομαζόμενο "Θέατρο του Βουνού", αλλά και τα κλιμάκια των "Ενωμένων Καλλιτεχνών"<sup>46</sup> που περιοδεύουν στην Ελλάδα, τα οποία με την ήττα του Δημοκρατικού Στρατού χάνονται. Η δεξίωση του πολιτικού θεάτρου, με την έννοια που τέθηκε παραπάνω, πραγματοποιήθηκε

<sup>45</sup> Ο Ντάριο Φο, ξεκίνησε να συνεργάζεται με το *Piccolo Teatro* και δραστηριοποιείται συγγραφικά και σκηνοθετικά από τις αρχές της δεκαετίας του '60 πριν ιδρύσει θίασο κολλεκτίβα.

<sup>46</sup> Σπύρου Κακουριώτη, "Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, διαδρομές στο θέατρο και την ιστορία", εφ. *Αυγή*, 11/12/2016 και Σοφία Αδαμίδου, "Το θέατρο στην υπηρεσία του αγώνα, εφ. *Ριζοσπάστης*, 8/5/2005.



με μεγαλύτερη δυναμική στα τέλη της δεκαετίας του '50<sup>47</sup> και στις αρχές της δεκαετίας του '60 και το ενδιαφέρον για αυτό γίνεται όλο και πιο ζωνρό, καθώς η δεκαετία αυτή προχωρά. Οι πολιτικές συγκυρίες της εποχής λειτουργούν ενθαρρυντικά για την μεταβολή αυτή στον χώρο του θεάτρου και την προσπάθεια άντλησης προτύπων από τα θεατρικά σχήματα του εξωτερικού που προαναφέρθηκαν.

Η ανάδειξη της ΕΔΑ σε αξιωματική αντιπολίτευση, και τα συνακόλουθα αυτού του πολιτικού γεγονότος στη χώρα, ενθάρρυναν τους ανθρώπους του θεάτρου για να αρθρώσουν έναν διαφορετικό λόγο για τον πολιτισμό και την τέχνη. Από το 1958 ελληνικά θεατρικά σχήματα ευαγγελίζονται την επανάσταση για την ανατροπή του θεατρικού και ενδεχομένως πολιτικού κατεστημένου, την προσέγγιση των λαϊκών στρωμάτων, τη θεατρική αποκέντρωση. Το 1958 ιδρύεται η *12η Αυλαία*,<sup>48</sup> μια νεανική ομάδα που λειτουργεί ομαδοσυνεργατικά και στην τετράχρονη πορεία της αναδεικνύει νέους Έλληνες θεατρικούς συγγραφείς, ενδεικτικά αναφέρω τους Γκούφα, Ζιώγα, Μουρσελά. Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται το βραχύβιο *Θέατρο 59*. Από το 1959 ιδρύεται η *Πειραματική Σκηνή* από τελειόφοιτους της Ανωτέρας Σχολής Θεάτρου και Κινηματογράφου ανάμεσα στους οποίους είναι και η Ριάλδη, θέατρο που μετονομάζεται το 1961 σε *Θέατρο Τσέπης* και τελεί υπό τον Δημήτρη Κολλάτο και την Μαριέττα Ριάλδη. Ο Γιώργος Μιχαηλίδης ήδη από το 1965 επιχειρεί με το *Θέατρο της Νέας Ιωνίας* να υλοποιήσει το όραμά του για ένα προλεταριακό θέατρο. Ανεβάζει παραστάσεις με πολύ φτηνό εισιτήριο, δίνει δωρεάν το πρόγραμμα και, μετά το τέλος της παράστασης, ο θίασος μένει και συζητά με τους θεατές<sup>49</sup>.

## **Το θεατρικό κοινό της εποχής**

Όλα αυτά τα θεατρικά σχήματα, ανανεωτικά και μη, απευθύνονται σε ένα κοινό που διαρκώς αλλάζει χαρακτηριστικά στη δεκαετία του '60. Η αστικοποίηση μεγεθύνεται, ο συσχετισμός όγκου αγροτικού και αστικού πληθυσμού μεταβάλλεται σε βάρος του πρώτου.

---

<sup>47</sup> Στο ελληνικό θέατρο πρώτα αναπτύσσεται το ενδιαφέρον για τον Μπρεχτ και κυρίως τα έργα του. Ο Χατζίσκος ανεβάζει Την Όπερα της Πεντάρας το 1956 στο κηποθέατρό του, Το *Θέατρο Τέχνης* ανεβάζει το 1957, με την παράσταση του έργου του Ο Κύκλος με την Κιμωλία. Συνεχίζει το 1958-9 με την "Εβραία" και τον "Καταδότη", τα μονόπρακτα από το "Τρόμος και Αθλιότητα του Γ'Ράιχ", και με τον "Καλό Άνθρωπο του Σε Τσουάν". Η *Επιθεώρηση Τέχνης* προβάλλει τον Μπρεχτ με οργάνωση διαλέξεων και αφιερώματα στο περιοδικό τον Δεκέμβριο του 1961. Το 1962 το *Θέατρο Τέχνης* ανεβάζει τον Αρτούρο Ουί και το *Νέο Θέατρο* του Διαμαντόπουλου τον *Γαλιλαίο*.

<sup>48</sup> Στέφανος Ληναίος, "Η «Δωδέκατη Αυλαία»", εφημ. *Εφημερίδα των Συντακτών*, 05.06.2021.

<sup>49</sup> Συνέντευξη του Γ. Μιχαηλίδη στον Ηλία Μαλανδρή στην εκπομπή "Έστιν Ουν" *Alter*.

Η χώρα εξακολουθεί να είναι βαθιά τραυματισμένη και διχασμένη από τον εμφύλιο πόλεμο, όμως οι πληθυσμοί της πρωτεύουσας βελτιώνουν το βιοτικό τους επίπεδο και εκφράζουν το αίτημα της συμμετοχής στα πολιτιστικά αγαθά. Ο πληθυσμός της πρωτεύουσας διογκώνεται με την εσωτερική μετανάστευση. Από την αυγή της δεκαετίας του '60, επιπλέον, ο κινηματογράφος μπαίνει δυναμικά στη ζωή των ανθρώπων ως το κύριο μέσο ψυχαγωγίας. Στον χώρο του θεάτρου, το παραδοσιακά ολιγάριθμο αστικό κοινό των παραστάσεων στην Ελλάδα έχει εμβολιστεί από ένα νέο, φρέσκο, νεανικό κοινό φοιτητών με προοδευτικές ιδέες, και ταυτόχρονα από νεήλυδες στην πρωτεύουσα επαρχιώτες, γεγονός που μεταβάλλει ταχύτατα τα θεατρικά πράγματα στην Ελλάδα.

## **Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία**

Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία βρίσκεται σε πλήρη ανάπτυξη στα χρόνια που εξετάζουμε<sup>50</sup>. Βρισκόμαστε στην καρδιά του Ψυχρού πολέμου, ένα μεγάλο χρηματικό ποσό κατευθύνεται στην Ελλάδα για την προβολή μιας θετικής εικόνας για τον σύγχρονο αμερικανικό πολιτισμό και τα επιτεύγματά του αλλά και για τη δημιουργία ενός δικτύου διανοομένων και καλλιτεχνών που θα λειτουργούν ως φίλα προσκείμενοι στις Η.Π.Α. και θα αποτελούν ανάχωμα στην επιρροή / διείσδυση του πολιτισμού των λαών του ανατολικού μπλοκ στην Ελλάδα αλλά και θα συναποτελούν ή θα συμβάλλουν στην ανάπτυξη μιας μη κομμουνιστικής αριστερής ιντελιγκέντσιας/ διανόησης στη χώρα, η οποία θα υπονόμει το κύρος και την επιρροή της κομμουνιστικής αριστερής διανόησης. Μέσα για την εξυπηρέτηση αυτών των στόχων ήταν οι υποτροφίες για σπουδές και επισκέψεις στις Η.Π.Α. η χρηματοδότηση φορέων πολιτισμού, ΜΜΕ, η οργάνωση σεμιναρίων<sup>51</sup>.

## **Τα συλλογικά θεατρικά αιτήματα της εποχής**

Σε επίπεδο αιτημάτων του καλλιτεχνικού κόσμου στη δεκαετία του '60 ένα βασικό αίτημα είναι η θεσμοθέτηση των 9 παραστάσεων εβδομαδιαίως έναντι των 12 που ίσχυαν ως τότε και η ελάφρυνση της βαριάς φορολογίας που συμβάλλει στο να είναι ακριβό το

<sup>50</sup> Στρατής Μπουρνάζος, Το Congress for Cultural Freedom (CCF) και η δραστηριότητά του στην Ελλάδα, 1950-1967 Πολιτιστικός Ψυχρός Πόλεμος και αντικομμουνισμός, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Μάιος 2019

<sup>51</sup> Ζηνοβία Λιαλιούτη, Ο "άλλος" Ψυχρός Πόλεμος, Η αμερικανική διπλωματία στην Ελλάδα 1953-73, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 2019.

εισιτήριο για το θέατρο, πολύ πιο ακριβό από του κινηματογράφου, αποκλείοντας τα λαϊκά στρώματα. Βασικά αιτήματα, επίσης, είναι η οικονομική ενίσχυση των θιάσων με επιχορηγήσεις, η ίδρυση τριετούς “Ακαδημίας Θεάτρου”, δηλαδή, κρατικής δραματικής σχολής με κύρος ανωτέρας σχολής. Γενικότερα απασχολεί έντονα την εποχή αυτή τον θεατρικό χώρο το ζήτημα της εκπαίδευσης των ηθοποιών και των όρων λειτουργίας των δραματικών σχολών. Ζήτημα κατάργησης της άδειας ασκήσεως επαγγέλματος δεν έχει στη δεκαετία του '60 τεθεί, όπως και το θέμα της ίδρυσης πανεπιστημιακής σχολής θεάτρου.

## **Η ταυτότητα και η παρέμβαση του περιοδικού στην Α΄ Περίοδο**

### **Εξωτερικά χαρακτηριστικά-Εκδότης και Διευθυντής**

Το περιοδικό *Θέατρο* έχει τον χαρακτηρισμό “δίμηνη θεατρική επιθεώρηση”. Το *Θέατρο* είναι συνδρομητικό, αλλά διατίθεται και σε βιβλιοπωλεία και περίπτερα. Το όνομά που του δίνει ο Νίτσος ενδεχομένως δηλώνει την πρόθεσή του να εδραιωθεί ή και να καταλάβει τον χώρο που ως τότε μονοπωλούσε του περιοδικό του Κρίτα. με διευθυντή τον Μάριο Πλωρίτη. Η δίμηνη περιοδικότητα του *Θεάτρου*, ωστόσο, το ανάγει στην κύρια φωνή του τύπου που εστιάζει αποκλειστικά στο θέατρο.

Εκδότης και διευθυντής του είναι ο Κώστας Νίτσος. Γεννήθηκε στην Άρτα ή τη Δωρίδα<sup>52</sup> το 1920. Η οικογενειακή του καταγωγή μας είναι άγνωστη. Όλες οι πηγές μας πληροφορούν ότι σπούδασε νομικά<sup>53</sup>. Στην περίοδο της Κατοχής υπήρξε αντάρτης πόλεων ενταγμένος στο ΕΑΜ<sup>54</sup>. Άρχισε να εργάζεται ως δημοσιογράφος σε εφημερίδες<sup>55</sup>, από το

<sup>52</sup> Δεν κατέστη δυνατό να βρεθεί ένα πλήρες βιογραφικό του Νίτσου συνταγμένο από τον ίδιο. Σε συνεντεύξεις του δεν αναφέρεται στην καταγωγή και τις σπουδές του. Τα στοιχεία αυτά αντλήθηκαν από άρθρα εφημερίδων, από το βιογραφικό του Πανεπιστημίου Κρήτης, από το περιοδικό *Θέατρο* του Κρίτα τεύχ. 67(όπου παρατίθεται κατάλογος βιογραφικών με τον τίτλο *Who is who*). Στην πλειονότητά τους θεωρούν ως τόπο καταγωγής του Κώστα Νίτσου την Άρτα. Το Πανεπιστήμιο Κρήτης έχει ως τόπο καταγωγής τη Δωρίδα. [Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Κρήτης- Κώστας Νίτσος \(1920-2015\) \(uoc.gr\)](#)

<sup>53</sup> Στερεότυπα επαναλαμβάνεται σε όλες τις πηγές πως σπούδασε νομικά. Μόνο το *Who is who* προσθέτει την πληροφορία ότι σπούδασε στο πανεπιστήμιο Αθηνών.

<sup>54</sup> Ο ίδιος το δηλώνει σε συνεντεύξεις του και επαναλαμβάνεται στερεότυπα σε αφιερώματα εφημερίδων με αφορμή τον θάνατό του. [Κώστας Νίτσος, ο ιστορικός διευθυντής της εφημερίδας "ΤΑ ΝΕΑ" και της απεργιακής εφημερίδας "Αδέσμευτη Γνώμη", που βγήκε το 1975 ως απάντηση στους εκδότες. Δείτε πως περιέγραψε το ιστορικό εγχείρημα \(βίντεο\) - ΜΗΧΑΝΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ \(mixanitouxronou.gr\)](#) Το ΚΚΕ εξέδωσε ανακοίνωση στο θάνατό του το 2015 με την οποία αποχαιρετά και τιμά “τον παλαίμαχο αγωνιστή του ΕΑΜ”. Ν. Μπογιόπουλος, “Αντίο δάσκαλε...”, *Ημεροδρόμος*, 29/11/2015

<sup>55</sup> Σε διάφορα βιογραφικά του σημειώματα στο διαδίκτυο(παραθέτονται στη βιβλιογραφία) σημειώνεται πως εργαζόταν ως συντάκτης το 1940 στην εφημερίδα *Ακρόπολις* και ως βοηθός αρχισυντάκτου το 1945 στο

1946 υπήρξε στέλεχος των εφημερίδων *Βήμα* και *Τα Νέα*, ενώ γίνεται από το 1952 αρχισυντάκτης και από το 1962 διευθυντής της εφημερίδας *Τα Νέα*<sup>56</sup>. Ο Κώστας Νίτσος ήταν το πρόσωπο που εμπιστεύτηκε ο Δημήτρης Λαμπράκης αναθέτοντάς του την αρχισυνταξία και στη συνέχεια ο Χρήστος Λαμπράκης την διεύθυνση των *Νέων*. Ισχυρό πρόσωπο μέσα στον Δ.Ο.Λ. ο οποίος τον στήριξε είναι ο Δημήτρης Ψαθάς, πατέρας της πρώτης συζύγου του Νίτσου, Μαρίας. *Τα Νέα* επί των ημερών διεύθυνσής του Νίτσου καθιερώθηκε ως η πρώτη σε κυκλοφορία εφημερίδα της χώρας, προοδευτική σε πολιτικές ιδέες και με έμφαση στα πολιτιστικά θέματα και κυρίως στο θέατρο. Ο Νίτσος από τη θέση αυτή απόλαυσε μια περίοδο στην οποία επηρέαζε τα πολιτιστικά της χώρας, κατά την οποία, όπως αυτόρεσκα δήλωνε με μια κριτική του, κατέβαζε παραστάσεις.<sup>57</sup> Μετά την πτώση της χούντας οι σχέσεις του με τον Χρ. Λαμπράκη ψυχράθηκαν<sup>58</sup>, ο τελευταίος ανέθεσε την διεύθυνση της εφημερίδας στον Γιάννη Καψή. Το 1974 ο Νίτσος πρωταγωνίστησε στις απεργιακές κινητοποιήσεις των δημοσιογράφων που ξεκίνησαν στις 15 Οκτώβρη 1974<sup>59</sup> και στην απεργία διαρκείας τον Μάιο του 1975, η οποία κράτησε 46 μέρες<sup>60</sup>. Στα πλαίσια αυτής της απεργίας διεύθυνε την εφημερίδα *Αδέσμευτη Φωνή* (13 Μαΐου 1975)<sup>61</sup>, που εκδόθηκε για μια μόνο μέρα<sup>62</sup>. Επρόκειτο για μια μεγάλη στιγμή του δημοσιογραφικού συνδικαλισμού. Ο Νίτσος το 1975 αποχώρησε από τα *Νέα* και συμμετείχε στο εγχείρημα της Ελευθεροτυπίας, της πρώτης εφημερίδας της μεταπολίτευσης που εμφανίστηκε στον τύπο ως “η εφημερίδα

---

Εμπρός. Πληροφορίες παίρνουμε και από το περιοδ *Θέατρο*, Κρίτα, τ. 67, *Who is who*, σελ. 323, λήμμα Νίτσος Κώστας.

<sup>56</sup> Περ. *Θέατρο*, Κρίτα, τ. 67, *Who is who*, σελ. 323, λήμμα Νίτσος Κώστας.

<sup>57</sup> “Είχα παιδεία, κάτι που έλειπε από τους συνάδελφους της γενιάς μου, ενώ την είχαν κάποιοι παλιότεροι. Οι αστερίσκοι που έγραφα, με πέντε δέκα αράδες, μπορούσαν να κατεβάσουν μια παράσταση. Θυμάμαι μια φορά πήγα να δω τον φίλο μου Μάνο Κατράκη- ήταν στα τελευταία του. «Νίτσο, μου λέει, « είσαι φίλος αλλά μια φορά με είχες καταστρέψει με ένα σχόλιο σου». Τα έργα που ανέβαζε ο Μάνος κρατούσαν ένα – δύο χρόνια κι εκείνη η παράσταση έπεσε σε μερικές μέρες. Ο κόσμος είχε εμπιστοσύνη σε μένα και στους συνεργάτες μου. Είχαμε το προτέρημα να είμαστε έντιμοι. Έχω πικράνει πολλούς αδελφικούς φίλους, αλλά ήθελα να είμαι σωστός.” Συνέντευξη στον Γιάννη Μπασκόζο. Διαθέσιμο στο: <https://www.oanagnostis.gr/kostas-nitsos-echi-chathi-to-ipsilo-fronima-apo-ti-dimosiografia/>

<sup>58</sup> Μαρτυρία Πέτρου Μάρκαρη: “Ο Λαμπράκης επιχείρησε να τον παροπλίσει κάνοντάς τον από διευθυντή των *Νέων*, Πρόεδρο του διοικητικού συμβουλίου και ο Νίτσος, που δεν επιθυμούσε έναν ρόλο διακοσμητικό, αποφάσισε να αποχωρήσει από τα *Νέα*.”

<sup>59</sup> Περιοδ. *Αντί*, τεύχος 5, Θόδωρος Κατσανέβας, “Η Ανατομία μιας απεργίας” σελ. 30.

<sup>60</sup> Τεύχ. 46-48, Αστερίσκοι, σελ. 19.

<sup>61</sup> Ν. Μπογιόπουλος, “Αντίο δάσκαλε...”, *Ημεροδρόμος*, 29/11/2015 διαθέσιμο στο: <https://www.imerodromos.gr/kostas-nitsos-2/>

<sup>62</sup> Περιοδ. *Αντί*, τεύχ. 5, (Νοέμβριος 1974) Θόδωρος Κατσανέβας, “Η τέταρτη εξουσία στα χέρια των Εργοδοτών, Ανατομία μιας απεργίας”, σελ. 30-32. και [Η ιστορική απεργία των δημοσιογράφων το 1975 κόντρα στην εκδοτική αυθαιρεσία. Γιατί για 15 ημέρες δεν κυκλοφόρησε καμία εφημερίδα παρά μόνο η «Αδέσμευτη Γνώμη» των απεργών. Φίλμ ντοκουμέντο και μαρτυρίες - ΜΗΧΑΝΗ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ \(mixanitouxronou.gr\)](http://www.mixanitouxronou.gr)

των συντακτών”<sup>63</sup>. Ο Νίτσος ανέλαβε τη διεύθυνση της *Κυριακάτικης Ελευθεροτυπίας* και κατόπιν από το 1978 της *Πρωινής Ελευθεροτυπίας* ως το 1981, οπότε και σταμάτησε η έκδοσή της. Η δημοσιογραφική του καριέρα παίρνει τέλος με το κλείσιμο της *Πρωινής*. Λίγους μήνες μετά, με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία, αναλαμβάνει έναν νέο ρόλο στην πολιτιστική ζωή της χώρας. Από το 1981 ως το 1985 διατέλεσε αρχικά πρόεδρος και στην συνέχεια καλλιτεχνικός διευθυντής του *Εθνικού Θεάτρου*. Ο ίδιος παραιτήθηκε από τη θέση αυτή το 1985, έχοντας υποστεί έμφραγμα, επικαλούμενος λόγους υγείας. Υπήρξε ιδρυτικό μέλος και πρόεδρος στον “Πανελλήνιο Σύνδεσμο Δημοσιογράφων Αγωνιστών της Εθνικής Αντίστασης 1941-1944” (ίδρυση 1984)<sup>64</sup> και πρόεδρος στην “Εταιρεία Εικαστικών Τεχνών «Α. Τάσος»” (ίδρυση 1985). Όπως αναφέρθηκε ήδη, είχε παντρευτεί αρχικά με τη Μαρία Ψαθά, κόρη του Δημήτρη Ψαθά και είχε μαζί της μια κόρη, τη Λένα Νίτσου. Ο δεύτερος γάμος του ήταν με την ηθοποιό Έφη Ροδίτη, με την οποία απέκτησε μια κόρη, την Ελισάβετ Νίτσου. Έφυγε από τη ζωή το 2015.

Η γραφίδα του Νίτσου έμεινε γνωστή για την αιχμηρότητά της και ο ίδιος για την τόλμη του και τη μαχητικότητά του. Στους *Αστερίσκους* του περιοδικού που συντάσσει ο ίδιος σε όλες τις περιόδους ανοίγει μέτωπα με σημαίνοντα πρόσωπα της εποχής, με πρώην και νυν συνεργάτες του. Ο ίδιος προώθησε και ανέδειξε ανθρώπους που πρωταγωνίστησαν στα πολιτιστικά πράγματα της χώρας στις επόμενες δεκαετίες<sup>65</sup> αλλά και κατακεραύνωσε όποιον κατά την άποψή του έσφαλλε, “χωρίς φόβο, αλλά με πάθος” και κάποτε με εμπάθεια. Ο αριστερός τύπος στο τέλος του 20ού αιώνα ως και σήμερα τον αντιμετωπίζει θετικά και το ΚΚΕ τον θεωρεί “αγωνιστή των ιδεών της αριστεράς”. Η αιτία πιθανότατα αυτής της στάσης του Κ.Κ.Ε. ήταν ότι ο Νίτσος, παρά τη σχέση του με τον ΔΟΛ, και το ότι δεν ήταν εγγεγραμμένος ποτέ σε κανένα κόμμα, λόγω (όπως θα φανεί στη συνέχεια αυτής της μελέτης) και έργω υποστήριξε την αριστερά και τις θέσεις της και βοήθησε αριστερούς

<sup>63</sup> [item | Project ΑΣΕΛΙΣ \(greekhistoryrepository.gr\)](#)

<sup>64</sup> Ο «Πανελλήνιος Σύνδεσμος Δημοσιογράφων Αγωνιστών Εθνικής Αντίστασης 1941-1944 (Π.Σ.Δ.Α.Ε.Α.) ιδρύθηκε τον Σεπτέμβριο του 1984. Ουσιαστικά ο Σύνδεσμος αποτελεί συνέχεια της «Πανελληνίου Ενώσεως Συντακτών Τύπου Εθνικής Αντιστάσεως» που είχε ιδρυθεί το 1945, αλλά διαλύθηκε μετά την ψήφιση του Γ΄ ψηφίσματος. [Π.Σ.Δ.Α.Ε.Α- 1941-44 | ΕΣΗΕΑ \(esiea.gr\)](#)

<sup>65</sup> Τον Πέτρο Μάρκαρη, τον Β. Παπαβασιλείου, τον Νεγρεπόντη, συνεργάτες του Νίτσου στο περιοδικό, αλλά και τη Μ. Λυμπεράκη, τη Λούλα Αναγνωστάκη, τον Ποντίκα, τον Διαλεγμένο, τα έργα των οποίων είχε ήδη ανεβαστεί στο θέατρο, αλλά η δημοσίευσή των κειμένων τους από το Θέατρο συνιστούσε μέγιστη προβολή.

δημοσιογράφους και καλλιτέχνες.<sup>66</sup> Η *Goda Van Steen*<sup>67</sup> τον χαρακτηρίζει επίσης “*leftist editor*”. Άνθρωποι με τους οποίους συνεργάστηκε στο *Θέατρο* και τον γνώριζαν τον χαρακτηρίζουν προοδευτικό, αλλά αποφεύγουν τον χαρακτηρισμό του αριστερού δημοσιογράφου ή διανοούμενου<sup>68</sup>. Η ιδεολογική ταυτότητα και ο ρόλος του Νίτσου στην πολιτιστική ζωή είναι ένα σημείο που θα επιχειρήσουμε να φωτίσουμε στην ανάλυση που θα ακολουθήσει.

Η αγάπη του για τις τέχνες και τον πολιτισμό υπήρξε σταθερός πόλος της ζωής του<sup>69</sup>. Άνθρωπος με ευρύ κύκλο και χρόνια παρουσία στον χώρο της δημοσιογραφίας και της διάνοησης, ο Νίτσος διέθετε έναν τεράστιο αρχειακό πλούτο. Διαθέτει αρχειακό υλικό για τον Αιμ. Βεάκη, τον Μ. Καλομοίρη, τον Γιάννη Σιδέρη και πολλούς άλλους καλλιτέχνες και διανοούμενους της Ελλάδας<sup>70</sup>. Από το πλούσιο αρχείο του αντλούσε ιδίως στη Β΄ και Γ΄ περίοδο κυκλοφορίας του περιοδικού και δημοσίευε πολύ σπουδαίο υλικό για την ιστορία του θεάτρου και ευρύτερα των τεχνών. Το *Θέατρο* είναι σπουδαία πηγή πρωτογενούς υλικού για κάθε μελετητή της πολιτιστικής ιστορίας του τόπου. Το περιοδικό αυτό αποτέλεσε το πιο αγαπημένο και φροντισμένο έργο της ζωής του<sup>71</sup>. Στις σελίδες του είναι ολοφάνερο πόσο είχε εγκύψει σε αυτό το πόνημα. Αποτελεί ένα είδος προσωπικής του παρακαταθήκης για το θέατρο μέσα στο χρόνο. Μέσα στις φιλοδοξίες του ήταν να αποτελέσει σοβαρό παράγοντα στον χώρο των εκδόσεων. Στο περιοδικό αναγγέλλει κατά διαστήματα εκδόσεις κειμένων και βιβλίων που ποτέ δεν υλοποιήθηκαν<sup>72</sup>. Φαίνεται πως οι φιλοδοξίες του υπερέβησαν τον

<sup>66</sup> Ο Νικηφόρος Αντωνόπουλος σε άρθρο του αναγνωρίζει πως ο Κ. Νίτσος βοήθησε πολλούς αριστερούς που είχαν υποστεί διώξεις να βρουν δουλειά στον ΔΟΛ. Το άρθρο με τίτλο “Ήμουν κι εγώ στα Νέα” διαθέσιμο στο: <https://www.metarithmetic.gr/content/imoun-ki-ego-sta-nea-18811>

<sup>67</sup> *Goda Van Steen, State of Emergency, Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967–1974, Oxford University company, 2015, σελ. 40.*

<sup>68</sup> Ομοφώνως οι Π. Μάρκαρης, Ν. Παπανδρέου, Π. Πολυκάρπου, Γ. Χατζηδάκης δεν κατατάσσουν ιδεολογικά τον Νίτσο στην αριστερά, θεωρώντας προφανώς ότι, ως κορυφαίο στέλεχος του δημοσιογραφικού κατεστημένου, ήταν κατά κάποιο τρόπο “άνθρωπος του συστήματος”, ο οποίος όμως δεν είχε στάση πολεμικής απέναντι στην αριστερά.

<sup>69</sup> Ο Πέτρος Μάρκαρης, στενός συνεργάτης του στο *Θέατρο*, σε συνέντευξη που μου παραχώρησε, εκθειάζει την κατάρτιση του Κώστα Νίτσου και τον θεωρεί σπάνια περίπτωση δημοσιογράφου και διευθυντή εφημερίδας, που γνώριζε τον πολιτισμό.

<sup>70</sup> Στα πάμπολλα αφιερώματα που κάνει στο περιοδικό του δηλώνει ότι το πρωτογενές υλικό που παραθέτει προέρχεται από το προσωπικό του αρχείο. Ρητά το δηλώνει για το *corpus* κειμένων “Εγκατα” με αυτοβιογραφικά στοιχεία του Γ. Σιδέρη, στη δημοσίευση αποσπασμάτων από το ημερολόγιο Βεάκη.

<sup>71</sup> Ο Ν. Παπανδρέου, στη συνέντευξη που μου παραχώρησε, χαρακτηρίζει-σε αντίστιξη με τον συλλογικό και με ιδεολογική σφραγίδα χαρακτήρα της προσπάθειας στην *Επιθεώρηση Τέχνης*- το περιοδικό *Θέατρο* μια “προσωπική προσπάθεια, ένα προσωπικό μεράκι” του Κώστα Νίτσου.

<sup>72</sup> “Το “Θέατρο” φιλοδοξεί να προσφέρει σύντομα το *corpus* της Νεοελληνικής δραματουργίας που θα περιλαμβάνει η αξία κείμενα από τα κριτικά ως τον καιρό μας”, τεύχ. 9, Αστερίσκοι, σελ. 6, στη Β΄ περίοδο αναγγέλλει ότι σκοπεύει να εκδώσει Το “Ημερολόγιο Δουλειάς” του Μπρεχτ, Αστερίσκοι, τεύχ. 32, σελ. 8,

ορίζοντα των δυνατοτήτων του. Κατορθώνει να εκδώσει το 1991, μετά το σταμάτημα της κυκλοφορίας του *Θεάτρου*, τα θεατρικά έργα του Γ. Ρίτσου με τίτλο “Παραλειπόμενα και μη”<sup>73</sup>.

Η εμφάνιση του περιοδικού είναι δηλωτική των υψηλών φιλοδοξιών που έτρεφε ο εκδότης του. Η παραγωγή του είναι πολύ ακριβή, καθώς το χαρτί που χρησιμοποιεί είναι πολυτελές, τα εξώφυλλά του έγχρωμα έργα τέχνης, πολλά κείμενα προέρχονται από διεθνή περιοδικά ή είναι επιστημονικά κείμενα ξένων διανοουμένων που μεταφράζονται από συνεργάτες του. Να σημειωθεί πως η συνεργασία του περιοδικού με ξένα έντυπα είναι θολή, καθώς για τα κείμενα που μεταφράζονται από τον ξένο τύπο στην πλειονότητά τους δεν δηλώνεται το έντυπο στο οποίο πρωτοδημοσιεύτηκαν, αλλά μόνο ο τόπος (Λονδίνο, Νέα Υόρκη, κτλ.). Τα εξώφυλλα του περιοδικού έχουν εικαστικό ενδιαφέρον, παραπέμπουν στο θέατρο πάντα, και αποτελούν έργα τέχνης, πίνακες<sup>74</sup>, χαρακτηριστικά του φίλου του Νίτσου Α. Τάσσου, βραβευμένα έργα φοιτητών σχολών καλών τεχνών<sup>75</sup>. Υποδηλώνουν την υψηλή αισθητική του περιοδικού, αλλά και την πρόθεσή του να κρατήσει απόσταση από την εγχώρια θεατρική πραγματικότητα, σε αντίθεση με το ομώνυμο *Θέατρο* του Κρίτα, το οποίο στα εξώφυλλά του προβάλλει πρωταγωνιστές του νεοελληνικού θεάτρου και παραστάσεις. Το περιοδικό έχει σφραγίδα, η οποία πάνω από το όνομά του εικονίζει ένα αρχαίο θέατρο που απολήγει στον βράχο μιας ακρόπολης. Το πομπώδες σήμα του περιοδικού είναι πρόδηλο του φαντασιακού του δημιουργού του.

### **Οι συντάκτες - συνεργάτες του περιοδικού στην Α΄ περίοδο (1961-66)**

Ο Νίτσος επενδύει για να “στήσει” το περιοδικό σε φίλους. Ψυχή του περιοδικού είναι ο Τάκης Δραγώνας<sup>76</sup>, ο οποίος αναλαμβάνει τα πάντα σχετικά με την επιλογή των κειμένων, την εύρεση μεταφραστών, τα πρακτικά ζητήματα, καθώς ο Νίτσος ως διευθυντής των *Νέων* έχει πολύ πιεσμένο πρόγραμμα. Φυσικά ο τελευταίος διατηρεί την υψηλή εποπτεία.

---

“Τον άνθρωπο του Αουσμπουργκ” του Μπρέχτ, και αναγγέλλει ότι έχει έρθει σε συνεννοήσεις με την Εύα Βλάμη, σύζυγο του Π. Λεκατσά για να εκδώσει τις μεταφράσεις του στην αρχαία τραγωδία.

<sup>73</sup> [nra-2005-16599.pdf \(auth.gr\)](#)

<sup>74</sup> Έργα των Ελλήνων Εγγονόπουλου, Μπουζιάνη, Θεόφιλου, και των Ευρωπαίων Τουλούζ-Λωτρέκ, Πικάσσο, Μοντιλιάνι.

<sup>75</sup> Δύο εξώφυλλα από τον διαγωνισμό της ΣΚΤ και δύο από διαγωνισμό του Αθηναικού Τεχνολογικού Ινστιτούτου το οποίο τότε διηύθυνε ο Α. Τάσσο.

<sup>76</sup> Μαρτυρία Πέτρου Μάρκαρη και Πολύκαρπου Πολυκάρπου. Στους ανθρώπους της εποχής ήταν γνωστός ο κομβικός ρόλος του σεμνού και αθόρυβου Τάκη Δραγώνα στην συγκρότηση της ύλης του “Θεάτρου”.

Σημαντικό πρόσωπο για το περιοδικό είναι ο Γιάννης Σιδέρης, τον οποίο επιφορτίζει να συντάσσει ιστορικά άρθρα για το θέατρο και να προσφέρει στο περιοδικό τμήματα από το πολύ σημαντικό αρχειακό του υλικό. Αξιοποιεί τον Δημήτρη Μυράτ, ο οποίος με την γερμανική του παιδεία μπορεί να προσφέρει πολλά ως μεταφραστής κυρίως του Μπρεχτ. Συνεργάτες σε αυτήν την πρώτη περίοδο του περιοδικού είναι ο Βασίλης Ρώτας, ο μεταφραστής αρχαίου δράματος Παναγής Λεκατσάς, ο κριτικός και μεταφραστής Μάριος Πλωρίτης, ο μεταφραστής και συγγραφέας Μάνθος Κρίσπης. Καλεί να γράφουν αναγνωρισμένοι κριτικοί του θεάτρου τους οποίους γνωρίζει από τον ΔΟΛ, συνεργάτες του από τα *Νέα*, τον Κώστα Σταματίου και τον Γιώργο Πηλιχό, συντάκτες του *Βήματος*, όπως τον Σπύρο Παγιατάκη. Στο *Θέατρο* γράφουν καλλιτέχνες, όπως ο Κάρολος Κουν ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Μίκης Θεοδωράκης, ο Α. Τάσσος, και ακαδημαϊκοί όπως ο Τάσσος Λιγνάδης, ο Λίνος Πολίτης, ο Γιώργος Μουρέλος αλλά και *Mario Vitti*. Παράλληλα καλεί σε συνεργασία νέους θεατρικούς ανθρώπους με σπουδές και στο εξωτερικό, που πρωταγωνίστησαν στα θεατρικά πράγματα τα επόμενα χρόνια, όπως τον Σπύρο Ευαγγελάτο τον Μίνω Βολανάκη, τον Νικηφόρο Παπανδρέου<sup>77</sup>. Για να έχει το περιοδικό ενημέρωση για τα τεκταινόμενα σε θέατρα του εξωτερικού επιφορτίζει την Ιουλία Ιατρίδη για το ισπανικό θέατρο, την Σίκα Αλεξανδρέσκου για το ρουμανικό, τον Αλέξη Πάρνη για το σοβιετικό, τον Σπύρο Παγιατάκη για το γαλλικό και το αγγλικό. Στο περιοδικό μεταφραστές των ξενόγλωσσων κειμένων γίνονται, εκτός του Τάκη Δραγώνα και του Κώστα Σταματίου, ο Άρης Αλεξάνδρου, ο Νίκος Γκάτσος και πολλοί προαναφερθέντες συνεργάτες. Στα τελευταία τεύχη της περιόδου εγκαινιάζει συνεργασία με τον Παναγιώτη Σκούφη, τον Πέτρο Μάρκαρη, τον Λέανδρο Πολενάκη αλλά και τον Αστέρη Στάγκο. Είναι σαφές από τον κατάλογο των ονομάτων πως το *Θέατρο* γίνεται ένας σημαντικός πόλος της πνευματικής ζωής του τόπου, επαναχαράσσει τα δίκτυά της και αναδιατάσσει τις πνευματικές δυνάμεις της χώρας. Αρκετοί από τους συνεργάτες του περιοδικού γράφουν στο *Θέατρο* του Κρίτα<sup>78</sup> κάποιοι στην

<sup>77</sup> Ο Σπύρος Ευαγγελάτος φεύγει στο εξωτερικό λίγο αργότερα για σπουδές το 1966, αφού έχει κάνει μια πορεία στο νεοελληνικό θέατρο με την Νεοελληνική Σκηνή που ό ίδιος ίδρυσε. Ο Μίνω Βολανάκης έχει ήδη κάνει σπουδές και κάνει σκηνοθετικές δουλειές στο Λονδίνο όταν έρχεται στην Ελλάδα και αναλαμβάνει το ΚΘΒΕ. Ο Νικηφόρος Παπανδρέου βρίσκεται στο Παρίσι σε όλη την πρώτη περίοδο κυκλοφορίας του περιοδικού.

<sup>78</sup> Γ. Πηλιχός, Κ. Σταματίου, Γ. Σιδέρης, Σπ. Παγιατάκης, Π. Λεκατσάς, Μ. Κρίσπης, Ι. Ιατρίδη.



*Επιθεώρηση Τέχνης*<sup>79</sup>, λίγοι στην “Νέα Εστία”<sup>80</sup> και κάποιοι στις *Εποχές* του 1963-67<sup>81</sup>. Οι συνεργάτες του περιοδικού τεκμηριώνουν την αρχική θέση μας πως στη δεκαετία του ’60 σημειώνεται όσμωση καλλιτεχνών και διανοουμένων από διαφορετικούς πολιτικά και ιδεολογικά χώρους, “η οποία πυκνώνει και σταθεροποιείται στη δεκαετία του ’60”.<sup>82</sup> Στο *Θέατρο* συνυπάρχουν πολιτικοί πρόσφυγες με αντικομμουνιστές, συνύπαρξη που φαίνεται πως ήταν συνηθισμένη στα περιοδικά πολιτισμού εκείνης της εποχής<sup>83</sup>.

Έχοντας αυτούς τους συνεργάτες εντός του περιοδικού στην πρώτη περίοδο θα βρούμε να συνυπάρχουν από τα πιο “συντηρητικά” ως τα πιο “προοδευτικά” κείμενα, ένα υμνητικό αφιέρωμα του Δημήτρη Μυράτ στον Γκούσταφ Γκρόντγκενς<sup>84</sup>, ένα κείμενο του Ηλία Καζάν όπου παρουσιάζει το νέο, με αστικές προδιαγραφές, θέατρο που δημιούργησε, το Λίγκον Θιάτερ,<sup>85</sup> και κείμενα του μαρξιστή Τζωρτζ Τόμσον<sup>86</sup> και του Ζαν Βιλάρ.

## Η Δομή της ύλης

Το Θέατρο στην Α΄ περίοδο δομείται :

- στους *Αστερίσκους* τους οποίους συντάσσει όπως και στα *Νέα* ο ίδιος ο Νίτσος,
- σε *Κείμενα* που είναι πρωτογενή κείμενα Ελλήνων και κυρίως ξένων θεατρانθρώπων (Στανισλάβσκυ, Μπρεχτ, Μέγιερχολντ, Αρτώ, Πισκάτορ, Ανταμόφ, Λόρκα, κ.ά.),
- σε ένα πλήρες θεατρικό έργο αρχαίο- ή νεο- ελληνικό ή ξένο,
- σε *Άρθρα και Μελέτες και Απόψεις και Κείμενα* όπου παραθέτονται επιστημονικά τεκμηριωμένες προσεγγίσεις πολλών θεατρικών ζητημάτων,
- σε κείμενα μεταφρασμένα από διεθνή περιοδικά για τα τεκταινόμενα στο ξένο θέατρο ή αναλύσεις Ελλήνων κριτικών για παραστάσεις του εξωτερικού που παρακολούθησαν.

<sup>79</sup> Κ. Σταματίου, Π.Λεκατσάς, Μ. Θεοδωράκης, Ν. Παπανδρέου, Αστέρης Στάγκος, Π. Σκούφης, Π. Μάρκαρης, Γ. Τσαρούχης, ο Γ. Βακαλό, Γ. Σιδέρης.

<sup>80</sup> Κλέων Παράσχος, Μ.Βίτσι, Ν.Χουρμουζιάδης. Γ. Σιδέρης.

<sup>81</sup> Γ. Μουρέλος, Μ. Βίτσι

<sup>82</sup> Στρ. Μπουρνάζος, Το Congress for Cultural Freedom (CCF) και η δραστηριότητά του στην Ελλάδα, 1950-1967 Πολιτιστικός Ψυχρός Πόλεμος και αντικομμουνισμός, διδακτορική διατριβή, Μάιος 2019, σελ. 362.

<sup>83</sup> Η συνεργασία του Αστέρη Στάγκου στις *Εποχές*, μετέπειτα βασικού μέλους της ομάδας του *Αντί*, η συνεργασία του Γ. Σιδέρη με την *Επιθεώρηση Τέχνης*, το *Αντί*.

<sup>84</sup> Τεύχ. 11, Δημήτρη Μυράτ, “Γκούσταφ Γκρόντγκενς, Ένας Μεγάλος ηθοποιός που χάθηκε” σελ. 41-42. Προκειται για τον αμφιλεγόμενο ηθοποιό που έκανε μεγάλη καριέρα στη ναζιστική περίοδο και υπερασπίστηκε απροκάλυπτα τον Χίτλερ.

<sup>85</sup> Τεύχ. 6, σελ. 69-70.

<sup>86</sup> Τεύχ. 27-28, George Thompson “Η Ηλέκτρα του Σοφοκλή”, σελ. 13.

- σε *Βιβλιογραφία, δισκογραφία, φιλμογραφία* διεθνή που όμως -περιέργως- ενώ είναι ξενόγλωσση και κυκλοφορεί μόνο στο εξωτερικό απευθυνόμενη σε γλωσσομαθείς, καταγράφεται σε ελληνική μετάφραση.

Από το τεύχος 17 εισάγει τη στήλη *Δίμηνο* στην οποία επιχειρεί την επισκόπηση της θεατρικής δραστηριότητας στο παρελθόν δίμηνο. Η στήλη αυτή, που συντάσσεται από τον ίδιο τον Νίτσο, θα συνοδέψει το περιοδικό σε όλη την μετέπειτα πορεία του, διευρύνοντας το ενδιαφέρον του σε όλη την πνευματική, πολιτιστική, πολιτική και κοσμική επικαιρότητα. Από το τεύχος 18 εισάγει τη *Στατιστική Θεαμάτων* και τη στήλη *Αθηναϊκές Πρεμιέρες*, ενώ δημοσιεύει φύλλα από την *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* και καθιερώνει τη στήλη στο τεύχος 25.

### **Συσχέτιση του περιοδικού με τα περιοδικά τέχνης της εποχής**

Στην Α' περίοδο το περιοδικό αυτό δεν είναι κεραυνός εν αιθρία. Εμφανίζεται μέσα σε ένα περιβάλλον αυξανόμενου ενδιαφέροντος για την κουλτούρα και την τέχνη. Μεταπολεμικά τα πολιτιστικά περιοδικά αποκτούν μεγαλύτερο ενδιαφέρον για το θέατρο, πρώτον γιατί αναβαθμίζεται το κύρος του είδους αυτού τέχνης και των λειτουργών του και δεύτερον γιατί η κοινωνική του φύση τού προσδίδει μεγάλη επιδραστικότητα. Η *Νέα Εστία* συνεχίζει αδιάλειπτα την πορεία της με σταθερές θέσεις, στην οποία ο Άλκης Θρύλος (Ελένη Ουράνη) κρατά στη δεκαετία του '60 τη στήλη της θεατρικής κριτικής. Τον καιρό που πρωτοεμφανίζεται το περιοδικό *Θέατρο*, στον χώρο των αθηναϊκών πολιτιστικών εντύπων, κυριαρχεί η *Επιθεώρηση Τέχνης (1954-1967)* που αρθρώνει έναν λόγο για την τέχνη αιρετικό απέναντι στην κυρίαρχη κουλτούρα, αποτελεί ένα κανάλι έκφρασης των προσπαθειών ανανέωσης που περιγράφηκαν παραπάνω του και προώθησης των αιτημάτων της αριστεράς για το θέατρο. Και τα δύο αυτά περιοδικά, ωστόσο, δεν εστιάζουν μόνο ούτε κυρίως στο θέατρο. Το πρώτο περιοδικό στη χώρα με κύριο ενδιαφέρον του το θέατρο είναι το ετήσιο αλμανάκ *Θέατρο* με εκδότη τον Θόδωρο Κρίτα και διευθυντή τον Μάριο Πλωρίτη, που εκδίδεται για μια δεκαετία (1957-1967) και εστιάζει στον χώρο του δράματος. Από το 1963 ως το 1967 κυκλοφορεί το περιοδικό *Εποχές*, το οποίο εκδίδει ο Χρ. Λαμπράκης και διευθύνει ο Αγγ. Τερζάκης. Οι *Εποχές* έχουν στήλη για το θέατρο και γράφουν σε αυτό σημαντικοί άνθρωποι του χώρου. Αυτά τα περιοδικά είναι τα σημαντικότερα που εκδίδονται πλάι στο *Θέατρο* στην περίοδο 1961-1966 και με τα οποία θα επιχειρηθεί στη συνέχεια μια

αναλυτική συσχέτιση. Πώς το υποδέχτηκαν τα περιοδικά πολιτισμού της εποχής, ποια κοινά μοιραζόταν με αυτά ή πόσο διέφερε από αυτά;

### **Επιθεώρηση Τέχνης**

Όταν το *Θέατρο* εκδόθηκε η *Επιθεώρηση Τέχνης* ήταν εδραιωμένη ως φωνή στον χώρο του πολιτισμού και του θεάτρου που μας ενδιαφέρει εδώ. Η *Επιθεώρηση Τέχνης* υπήρξε το περιοδικό της αριστεράς για τον πολιτισμό. Έδινε ιδιαίτερη έμφαση στο θέατρο και αφιέρωνε πολλές σελίδες σε αυτό, αναγνωρίζοντας την επιδραστικότητα που διαθέτει από τη φύση του. Η *Επιθεώρηση Τέχνης* πρώτη σύστησε τον Μπρεχτ στο ελληνικό κοινό<sup>87</sup> και στήριξε τα εγχώρια σχήματα του πολιτικού θεάτρου. Οι συντάκτες του περιοδικού αυτού εξέφραζαν την πιο ανανεωτική πλευρά της αριστεράς στη χώρα. Παρά το ότι στηρίζονταν και οικονομικά από την ΕΔΑ υπήρξαν απείθαρχοι στις γραμμές του κόμματος χαρακτηρίζονταν “παλιόπαιδα”<sup>88</sup> ήδη από την εποχή που βρίσκονταν εξορία.

Οι σχέσεις των δύο περιοδικών αναμένονταν αγαστές για δύο λόγους: ο πρώτος, γιατί τα *Νέα* είχαν σταθεί υπερασπιστές της *Επιθεώρησης Τέχνης* και έφεραν πρώτα στο φως την ποινική δίωξη που είχε ασκηθεί κατά του περιοδικού και των συντακτών του το 1958 κινητοποιώντας τον πνευματικό κόσμο προς υπεράσπιση του περιοδικού και των συντακτών<sup>89</sup>, ο δεύτερος, γιατί το *Θέατρο* έχει συντάκτες που παράλληλα συνεργάζονται και με την *Επιθεώρηση Τέχνης*<sup>90</sup>. Ωστόσο με το πρώτο τεύχος του *Θεάτρου* ανοίγεται μια αντιπαράθεση με αυτήν. Αντικείμενο της αντιπαράθεσης είναι η επιλογή του *Θεάτρου* να δημοσιεύσει στο πρώτο τεύχος σελίδες ημερολογίου του Αιμίλιου Βεάκη και μαζί τη “δήλωση μετανοίας” του στην Ασφάλεια - η οποία διαφημίζεται στα *Νέα* τις παραμονές της πρώτης κυκλοφορίας του περιοδικού. Στο ίδιο τεύχος δημοσιεύει μεταφρασμένο από τον Μυράτ το “Μικρόν όργανον για το Θέατρο” του Μπρεχτ το οποίο χρόνια πριν είχε

<sup>87</sup> Η *Επιθεώρηση Τέχνης* πρωτδημοσίευσε τον Κύκλο με την *Κιμωλία* σε μετάφραση του *Αστέρη Βορεινού*, ψευδώνυμο του *Αστέρη Στάγκου*, και έκανε αφιέρωμα στον Μπρεχτ στο τεύχος 83, 11/1961.

<sup>88</sup> εκπομπή *Εποχές και Συγγραφείς* “Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος και η *Επιθεώρηση Τέχνης*”, ΕΡΤ, διαθέσιμο στο : <https://archive.ert.gr/8638/>

<sup>89</sup> Στις 26 Φεβρουαρίου 1958 Τα *Νέα* δημοσιεύουν στη δεύτερη σελίδα τους επιστολή του Ν. Βρεττάκου η οποία καταγγέλλει την ποινική δίωξη που ασκήθηκε σε βάρος του περιοδικού *Επιθεώρηση Τέχνης* για το αφιέρωμά της στην Οκτωβριανή Επανάσταση του τεύχος 34. Το περιεχόμενο του τεύχους αυτού κρίθηκε εθνικά επικίνδυνο και οι συντάκτες Γ. Ρίτσος, Μ. Αυγέρης και Ν. Βρεττάκος ότι επιχειρούν “προσηλυτισμόν” με σκοπό να παραδώσουν ελληνικά εδάφη στην Ε.Σ.Σ.Δ. Με το δημοσίευσμά τους αυτό τα *Νέα* φέρνουν στο φως το θέμα και προκαλούν κύμα αντιδράσεων για την κατάφωρη παραβίαση του Συντάγματος και συμπαράστασης για τους διωκόμενους. Βλεπ. Και *Επιθεώρηση Τέχνης* τεύχ. 39, σελ. 81-83, τεύχ. 40, σελ. 161-63, τεύχ. 41 σελ. 327-329.

<sup>90</sup> Κ. Σταματίου, Νικ. Παπανδρέου, Α. Τάσσο, Γ. Σεβαστίκογλου, Π. Μάρκαρη, Μ. Θεοδωράκη, κ.ά.

μεταφράσει ο Ν. Κωστής για την *Επιθεώρηση Τέχνης*. Αυτά τα κείμενα του πρώτου τεύχους του *Θεάτρου* τα σχολιάζει αρνητικότερα η *Επιθεώρηση Τέχνης*<sup>91</sup>, η οποία αποκαλεί “διασυρμό” τη δημοσίευση της “δήλωσης” του του μεγάλου ηθοποιού, και διαστρέβλωση του πνεύματος του Μπρεχτ τη μετάφραση του “Μικρού Οργάνου” από τον Μυράτ<sup>92</sup>. Επίσης η *Επιθεώρηση* σχολιάζει αρνητικά και τις προτάσεις του Νίτσο για τις μεταφράσεις αρχαίας τραγωδίας, κατηγορώντας τον για υστεροβουλία υπέρ φίλων του μεταφραστών<sup>93</sup>. Η *Επιθεώρηση Τέχνης* κατηγορεί τον Νίτσο ότι “χρησιμοποιεί τις γνώσεις του για την προσωπική του προβολή και ικανοποίηση ευτελών μωροφιλοδοξιών”, του προσάπτει “αρτηριοσκληρωτική εμμονή στα όσα ξέρει ή μάλλον στα όσα δεν ξέρει”, του αποδίδει “πλεγματικές διαταραχές” που “δεν αφήνουν το *Θέατρο* να καταλάβει όχι μόνο τι του λένε αλλά ούτε τι λέει και τι κάνει από τη μία σελίδα του στην άλλη”<sup>94</sup>. Όλη αυτή η μάλλον απρόσμενη για τον Νίτσο επίθεση τον κάνει να εκραγεί. Διατηρεί το θέμα στους *Αστερίσκους* των πέντε πρώτων τευχών - σχεδόν δηλαδή έναν χρόνο – στους οποίους αποκαλεί ειρωνικά “προοδευτικό” περιοδικό την *Επιθεώρηση Τέχνης* και τους συντάκτες του, “παλιόπαιδα που καιροφυλακτούν στις γωνιές να σου τη φέρουν”, ενώ χωρίς περιστροφές κατηγορεί την *Επιθεώρηση Τέχνης* ότι υπακούει σε “πολιτικές γραμμές” και πως το δικό του περιοδικό, όπως χαρακτηριστικά δηλώνει “υπηρετεί το *Θέατρο* έξω από συμφέροντα και κομματισμούς, έξω από τους εφιάλτες που κατακομματιάζουν τις δυνάμεις του έθνους”. Μετά τον διαξιφισμό για το ποια από τις δυο μεταφράσεις του “Μικρού Οργάνου” είναι πιο πιστή αποφασίζεται να γίνει μια δημόσια αντιπαράθεση μεταξύ Δ. Μυράτ και Ν. Κωστή στη γνώση γερμανικών με κριτές καθηγητές του Γκαίτε. Η αντιπαράθεση δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ και το θέμα ξεχάστηκε, οι σχέσεις των δύο περιοδικών εξομαλύνθηκαν. Μέσα από αυτήν ωστόσο την σύγκρουση των δύο περιοδικών, η οποία παίρνει ιδεολογικό χαρακτήρα, τοποθετείται το *Θέατρο* στον πνευματικό χώρο της χώρας.

<sup>91</sup> Η *Επιθεώρηση Τέχνης* έχει κάνει αφιέρωμα στον Μπρεχτ στο τεύχος 83 ακριβώς τον προηγούμενο μήνα (11/1961) από την πρώτη κυκλοφορία του *Θεάτρου* του Νίτσο (Δεκέμβρης 1961). Έχει δημοσιεύσει το *Μικρόν όργανον για το *Θέατρο** του Μπρεχτ. Το *Θέατρο* δημοσιεύει το ίδιο κείμενο σε μετάφραση Μυράτ,

<sup>92</sup> *Επιθεώρηση Τέχνης*, Ν. Κωστή, “Υποσχέσεις και πραγματικότητες, Μια ακόμα κακοποίηση του Μπρεχτ”, τεύχ. 86, 2/1962, σελ. 230-239. Η Ε.Τ. θεωρεί κάκιστη και ακατανόητη την μετάφραση του Μυράτ.

<sup>93</sup> ό.π., Ο διασυρμός του Βεάκη τεύχ. 86 2/1962, σελ. 110. Η Ε. Τ. Θεωρεί διασυρμό του Βεάκη τη δημοσίευση της δήλωσης μετανοίας. Παράλληλα θεωρεί πως η πρότασή του Νίτσο για πρόσληψη από το Εθνικό *Θέατρο* μόνιμων μεταφραστών απηχεί μια προσπάθειά του να προωθήσει τον φίλο του Λεκατσά.

<sup>94</sup> ό.π. “Τα “παιδιά” και οι “γέροι””, τεύχος 90 6/1962 σελ.95(733)

Το πολύ ενδιαφέρον είναι πως τα δύο περιοδικά όχι μόνο συνυπάρχουν χωρίς συγκρούσεις στα επόμενα χρόνια, αλλά έχουν και πολλά κοινά θέματα και θέσεις στις σελίδες τους. Και τα δύο περιοδικά, για παράδειγμα, στο ίδιο περίπου διάστημα, παρουσιάζουν τους συγγραφείς του θεάτρου του παραλόγου, Ιονέσκο, Μπέκετ, Ανταμώφ, Ζενέ κ.ά., το επικό θέατρο, το ασιατικό και αφρικανικό θέατρο, την αρχαία τραγωδία. Στις κοινές θέσεις μπορούμε να αναφέρουμε το ότι και η *Επιθεώρηση Τέχνης* θεωρεί ότι το θέατρο του 1961 διέρχεται κρίση, εκφράζεται αρνητικά για την ποιότητα του θεάματος που προσφέρουν τα κηποθέατρα και θεωρεί τον βεντετισμό ως ενδημικό φαινόμενο του νεοελληνικού θεάτρου<sup>95</sup>. Και η *Επιθεώρηση Τέχνης* έχει την ίδια αντίληψη για την πρωτοπορία και θεωρεί το θέατρο του παραλόγου “θέατρο της παρακμής” χωρίς επαναστατική ορμή<sup>96</sup>. Τεκμήριο των καλών σχέσεων αποτελεί και το ότι στις στήλες της *Επιθεώρησης* γράφονται επαινετικά σχόλια για το *Θέατρο* και το υλικό του<sup>97</sup>.

### **Θέατρο (1957-1967)**

Το *Θέατρο* με εκδότη τον Θόδωρο Κρίτα και διευθυντή τον Μάριο Πλωρίτη, είναι μια επισκόπηση όσων έγιναν στον χώρο του θεάτρου μια ολόκληρη χρονιά. Εκτός των άλλων η μεγάλη προσφορά του στην εποχή εκείνη είναι πως δημοσιεύει κάθε χρόνο 5-6 θεατρικά κείμενα ελληνικά και ξένα μεταφρασμένα τα οποία παίχτηκαν στην Αθήνα την προηγούμενη χρονιά. Τα θεατρικά κείμενα τότε ήταν σπάνια και δυσεύρετα. Το *Θέατρο* έχει πολυτελή έκδοση και υψηλή ποιότητα ύλης, την οποία επιμελούνταν ο διευθυντής του Μάριος Πλωρίτης. Ο Κρίτας, επιφανής θεατρικός επιχειρηματίας, επιχορηγείται από το *United States Information Service (USIS)* σύμφωνα με την Ζ. Λαλιούτη<sup>98</sup>. Το εν λόγω περιοδικό μοιάζει με αυτό του Νίτσου στην πολυτέλεια της έκδοσης, στους συνεργάτες<sup>99</sup> όσο και στην προσέγγιση των θεατρικών πραγμάτων. Και τα δυο παραθέτουν ολόκληρα θεατρικά έργα. Και τα δυο προβάλλουν αυτό που σχηματικά θα αποκαλούσαμε εγχώριο “θεατρικό κατεστημένο”<sup>100</sup> και

<sup>95</sup> *Επιθεώρηση Τέχνης* τεύχ. 79, 7/1961, “Η κρίση στα θερινά θέατρα”, σελ. 3-5.

<sup>96</sup> *Επιθεώρηση Τέχνης* τεύχ. 89, 5/1962 “Αστέρης Βορεινός, “Το πρωτοποριακό Θέατρο” σελ. 572-592.

<sup>97</sup> Επαινετικά σχόλια για το αφιέρωμα στον Σαίξπηρ στο τεύχος 16, από την *Επιθεώρηση Τέχνης*, τα αναδημοσιεύει το *Θέατρο* τεύχος 17, σελ. 92.

<sup>98</sup> Ζηνοβία Λιαλιούτη, “Ο Άλλος Ψυχρός Πόλεμος, Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα 1953-1967”, Παν. Εκδόσεις Κρήτης, 2019, σελ. 295-6.

<sup>99</sup> Στο *Θέατρο* του Κρίτα βασικός συνεργάτης είναι ο Γ. Σιδέρης, ενώ κείμενα του διευθυντή του περιοδικού *Θέατρο* Μ. Πλωρίτη φιλοξενούνται στο *Θέατρο* του Νίτσου. Και στα δύο περιοδικά γράφουν κατά καιρούς κείμενα ο Μ. Βολανάκης, ο Γ. Πηλιχός, η Μ. Κουγιουμτζόγλου, μεταφράζουν κείμενα η Ι. Ιατρίδη, ο Κ. Σταματίου κ.ά.

<sup>100</sup> Το *Θέατρο* του Κρίτα στην ανασκόπηση κάνει αναφορά και σε παραστάσεις πρωτοποριακές, πειραματικές, όπως της Ριάλδη, του Μιχαηλίδη, αλλά μόνο αναφορά, δεν τις προβάλλει, δεν τις σχολιάζει.

έχουν συναφείς απόψεις για το νεοελληνικό θέατρο<sup>101</sup>. Το *Θέατρο* του Κρίτα έχει μια ουσιώδη διαφορά: αποφεύγει τις αντιπαραθέσεις, οι κριτικές των παραστάσεων είναι ήπιες, πληροφορεί και δεν παίρνει θέση πολεμικής στα ζητήματα και τις διαμάχες των καλλιτεχνικών κύκλων και διεκδικεί τον ρόλο του περιοδικού της αστικής τάξης με το κοσμοπολίτικο στυλ του. Στις σελίδες του θα βρούμε διάχυτη την αισιοδοξία για την άνθιση, την ανάπτυξη του θεάτρου, πανηγυρισμούς για τον πολλαπλασιασμό των σκηνών στην πρωτεύουσα. Θα δούμε φωτογραφίες από δεκάδες παραστάσεις και ταινίες ελληνικές και ξένες, δελτία που αναγγέλλουν την επίσκεψη διεθνών διασημοτήτων στην Ελλάδα, φωτογραφίες από εκδηλώσεις και επίσημα γεύματα πολιτιστικών φορέων, που δίνουν έναν αέρα κοσμοπολιτισμού στην Ελλάδα, χαμόγελα, λάμψη, με φόντο την Ακρόπολη και το θέατρο της Επιδαύρου.

Η σχέση του *Θεάτρου* και το ομώνυμο περιοδικό του Κρίτα έχει διακυμάνσεις. Το 1962<sup>102</sup> το περιοδικό του Κρίτα υποδέχεται αδιάφορα το *Θέατρο* του Νίτσου με μια ουδέτερη μνεία στο “Χρονικό” του<sup>103</sup>. Ο Νίτσος δεν αναφέρεται ποτέ στο ομώνυμο περιοδικό, αλλά αρχίζει να γράφει αρνητικά σχόλια προσωπικά για τον Κρίτα και τον Πλωρίτη στο περιοδικό του με την κυβερνητική αλλαγή και τις ανακατατάξεις ή τις προσδοκίες ανακατατάξεων προσώπων σε οργανισμούς<sup>104</sup> και δημιουργίας νέων θεσμών. Από τη στήλη *Δίμηνο* αρχίζει στην περίοδο Παπανδρέου να επιτίθεται στο *Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου*, στο οποίο ο Πλωρίτης προεδρεύει, για χαριστικές κρατικές χρηματοδοτήσεις<sup>105</sup>. Για τον ίδιο λόγο καταγγέλλει και το *Πειραιϊκό Θέατρο* του Ροντήρη, το οποίο ήταν ιδέα και παραγωγή του Κρίτα, όπως και για τους *Δραματικούς Αγώνες Δελφών* που θα διοργάνωνε το *Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου* και το παράρτημά του το *Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου*<sup>106</sup>. Στα Ιουλιανά και

<sup>101</sup> Η κριτική ματιά στις παραστάσεις δεν διαφέρει στα κεφαλαιώδη στοιχεία, απλώς του Νίτσου είναι πιο δεισδυτική και αιχμηρή.

<sup>102</sup> Το *Θέατρο* εκδίδεται τον Δεκέμβριο του 1961, το *Θέατρο* του Κρίτα, ως ετήσιο, κάνει μνεία στην κυκλοφορία του στο τέλος του 1962.

<sup>103</sup> *Θέατρο* 62, σελ. 272.

<sup>104</sup> Κυκλοφορεί η φήμη ότι ο Πλωρίτης πρόκειται να γίνει διευθυντής του Εθνικού στο τεύχ. 19 Φεβρουάριος-Μάρτιος 1965, *Δίμηνο* σελ. 75-6 βρίσκουμε αρνητικά σχόλια για τον Πλωρίτη ως πρόεδρο το Ε.Κ.Θ.

<sup>105</sup> *Θέατρο*, τεύχ. 12 και 21, αλλά και υπαινιγμοί για το Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου στο οποίο προεδρεύει ο Πλωρίτης.

<sup>106</sup> *Δίμηνο*, σελ. 85, Τεύχ. 21 και *Δίμηνο*, σελ. 78, τεύχ. 25. Στο τεύχ. 25 δίνει έκταση σε μια αρνητικότερη αναφορά στους υπό σύσταση *Δραματικούς Αγώνες Δελφών* (σελ. 65), το οποίο χρηματοδοτείται από αμερικάνικο πανεπιστήμιο και κάριο ρόλο στη διοργάνωσή του παίζει το Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου. Φτάνει μάλιστα να καλέσει τον Πλωρίτη να παραιτηθεί από την προεδρία του ελληνικού παραρτήματος του Διεθνούς Κέντρου Θεάτρου. Εγκαλεί επίσης για πολλοστή φορά συγκρατημένα και το *Πειραιϊκό Θέατρο* ως “μπίζνα” του Κρίτα. Το *Θέατρο* του Κρίτα ωστόσο, συνεχίζει να παρουσιάζει τις εκδηλώσεις που οργανώνει το *Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου*, το *Φεστιβάλ Δελφών*, το *Πειραιϊκό Θέατρο* αγνοώντας τις

την αποστασία η αρνητική κριτική στον Κρίτα και τον Πλωρίτη εντείνεται, καθώς πιθανώς εμπλέκεται η πολιτική στη σχέση των διευθυντών των περιοδικών<sup>107</sup>.

## **Εποχές**

Το τρίτο περιοδικό πολιτισμού με το οποίο συνοδοιπορεί σε αυτήν την πρώτη περίοδο είναι οι *Εποχές*, του εργοδότη του Χρήστου Λαμπράκη, με διευθυντή τον Άγγελο Τερζάκη, οι οποίες εμφανίζονται στα γράμματα το 1963. Οι *Εποχές* είναι ένα πολιτιστικό περιοδικό υψηλής ποιότητας, με σπουδαίους συνεργάτες<sup>108</sup> και συνεργασίες με περιοδικά του εξωτερικού<sup>109</sup> επίσης ακριβό όπως και του Νίτσου (κοστίζει 20 δρχ.) Οι *Εποχές* ασχολούνται με τις υπόλοιπες τέχνες και λίγο με τον χώρο του θεάτρου και κάνουν σημαντικά αφιερώματα σε στοχαστές. Οι *Εποχές* είναι το πρώτο περιοδικό την εποχή εκείνη που έχει σύμφωνα με τον Στρατή Μπουρνάζο συστηματική συνεργασία με ξένα περιοδικά, όπως το *Preuves*, το *Der Monat*, το *Encounter* και είναι το μόνο που σύμφωνα με την Ευαγγελία Σκούρα αμείβει τους συντάκτες του<sup>110</sup>. Ο Στρατής Μπουρνάζος ανέδειξε τη χρηματοδότηση των *Εποχών* από το *Congres for Cultural Freedom*<sup>111</sup>.

Είναι εκκωφαντική η σιωπή του *Θεάτρου* για τις *Εποχές* και το αντίστροφο. Δεν υπάρχει πουθενά αναφορά του ενός περιοδικού για το άλλο ούτε καν μια διαφήμιση. Ωστόσο έχουν κοινούς συνεργάτες, τη Φώφη Τρέζου, τον Γιώργο Μουρέλο, ενώ ο *Mario Vitti*, ο Γ. Π. Σαββίδης, ο Τ. Λιγνάδης δημοσιεύουν κείμενα και στα δυο περιοδικά. Το *Θέατρο* δημοσιεύει κείμενα των πρωτεργατών των *Εποχών*, Γιώργο Θεοτοκά και Γ. Σεφέρη. Στα λίγα άρθρα με θέμα το θέατρο οι θέσεις των *Εποχών* είναι στην ίδια γραμμή με του *Θεάτρου* κυρίως στο θέμα της αναγκαιότητας προβολής του νεοελληνικού θεατρικού έργου, αλλά συμπλέουν και σε πολλές άλλες. Και τα δυο περιοδικά υπερασπίζονται την αποκλειστικότητα του *Εθνικού*

---

επιθέσεις.

<sup>107</sup> Ο Νίτσος όταν ξεσπούν τα Ιουλιανά δεν παίρνει θέση, αλλά γίνεται σαφές από τον τρόπο που αντιμετωπίζει ως νόμιμες τις κυβερνήσεις αποστασίας ότι δεν συντάσσεται με τον Παπανδρέου. Αυτό τον φέρνει σε αντίπαλα στρατόπεδα με τον Πλωρίτη, ο οποίος παραιτήθηκε από την *Ελευθερία*, όπου ήταν συντάκτης, επειδή ο Κόκκας υπερασπίστηκε τον Μητσοτάκη και την αποστασία. Ο Νίτσος στους *Αστερίσκους* του χτυπά τον Μητσοτάκη όχι για την αποστασία αλλά για τις επιχορηγήσεις στο θέατρο.

<sup>108</sup> Γ. Θεοτοκάς, Γ. Σεφέρης, Κ. Θ. Δημαράς, Λ. Β. Καραπαναγιώτης, Κ. Σκαλιώρας, Π. Μουλλάς, κ.ά.

<sup>109</sup> *Encounter* (Αγγλία), *Der Monat* (Δυτική Γερμανία), *Preuves* (Γαλλία), *Tempo Presente* (Ιταλία), *Forum* (Αυστρία), *Quadernos* (Λατινική Αμερική), *The China Quarterly* (με έδρα το Λονδίνο).

<sup>110</sup> Ευαγγελία Σκούρα, *Το Περιοδικό Εποχές (1963-1967), Ιδεολογικές αναζητήσεις και Πολιτισμός*, Διπλωματική Εργασία, Πάντειο Παν/μιο, Αθήνα 2006, σελ. 7.

<sup>111</sup> Στρατής Μπουρνάζος, "Το περιοδικό Εποχές και το *Congres for Cultural Freedom (CCF)*, Στοιχεία και ερωτήματα από το αρχείο του CCF", περιοδικό Σύγχρονα Θέματα, τεύχ. 138-139 (Ιούλιος - Δεκέμβριος 2017), σ. 94-101.

Θεάτρου στο Φεστιβάλ Επιδαύρου<sup>112</sup>. Και τα δύο περιοδικά θεωρούν σύμπτωμα ανησυχητικό τον πολλαπλασιασμό των θιάσων<sup>113</sup> και υπερασπίζονται την ανάγκη προώθησης του νεοελληνικού έργου, διαμαρτύρονται για την έλλειψη νομικής κατοχύρωσης του Κ.Θ.Β.Ε, την προχειρότητα της ίδρυσής του το 1961<sup>114</sup> και τα δυο προβάλλουν με τον ίδιο σχολιασμό το “πολιτικό θέατρο” και το “θέατρο του παραλόγου” και σύγχρονες τάσεις και συγγραφείς όπως ο Μπροζεκ<sup>115</sup>, ασκούν αρνητική κριτική στα κηποθέατρα και τα θεωρούν χαμηλής ποιότητας<sup>116</sup>. Και οι *Εποχές* και το *Θέατρο* έχουν συναφείς απόψεις για τις πολιτικές της κυβέρνησης Παπανδρέου στο θέατρο και κυρίως στο *Εθνικό Θέατρο*<sup>117</sup> Και τα δυο αντιτίθενται στην αναμαρμάρωση και “αξιοποίηση” του *Θεάτρου του Διονύσου*<sup>118</sup> Με έναν λόγο φωτίζουν τα ίδια θέματα με παρόμοιο τρόπο. Η συνύπαρξη των περιοδικών, οι κοινοί συνεργάτες και οι κοινές θέσεις και πάνω από όλα η επαγγελματική σχέση των δύο εκδοτών πρέπει να απασχολήσουν περισσότερο τη ματιά μας. Η κυκλοφορία των *Εποχών* δείχνει μια χάραξη χωριστής πορείας στο πολιτισμικό χώρο των δύο ανδρών. Το *Θέατρο* φαίνεται ως εγχείρημα να μην καλύπτει τις φιλοδοξίες, τις προθέσεις του Λαμπράκη ώστε να επενδύσει χρήμα και συνεργάτες σε αυτό και να μην εκδώσει άλλο περιοδικό. Εκτός ωστόσο της οικονομικής στήριξης, το γεγονός ότι οι δύο βγάζουν πολιτιστικά περιοδικά υψηλών αξιώσεων υποδηλώνει μια ταύτιση προθέσεων να σφραγίσουν τα πολιτιστικά πράγματα της περιόδου ίσως και έναν ανταγωνισμό του Νίτσου -με την άσημη καταγωγή- να ανταγωνιστεί τον κραταίο με το τεράστιο “πολιτιστικό κεφάλαιο” Χρ. Λαμπράκη.

### ***Νέα Εστία***

Κλείνοντας την αναφορά μας στα περιοδικά της εποχής που σχολιάζουν το θέατρο πρέπει να αναφερθούμε στην *Νέα Εστία*. Η *Νέα Εστία* μακροβιότατη και κατά γενική παραδοχή συντηρητική συνεχίζει την πορεία της στα πνευματικά πράγματα της χώρας συγκεντρώνοντας ένα ευρύ κύκλο διανοουμένων. Είναι από τα πρώτα περιοδικά πολιτισμού του οποίου οι συνεργάτες προσεγγίζοντας από τους υπεύθυνους της οργάνωσης της αμερικάνικης πολιτιστικής διπλωματίας και από τα πρώτα περιοδικά που λαμβάνουν

<sup>112</sup> *Εποχές*, τεύχ. 46, Φεβρουάριος 1967, “Περί Εθνικής Τέχνης”, σελ. 156.

<sup>113</sup> *Εποχές*, τεύχ. 46, σελ.156.

<sup>114</sup> *Εποχές*, τεύχ. 2 σελ. 59.

<sup>115</sup> *Εποχές*, τεύχ. 2, σελ. 61, τεύχ. 10, σελ 76, τεύχ. 34, σελ. 108, τεύχ. 35, σελ.237-43, τεύχ. 36, σελ. 370, τεύχ. 37,σελ. 374, τεύχ. 38, σελ. 555-59, τεύχ. 39, σελ. 4-7, τεύχ. 46, σελ. 180.

<sup>116</sup> *Εποχές*, τεύχ. 4, “Κάτω από το φως του Θεού”σελ. 60.

<sup>117</sup> *Εποχές*, τεύχ. 14, σελ. τεύχ. 15, σελ 6, τεύχ. 41

<sup>118</sup> τεύχ. 46, σελ. 156 και 178



χρηματοδότηση<sup>119</sup>. Τα δύο περιοδικά διαφέρουν στο ύφος και έχουν αρκετές διαφορές στις απόψεις<sup>120</sup>. Η *Νέα Εστία* φαίνεται να έχει ουδέτερες σχέσεις με το *Θέατρο*, έχουν ελάχιστους κοινούς συνεργάτες<sup>121</sup>, εκφράζεται θετικά στις ελάχιστες αναφορές σε αυτό.<sup>122</sup> Το περιοδικό του Νίτσου την αγνοεί.

Μετά από αυτήν την περιδιάβαση γίνεται καθαρό πως το *Θέατρο* είναι ένα περιοδικό που συντονίζεται με ένα κλίμα που έχει ήδη δημιουργηθεί στις αρχές της δεκαετίας του '60. Δεν αντιμετωπίζει πολεμική, αλλά μάλλον σεβασμό και αναγνώριση από τα άλλα "κυρίαρχα" περιοδικά της εποχής. Παρά την αρχική σύγκρουση με την *Επιθεώρηση Τέχνης*, συμπλέει σε πολλά ζητήματα με αυτήν αλλά και με τα άλλα περιοδικά του κατεστημένου έχει πολλές κοινές θέσεις, γεγονός που μας δίνει μια εικόνα για το πώς έβλεπαν, τι αναζητούσαν στο θέατρο οι διανοούμενοι στην Ελλάδα του '60 και του '70 αλλά και τον ορίζοντα που είχαν. Το *Θέατρο* κινείται ιδεολογικά στον χώρο που βρίσκεται ανάμεσα στα περιοδικά *Νέα Εστία* και *Θέατρο* του Κρίτα και στην *Επιθεώρηση Τέχνης*.

## **Οι οικονομικοί πόροι του *Θεάτρου***

Οι πόροι του περιοδικού- πέραν των συνδρομών και των πολυσέλιδων διαφημίσεων-, τα έσοδα και τα έξοδα του *Θεάτρου* χωρίς πρόσβαση στο αρχείο του Νίτσου και του περιοδικού είναι μη εξακριβώσιμα μεγέθη. Η τιμή του είναι πολύ υψηλή για τα δεδομένα της εποχής: 30 δρχ. το τεύχος, όταν της *Επιθεώρησης Τέχνης* κοστίζει 10 δρχ. Να σημειωθεί πως το κόστος μιας εφημερίδας τότε ήταν 1,5 δρχ. Η ετήσια συνδρομή ανέρχεται στις 150 δρχ. Αυτό που είναι γνωστό είναι πως το περιοδικό έχει πολλούς συνδρομητές, εξασφαλισμένους από τη θέση του διευθυντή του. Επίσης το περιοδικό φιλοξενεί πολλές και κατά τεκμήριο ακριβές διαφημίσεις. Διαφημίσεις τραπεζών, αεροπορικών εταιριών, Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, ξένων και ελληνικών μεγάλων εταιριών (*Pirelli, Esso Pappas*), πολυκαταστημάτων και κρατικών εταιριών, όπως η ΔΕΗ, το Λαϊκό Λαχείο καταλαμβάνουν πολλές σελίδες του περιοδικού. Ο Νίτσος ως διευθυντής των *Νέων* εξασφαλίζει επιπλέον την

<sup>119</sup> Ζηνοβία Λαλιούτη, *Ο "άλλος" Ψυχρός Πόλεμος*, σσ. 280,281, 232-235, ,239.

<sup>120</sup> Για παράδειγμα, Θρύλος απορρίπτει τον Μπρεχτ που ο Νίτσος θεωρεί κανόνα για το θέατρο.

<sup>121</sup> Ιουλία Ιατρίδη, Γ. Σιδέρη οι οποίοι σπάνια γράφουν για την *Νέα Εστία*.

<sup>122</sup> *Νέα Εστία*, τεύχ. 828, σελ. 61 " Η θεατρική μας ζωή έχει πια ένα όργανο που πολλά θα προσφέρει και σε αυτήν και γενικότερα στον πνευματικό μας πολιτισμό: Το *Θέατρο*. Η τυπογραφική και εμφάνιση είναι εξαιρετη μοναδική όχι μόνο για τον τόπο μας. Αλλά και το περιεχόμενο του έχει ποιότητα. "

εκτύπωση του περιοδικού και το χαρτί πολυτελείας που χρησιμοποιεί σε προνομιακές τιμές<sup>123</sup>. Στοιχεία για τις πωλήσεις του περιοδικού δεν έχουμε. Ωστόσο για τις πιθανές πωλήσεις μας δίνει μια ιδέα ο Μπουρνάζος, δίνοντας την πληροφορία πως οι *Εποχές* είχαν πωλήσεις τότε 2.500-3.500 αντίτυπα<sup>124</sup>. Κάτι ανάλογο πρέπει να ίσχυε για το *Θέατρο* για την Α' περίοδο. Ο ίδιος ο Νίτσος δηλώνει πως οι πωλήσεις του περιοδικού ανεβαίνουν συνεχώς. Ο Πέτρος Μάρκαρης επιβεβαιώνει την πλατιά κυκλοφορία του περιοδικού στο ελληνικό κοινό. Ο Νίτσος μάλιστα επισημαίνει ότι η αύξηση της κυκλοφορίας του, καθώς πωλείται σε τιμή κάτω του κόστους του, οδηγεί το *Θέατρο* σε οικονομικό αδιέξοδο και διαμαρτύρεται για την παντελή απουσία κρατικής επιχορήγησής του. Τόσο στο τεύχος 18 όσο και στο τεύχος 19 (1965) μέμφεται τους υπευθύνους για την παιδεία του λαού που “σε καιρούς δημοκρατίας δεν προθυμοποιήθηκαν να εξασφαλίσουν τους όρους κυκλοφορίας του περιοδικού”<sup>125</sup>. Και στη Β' περίοδο στο τεύχος 46-48 (1975) εντοπίζουμε την καταγγελτική αναφορά :

“Με απόφαση του υπουργού Πολιτισμού και Επιστημών εγκρίθηκε να διατεθούν 800.000 δραχμές για την οικονομική ενίσχυση σαράντα περιοδικών με λογοτεχνικό, ιστορικό και λαογραφικό περιεχόμενο. Τα περιοδικά βγαίνουν στην Αθήνα και σ' άλλες περιοχές της χώρας και, με την έκδοσή τους, εξυπηρετούν καθαρά πολιτιστικούς σκοπούς. Φυσικά, το “*Θέατρο*” ούτε πήρε, ούτε παίρνει, ούτε και πρόκειται να πάρει επιχορήγηση. Καμιά. Ποτέ. Από κανέναν!”

Με τον πιο κατηγορηματικό τρόπο δηλώνει ο διευθυντής του στο τεύχος 19 μπαίνοντας το περιοδικό στον τέταρτο χρόνο κυκλοφορίας: “Το *Θέατρο* αντιμετωπίζει πάντα σκληρό οικονομικό πρόβλημα. Δεν είναι εκδοτική επιχείρηση. Πίσω του δεν υπάρχει κανένα οικονομικό συγκρότημα, κανενός είδους επιχειρηματίας. Είναι μόνο προσφορά. Προσφορά μιας ομάδας ανιδιοτελών ανθρώπων στην πνευματική και αισθητική καλλιέργεια του κοινού”. Και το επαναλαμβάνει στο τεύχος 20. Ο Νίτσος επιπλέον υποστηρίζει πως το περιοδικό του “δεν έχει πίσω του κανέναν όμιλο να τον στηρίξει”<sup>126</sup> Όλα αυτά δείχνουν πως το εγχείρημα του *Θεάτρου* ήταν τουλάχιστον ηρωικό αν όχι donκιχωτικό χωρίς έξωθεν χρηματοδότηση. Και μόνο τα γραφεία του περιοδικού κόστιζαν εκείνη την εποχή, καθώς

<sup>123</sup> Μαρτυρία Π.Μάρκαρη σε συνέντευξη που μου παραχώρησε.

<sup>124</sup> Στρ. Μπουρνάζος, “Το περιοδικό “*Εποχές*” και το Congress for Cultural Freedom (CCF)” , Σύγχρονα Θέματα 2017.

<sup>125</sup> Τεύχ.19, *Αστερίσκοι*, σελ. 7 και κάτι παρόμοιο σημειώνει και στους *Αστερίσκους* του τεύχ. 18: “Η αδιαφορία των αρμοδίων για την προσπάθειά του συνεχίζεται. Η ντροπή φυσικά τους ανήκει, αλλά δεν φτάνει.”

<sup>126</sup> Τεύχ. 20 *Δίμηνο*, σελ. 87.

βρίσκονταν σε ακριβές περιοχές. Όχι το πρώτο στη Σισίνη 3-5, που ταυτιζόταν με την οικία του, σίγουρα κόστιζαν τα γραφεία στην Παρνασσού, όπου μεταφέρεται το *Θέατρο* το 1964, και στη συνέχεια στη Χρήστου Λαδά 5, δίπλα στο κτίριο του ΔΟΛ, όπου παραμένει ως το τέλος της Β΄ περιόδου, το 1978.

Τον ίδιο καιρό, όπως σημειώθηκε, τα περιοδικά με τα οποία συμπορεύεται στην Α΄ περίοδο έχουν οικονομική στήριξη. Δεν αποκλείεται βέβαια, παρά τους ισχυρισμούς του Νίτσου, κάποια έξωθεν οικονομική βοήθεια. Η παρουσία του ονόματος της Καίτης Κασιμάτη – Μυριβήλη<sup>127</sup> στο τεύχος 8<sup>128</sup>, στο τεύχ. 26<sup>129</sup> και στο τεύχος 27-28<sup>130</sup> ως μεταφράστριας, η συνεργασία στο περιοδικό του Καρόλου Κουν, του Νίκου Γκάτσου, φίλων της Καίτης Κασιμάτη- Μυριβήλη<sup>131</sup> είναι μια ένδειξη σχέσης του διευθυντή περιοδικού με τους φορείς της αμερικανικής πολιτιστικής διπλωματίας και ενδεχομένως της χρηματοδότησης του περιοδικού από αυτούς. Η Ζηνοβία Λιαλιούτη (2019) φωτίζει την συνεργασία των *Νέων* και του *Βήματος* με την αμερικανική πρεσβεία και την *USIS* στο ίδιο διάστημα.<sup>132</sup> Οι επισημάνσεις αυτές δεν έχουν σκοπό να υπαινιχθούν ότι τα περιοδικά της εποχής ή το *Θέατρο*, ο διευθυντής και οι συντάκτες του υπηρετούσαν σκοπιμότητες. Όσα στοιχεία παραθέτονται και όσα σχόλια γίνονται σχετικά επιχειρούν να ιχνηλατήσουν δίκτυα και να φωτίσουν πώς, με ποιους όρους όσοι το επιθυμούν καταφέρνουν να εκδώσουν ένα πολιτιστικό περιοδικό στην Ελλάδα του '60.

## Το “μονομάχο” περιοδικό *Θέατρο*

Όσον αφορά την εικόνα που καλλιεργεί για το περιοδικό του στους *Αστερίσκους*, ο Νίτσος δηλώνει επανειλημμένως πως το *Θέατρο* είναι “μονομάχο”, σε πολλά τεύχη και των τριών περιόδων επαναλαμβάνει πως το περιοδικό δέχεται την επίθεση συμφερόντων, πως μάχεται

<sup>127</sup> Η Καίτη Κασιμάτη- Μυριβήλη, υπάλληλος στην αμερικανική Πρεσβεία και, κατά τη διάρκεια της χούντας, υπεύθυνη για τις υποτροφίες του *Ιδρύματος Φορντ* υπήρξε πρόσωπο στενά συνδεδεμένο με την οργάνωση της πολιτιστικής διπλωματίας των Η.Π.Α. στην Ελλάδα.

<sup>128</sup> Τεύχ. 8, “Ιστορία Ζωολογικού Κήπου” του Αμερικανού θεατρικού συγγραφέα Έντουαρντ Άλμπυ, μεταφραση Καίτης Κασιμάτη – Μυριβήλη.

<sup>129</sup> Δημοσίευση του θεατρικού έργου “Ο Τίγρης” του Αμερικανού Μ.Σίγκαλ, μετάφραση Καίτης Κασιμάτη σελ. 53-60.

<sup>130</sup> Τεύχ. 27-28, Συνέντευξη του Αμερικανού συγγραφέα Μ. Σίγκαλ στους *Times* της Ν.Υ. μετάφραση Καίτης Κασιμάτη, σελ. 91.

<sup>131</sup> Σάκης Ιωαννίδης, “Εφυγε από τη ζωή η Καίτη Κασιμάτη – Μυριβήλη”, εφ. Η Καθημερινή, 06.10.2018, διαθέσιμο στο : <https://www.kathimerini.gr/society/988416/efyge-apo-ti-zoi-i-kaiti-kasimati-myrivili/>

<sup>132</sup> Ζηνοβία Λιαλιούτη, “Ο Άλλος Ψυχρός Πόλεμος, Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα 1953-1967”, Παν. Εκδόσεις Κρήτης, 2019.

μόνο του απέναντι στο κατεστημένο<sup>133</sup>. Οι δηλώσεις αυτές δικαιολογούν τον ισχυρισμό πως το Θέατρο είναι “μια προσωπική προσπάθεια”<sup>134</sup> του Νίτσου, ενώ τα “περί πολέμου από το κατεστημένο” θα μπορούσαμε να εικάσουμε ότι αφορούν τον ίδιο και την εικόνα του αδέκαστου μαχητή του κατεστημένου που υιοθετούσε για τον εαυτό του. Το περιεχόμενο που δίνει στον όρο “κατεστημένο” ο Νίτσος δεν φαίνεται να περιλαμβάνει μόνο τους πολιτικούς και οικονομικούς παράγοντες, υπουργεία, κυβέρνηση και επιχειρηματίες που δεν στηρίζουν το εγχείρημα να προσφέρει το περιοδικό στον ελληνικό πολιτισμό. Φαίνεται να εμπεριέχει και τον χώρο της τέχνης και του πνεύματος, στον οποίο επιχειρεί να εμφιλοχωρήσει ως ρυθμιστής. Αντίπαλοί του δεν είναι μόνο οι κρατικοί παράγοντες, αλλά οι καλλιτέχνες και διανοούμενοι που αμφισβητούν το δικαίωμά του να πάρει στο θέατρο τον ρόλο που διεκδικεί. Οι μάχες που καλείται να δώσει είναι εντός του διανοητικού πεδίου και εκτός αυτού.

### **Βασικές αρχές όπως περιγράφονται στους εναρκτήριους Αστερίσκους**

Το περιοδικό ξεκινά την πορεία του εντός μιας από τις πλέον ταραγμένες πολιτικά, συγκρουσιακές και ταυτόχρονα καλλιτεχνικά γόνιμες περιόδους στην Ελλάδα του 20ού αιώνα. Καλείται να πάρει θέση σε συγκρούσεις αλλά και σε μια κοσμογονία που συντελείται σχεδόν στον θεατρικό χώρο στη δεκαετία του '60.

Το *Θέατρο* από το πρώτο κιόλας τεύχος του<sup>135</sup> όριζε την ταυτότητά του και το ρόλο του στην πολιτισμική πραγματικότητα της εποχής. Αποφεύγει κάθε αυτοχαρακτηρισμό που θα το περιόριζε- ή και θα στιγμάτιζε δεδομένου του πολιτικού πλαισίου της εποχής το νεόκοπο περιοδικό- και δηλώνει πως “η μορφή και το περιεχόμενό του δίνουν το ύφος και το ήθος του και το κοινό είναι σε θέση να το εκτιμήσει”. Να σημειωθεί ότι συναντάται και σε άλλα περιοδικά της εποχής του '60 η αποφυγή αυτοχαρακτηρισμού,<sup>136</sup> γεγονός που μπορεί να συνιστά “κλείσιμο ματιού” στους μνημένους για το προοδευτικό πρόσημο του *Θεάτρου*. Στους *Αστερίσκους*, τους οποίους συντάσσει πάντα ο διευθυντής του Κώστας Νίτσος,

<sup>133</sup> “Το Θ δεν είναι όργανο κανενός ούτε ατόμου ούτε ομάδας ούτε πολιτικής γραμμής.” *Αστερίσκοι*, τεύχ. 2, σελ.5. “Γνώρισε το άσπονδο μίσος αμαρτωλών θεατρικών παραγόντων.” *Αστερίσκοι*, τεύχ. 7 σελ. 7, “Η αδιαφορία των αρμοδίων του θεάτρου δε μας θίγει” *Αστερίσκοι*, τεύχ. 13, σελ. 8.

<sup>134</sup> Χαρακτηριστική φράση που χρησιμοποίησε ο Ν. Παπανδρέου για το περιοδικό σε συνέντευξη που μου παραχώρησε.

<sup>135</sup> *Θέατρο Χρόνος Α'* τεύχ. 1, Δεκέμβρης 1961, *Αστερίσκοι*, σελ. 5 όλα τα παραθέματα προέρχονται από αυτούς τους *Αστερίσκους*.

<sup>136</sup> Το ίδιο μοτίβο υιοθετούν στο τεύχος 1 οι *Εποχές*.

δηλώνεται πως το περιοδικό θα υπηρετήσει “την εξυγίανση και την προκοπή του νεοελληνικού θεάτρου”. Ρητά διατυπώνεται ένα τρίπτυχο στόχων:

α) η προαγωγή του νεοελληνικού έργου, καθώς όπως επαναλαμβάνει, “νεοελληνικό θέατρο χωρίς νεοελληνικό έργο δεν υπάρχει”,

β) ο συστηματικός διαφωτισμός για τα θεατρικά καθέκαστα και η δημιουργία ενημερωμένης κοινής γνώμης, η δημιουργία γερών βάσεων για μια ολοκληρωμένη θεατρική παιδεία,

γ) η ανάδειξη της ελληνικής θεατρικής παράδοσης. Διακηρύσσει στο πλαίσιο αυτό την πρωταρχικότητα της αρχαίας τραγωδίας.

Από αυτό το τρίπτυχο της στοχοθεσίας γίνεται σαφές ότι ο Νίτσος κατ’ αρχάς αποδίδει “εκπολιτιστική”, “διαφωτιστική” αποστολή στο περιοδικό. Αντιλαμβάνεται την κουλτούρα ως αγαθό που κατέχουν οι ειδήμονες και που πρέπει να μεταλάβει το κοινό.

Επιπλέον, με την εστίαση στο νεοελληνικό έργο, φανερώνεται μια εθνοκεντρική αντίληψη για τον πολιτισμό και την προαγωγή του, αντίληψη διάχυτη εκείνη την εποχή όχι μόνο στον εθνικόφρονα χώρο αλλά και σε ένα μεγάλο μέρος της αριστεράς<sup>137</sup>. Η θέση ότι για την προαγωγή του νεοελληνικού θεάτρου μόνο μέσο είναι -ή έστω αρκεί- η δραματουργία, παραγκωνίζοντας όλους του άλλους παράγοντες ως δευτερεύοντες, αποξενώνει το θέατρο από τη πράξη, που είναι και η ουσία του. Όσον αφορά, δε, στο κοινό το οποίο το περιοδικό αναλαμβάνει να διαφωτίσει, απευθύνεται στο υπάρχον προφανώς θεατρόφιλο κοινό, το οποίο είναι αστικό. Δεν υπάρχει καμιά νύξη για την ανάγκη προσέγγισης ενός άλλου κοινού, ενδεχομένως νεανικού ή λαϊκού. Το γεγονός ότι δε γίνεται καμιά απόπειρα χαρακτηρισμού του κοινού έχει τη σημασία του.

Τέλος, η διακήρυξη της πρωταρχικότητας της αρχαίας τραγωδίας, της οποίας θεματοφύλακες είναι οι Έλληνες<sup>138</sup>, αναπαράγει τις πάγιες αντιλήψεις, καλλιεργημένες από τις αρχές του 20ού αιώνα για τον ρόλο του αρχαίου δράματος στην ακτινοβόληση του ελληνικού πολιτισμού.

<sup>137</sup> Η προσήλωση των Ελλήνων αριστερών καλλιτεχνών στην αξία του έθνους είναι στη μεταπολεμική περίοδο χαρακτηριστική όπως και η στροφή στον λαϊκό πολιτισμό και στην εθνική παράδοση.

<sup>138</sup> Τεύχ. 1, σελ. 7: “Δεν μπορούμε, όμως, να παραγνωρίσουμε την ηγεμονική θέση της Τραγωδίας. Το ιδιόμορφο αυτό Δράμα της αρχαιότητας, ένα από τα θαύματα της ποιητικής δημιουργίας, παραμένει και στο θεατρικό χώρο μια αέναη και πολυδύναμη παρουσία. Έχει βλαστήσει από τις ρίζες του πρώτου ανθρωπιστικού πολιτισμού, την εποχή που η Ελλάδα μετέπλαθε οριστικά τα στοιχεία της βαρβαρότητας σε στοιχεία πολιτισμού. [...] Τέλος, μ’ όλη την παγκοσμιότητά του, είναι ιδιαίτερα-μέσα από τη συνέχεια της εθνικής παράδοσης-δική μας καλλιτεχνική κληρονομιά. Η σωστή μεταφύτευση του είδους στη Νεοελληνική Σκηνή είναι η μεγαλύτερη πολιτιστική υπηρεσία που μπορεί να προσφερθεί στο έθνος. Γιατί η τραγωδία διοχετεύει άνετα στο Λαό την πεμπουσία της κλασσικής παιδείας, που η στείρα Εκπαίδευση-πολεμώντας τον ανθρωπιστικό χαρακτήρα της-την απέκοψε από την εθνική μας παράδοση”.

Στους περιεκτικότερους Αστερίσκους του τεύχους *I* εντοπίζουμε στις υποενότητες που ακολουθούν το τρίπτυχο των στόχων τις θέσεις που αποτελούν τις πιο χαρακτηριστικές του διευθυντή του περιοδικού:

### **“Απατηλή εικόνα προόδου” Η αύξηση των θεάτρων και θιάσων- το ρεπερτόριο**

Ο πολλαπλασιασμός των σκηνών στην πρωτεύουσα αποτελεί “απατηλή εικόνα προόδου”. Η αύξηση της ποσότητας κατά τον Νίτσο συντελεί στην υποβάθμιση της ποιότητας. Κι αυτό πιστοποιείται από το ότι

“στα είκοσι, περίπου, χειμερινά θέατρα παίζονται μόνον δυό-τρία ελληνικά έργα. Ανήκουν όλα στη λεγόμενη ελαφριά ελληνική κωμωδία. Τυποποιημένα κατασκευάσματα που δεν προσφέρουν τίποτα στην πνευματική ανάπτυξη του τόπου. Η Ελλάδα σαν έκφραση ζωής, σαν πολιτισμός, απουσιάζει από το Θέατρό μας. Κατά συνέπεια, δεν μπορεί να γίνεται λόγος για Ελληνικό Θέατρο.”

Στο παράθεμα είναι ευδιάκριτη η υποτίμηση για την “ελαφριά” ελληνική κωμωδία και μια εξιδανικευμένη εικόνα για το τι είναι και κυρίως τι αξίζει να είναι ελληνικό θέατρο. Ας προσεχθεί η χρήση κεφαλαίων για τους όρους. Η αντίληψη, εξάλλου, ότι η αύξηση των θεατρικών χώρων, χωρίς προδιαγραφές, και των θιάσων αποτελεί πρόβλημα, είναι πάγια θέση του Νίτσου που διατηρεί ως το τέλος της ζωής του. Γενικότερα η θέση των *Αστερίσκων* ότι το θέατρο εκφυλίζεται, η ποιότητα πέφτει, διατηρείται σε όλη της Α΄ περίοδο. Στην αρχή του κεφαλαίου ωστόσο επιχειρήθηκε να σκιαγραφηθεί η θεατρική άνθιση της δεκαετίας του '60. Είναι σαφές ότι το *Θέατρο* δεν την βλέπει.

### **“Βιαστήκαμε με τον Μπρεχτ”**

Στους εναρκτήριους *Αστερίσκους* με τίτλο “Βιαστήκαμε με τον Μπρεχτ” κάνει ειδική μνεία στα ανεβάσματα στην Ελλάδα των έργων του Γερμανού θεατρικού, επισημαίνει ότι είναι ατυχή και προδίδουν το έργο του και με αυτό το κείμενο ανοίγει μια συζήτηση που στο περιοδικό θα διεξάγεται και στις δύο περιόδους του *Θεάτρου*. Το περιοδικό εκτιμά και προβάλλει σε όλη την περίοδο τον Μπρεχτ και επιχειρεί να μυήσει τον καλλιτεχνικό και θεατρόφιλο κόσμο στην ουσία του επικού θεάτρου. Το *Θέατρο* ανταποκρίνεται στο τεράστιο ενδιαφέρον του κοινού στη δεκαετία του '60 και του '70 στην Ελλάδα για τη δραματουργία, την αισθητική και την σκηνοθετική επανάσταση που κόμισε ο γερμανός θεατράνθρωπος. Η επιλογή να γίνει αναφορά στον Μπρεχτ στους εναρκτήριους *Αστερίσκους* μπορεί να αποδοθεί

και στην φιλοδοξία του Νίτσου να αναλάβει το *Θέατρο* έναν καθοδηγητικό ρόλο στο θέμα και στην πρόθεσή του να συσχετιστεί με τον προοδευτικό ιδεολογικά χώρο.

### ***Η “αιώνια επικαιρότητα”***

Ο Νίτσος στους εναρκτήριους *Αστερίσκους* ξεκαθαρίζει πως το περιοδικό δεν θα απασχολήσουν οι παραστάσεις που ανεβαίνουν, δεν πρόκειται να παρουσιάζει τη θεατρική επικαιρότητα, αλλά θα ασχοληθεί με τα μεγάλα θέματα του θεάτρου και ειδικότερα του νεοελληνικού. Λόγω της κάλυψης της θεατρικής επικαιρότητας από τη στήλη των *Νέων* είναι ευνόητο πως το περιοδικό πρέπει να διαφοροποιηθεί. Στόχος, διακηρύσσει, του περιοδικού είναι η ενασχόληση με τα προβλήματα τις κατευθυντήριες γραμμές του νεοελληνικού θεάτρου. Ανοίγει συζήτηση πάνω σε ένα σύνολο θεατρικών προβληματισμών, παίρνει θέση σε πολλά ζητήματα που αφορούν την πολιτιστική πολιτική που ακολουθείται στην πενταετία *1961-1966*, τονίζοντας ότι η χάραξη πολιτιστικής πολιτικής αποτελεί αναγκαιότητα. Κάνει στους *Αστερίσκους* του τεύχους *1* αρχή από το *Φεστιβάλ Αθηνών*<sup>139</sup> και το *Κρατικό Βραβείο Θεάτρου*<sup>140</sup> με επισημάνσεις για την οργάνωση και τη στοχοθεσία τους. Οι *Αστερίσκοι* σε όλη την πορεία τους κάνουν προτάσεις για πολιτιστικούς θεσμούς, για αρχές και αναπτυξιακούς στόχους αναφορικά με τον ελληνικό πολιτισμό και ειδικότερα το ελληνικό θέατρο. Μέχρι το τεύχος *17* δε θα βρούμε παρά μόνο νύξεις για τρέχουσες παραστάσεις, κατάλογο αλλαγών στις παραστάσεις των αθηναϊκών σκηνών κι αυτό είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά του περιοδικού όχι μόνο στην Α΄ περίοδο, αλλά σε όλη την πορεία του και συνδέεται με τον στόχο του εντύπου να λειτουργήσει ρυθμιστικά στην πολιτιστική και ειδικότερα στη θεατρική ζωή της χώρας. Εισέρχεται στην πνευματική ζωή της χώρας αναλαμβάνοντας έναν ρόλο καθοδηγητικό επιθυμώντας να γνωμοδοτήσει για το ποιοι θα χαράξουν την πολιτιστική πολιτική και ποιο θα είναι το περιεχόμενο αυτής της πολιτικής, ποιες είναι οι αρχές που πρέπει να διέπουν το θέατρο.

### ***“Η κριτική της κριτικής”***

Στο πλαίσιο της εστίασης στην “αιώνια επικαιρότητα” που αναφέρθηκε εντάσσεται και η στήλη “Κριτική και αντικριτική”. Στο πρώτο τεύχος ο Νίτσος αναγγέλλει μια στήλη

<sup>139</sup> Προτείνει, προκειμένου να αποκτήσει διεθνή ακτινοβολία, να διαθέτει κονδύλια για να προσκαλεί μεγάλα διεθνή ονόματα και καλλιτεχνικά σχήματα, να αποτελέσει μέσο συνάντησης των απανταχού Ελλήνων καλλιτεχνών φιλοξενώντας το έργο τους, να ανοιχτεί στο Λυρικό θέατρο.

<sup>140</sup> Προτείνει καλύτερη οργάνωση με προθεσμίες, διαφάνεια στη συγκρότηση κριτικής επιτροπής, αύξηση του χρηματικού βραβείου, ανέβασμα του βραβευμένου θεατρικού έργου.

που αφορά την κριτική της θεατρικής κριτικής στη χώρα. Χαρακτηρίζει την θεατρική κριτική που ασκείται στην Ελλάδα “ανίδειη” και το περιοδικό τον τιμητή και “διορθωτή” της.

Ένα καθεστώς πλήρους πνευματικής ασυδοσίας επέτρεψε την αναρρίχηση αναρμοδίων προσώπων στη θέση κριτών και τιμητών των θεατρικών επιδόσεων. Το ίδιο ανέντιμο καθεστώς επέτρεψε την εξυπηρέτηση προσωπικών συμφερόντων δια μέσου ενός λειτουργήματος κοινωνικής σημασίας. Και οι δυο αυτές πληγές που δυναστεύουν το Θέατρο, ιδιαίτερα στις μέρες μας, άλλοτε διασύροντας αγαθές προσπάθειες κι άλλοτε χειροκροτώντας ανέντιμες επιδόσεις, θα στηλιτευθούν χωρίς οίκτο. [...] Το “Θέατρο” δέχεται μόνον την ευγνωμοσύνη τους, που είχε το θάρρος να τους οδηγήσει στη συνείδηση του λειτουργήματος που ασκούν.<sup>141</sup>

Το *Θέατρο* διεκδικεί το χαρακτηριστικό του αντικειμενικού, ανιδιοτελούς, έγκυρου κριτικού του διορθωτή των κακώς κειμένων. Θησαυρίζει κριτικές του προηγούμενου έτους, 1961, τις οποίες σχολιάζει και διορθώνει. Ο ρόλος αυτός που διεκδικεί είναι απότοκο του χαρακτήρα του Νίτσου και της φιλοδοξίας του. Είναι προφανές από την αιχμηρότητα της γραφής ότι η συγκεκριμένη στήλη συντάσσεται από τον ίδιο και δεν μπόρεσε να διατηρηθεί παρά για τα πρώτα 3 τεύχη και μετά να καταργηθεί, αφού δεν θα μπορούσε να του επιτραπεί να θίγει τους θεατρικούς κριτικούς της *Καθημερινής*, της *Βραδυνης*, της *Αυγής*, της *Ακρόπολης*, της *Εστίας*, της *Απογευματινής* επί μακρόν.

Σε μια συνολική θεώρηση όσων διακηρύσσονται προγραμματικά στους *Αστερίσκους*, πρόθεση του Νίτσου δεν είναι να ανατρέψει το σύστημα κυριαρχίας, αλλά να γίνει ο “νομοθέτης”<sup>142</sup> του.

## **Θέματα και θέσεις στο περιοδικό**

Μελετώντας την ύλη του σε όλη την πρώτη περίοδο 1961-66 θα διαπιστώσουμε ότι τα κείμενά του στο εσωτερικό είναι ριζοσπαστικά με προβληματισμό και θέσεις που υπερβαίνουν τις αρχές και τα ενδιαφέροντα του διευθυντή του. Στα κείμενα των συνεργατών του και στις μεταφράσεις ξένων κειμένων διαφαίνεται μια αντίδραση στο αστικό θέατρο, μια πίστη σε ένα θέατρο πλατιάς απήχησης. Επανειλημμένως εκφράζεται η θέση σε άλλα άρθρα

<sup>141</sup> Διατηρεί, βέβαια, την στήλη “κριτική της κριτικής” μόνο στα τρία πρώτα τεύχη, και δεν επανέρχεται στο μέλλον, προφανώς μετά τις αντιπάθειες που δημιούργησε και τις συγκρούσεις με τους κριτικούς συναδέλφους του στις εφημερίδες.

<sup>142</sup> *Bauman Zygmunt, Legislators and Interpreterson Modernity, Post-Modernity and Intellectuals. Polity Press, 1987.*



πως το Δυτικό θέατρο βρίσκεται σε παρακμή, σε κρίση. “Η επαφή ανάμεσα στον θεατή και τον ηθοποιό βρίσκεται περισσότερο από ποτέ πριν σε κίνδυνο, το θεατρικό γεγονός δεν ανταποκρίνεται πια στην ψυχική ζωή του σημερινού ανθρώπου”<sup>143</sup>. Διακηρύσσει επανειλημμένως την ανάγκη ριζικής μεταβολής του θεάτρου σε επίπεδο δραματουργίας, σκηνογραφίας, γεωγραφίας (αποκέντρωση της θεατρικής ζωής), σχέσης με το κοινό προκειμένου να προσαρμοστεί στα νέα δεδομένα και να ανακτήσει τον δυναμισμό του. Εισάγει και πραγματεύεται το σύνολο σχεδόν των ζητημάτων- σκηνογραφίας, εκπαίδευσης των ηθοποιών, του θεάτρου με μια καινοτόμα ματιά. Αλλά και ο ίδιος ο Νίτσοσ στους *Αστερίσκους*<sup>144</sup> της όψιμης Α΄ περιόδου υιοθετεί μια ρητορική πιο επαναστατική που αντιστρατεύεται το αστικό θέατρο, το ιθαγενές θέατρο, που απευθύνονται σε άλλο κοινό με νέα μέσα. Πολλά, συνεπώς, από τα κείμενα των τευχών της Α΄ περιόδου θέτουν τους κεντρικούς προβληματισμούς που είχαν εκφραστεί για το ευρωπαϊκό θέατρο στη δεκαετία του '60 και απηχούν την “πολιτιστική επανάσταση” που συντελείται σε αυτό το διάστημα. Στην συνέχεια θα αναλυθούν τα θέματα στα οποία εστιάζει συνολικά το περιοδικό και οι θέσεις του στην Α΄ περίοδο κυκλοφορίας του, προκειμένου να φωτιστεί ο ισχυρισμός μας αυτός και να γίνουν σαφείς οι αντιφάσεις του περιοδικού.

Η διαπίστωση αυτή, η οποία είναι βασική για τον χαρακτήρα της παρέμβασης που πραγματοποιεί, δεν σημαίνει ότι το *Θέατρο* με το περιεχόμενό του υπηρέτησε το τρίπτυχο των στόχων που τέθηκαν στους εναρκτήριους *Αστερίσκους*. Η ύλη του περιοδικού σε όλη την πενταετία 1961-66 επιδιώκει την ικανοποίηση του τρίπτυχου των στόχων που θέτει ο Νίτσοσ:

### **Η παροχή θεατρικής παιδείας**

Ο στόχος της ενημέρωσης και καλλιέργειας του κοινού στα θεατρικά ζητήματα έχει τον χαρακτήρα ιεραποστολής για τον ίδιο τον Νίτσο και τους συνεργάτες του. Το αφιέρωμα ήδη στα πρώτα τεύχη στον Στανισλάβσκυ<sup>145</sup> τον Μέγιερχολντ<sup>146</sup>, η δημοσίευση των μεγάλων

<sup>143</sup> M. Marcland: “Μνημόδραμα, η μέθοδος του Άλεσσάντρο Φέρσεν πού “λύνει” τον ηθοποιό”, τεύχ. 5, σελ. 78.

<sup>144</sup> Αναφερόμενος στον Μπρεχτ, τεύχ. 25, τον Σίσγκαλ και τον Πισκάτορ, τεύχ. 26, στον Λόρκα τεύχ. 29-30.

<sup>145</sup> Τεύχ. 7 εκτενές αφιέρωμα στο σύστημα Στανισλάβσκυ.

<sup>146</sup> Τεύχ. 3 “Απόψεις για το Θέατρο. Από το ανέκδοτο βιβλίο του Αλεξάντρ Γκλαντκόφ”. Σελ. 9, Έρεμπουργκ, “Ο Βισέβολοντ Εμίλιεβιτς Μέγιερχολντ.”, σελ. 74, τεύχ. 4, “Μέγιερχολντ: Όνειρο της ζωής του: Ο “Αμλετ”. Από το ανέκδοτο βιβλίο του Αλεξάντρ Γκλαντκόφ.” σελ. 31.

κειμένων του Αρτώ για το Θέατρο της σκληρότητας<sup>147</sup>, το αφιέρωμα στον θεατρικό Μαγιακόβσκυ<sup>148</sup>, τον Βάγκνερ<sup>149</sup>, τον Λόρκα<sup>150</sup>, το υποδειγματικό αφιέρωμα στον Σαίξπηρ<sup>151</sup>, την Κομμέντια Ντελ Άρτε<sup>152</sup>, τα άρθρα για τον Πιραντέλλο<sup>153</sup>, τις εξελίξεις στα θέατρα της Γαλλίας, της Αγγλίας, της Ισπανίας, της Ρουμανίας, της Πολωνίας, αλλά και σειρά άρθρων για τη σύνδεση του θεάτρου με την τελετουργία που αποτελούσε βασική αναζήτηση της εποχής όπως το θέατρο στο Μπαλί<sup>154</sup>, το ινδικό θέατρο<sup>155</sup>, - σε συνδυασμό με τον φωτισμό της παγκόσμιας θεατρικής πρωτοπορίας και του πολιτικού θεάτρου για τα οποία θα γίνει λόγος στη συνέχεια - καθιέρωσαν το Θέατρο ως ένα από τα σημαντικότερα περιοδικά στην νεοελληνική πολιτιστική ιστορία.

### **Η πρωταρχικότητα της ελληνικής τραγωδίας**

Το αρχαίο δράμα αποτελεί στοιχείο ταυτοτικό για την κυρίαρχη πολιτική και πνευματική ηγεσία της χώρας στη δεκαετία του '60 και το ενδιαφέρον για την μελέτη του και την αναβίωσή του στην νεοελληνική σκηνή είναι έντονο. Το Θέατρο ανταποκρίνεται με σειρά άρθρων σε αυτό το ενδιαφέρον. Στο τεύχος 1, για να τονίσει την προτεραιότητα που δίνει το περιοδικό στην αρχαία παράδοση, δημοσιεύει τις "Βάκχες" του Ευριπίδη σε μετάφραση Λεκατσά. Ένα μεγάλο μέρος των κειμένων του περιοδικού αναφέρονται στο αρχαίο δράμα. Τα 16 από τα 28 (τα δύο από αυτά είναι διπλά) περιέχουν τουλάχιστον ένα άρθρο για το αρχαίο θέατρο. Τα άρθρα που παραθέτονται αναλύουν τραγωδίες, τον "Προμηθέα Δεσμώτη", την "Ηλέκτρα"<sup>156</sup>, την "Αλκίση"<sup>157</sup>, τη "Μήδεια", παρουσιάζουν με επιστημονικότητα σύντομες μελέτες για τον ρόλο του προσώπιου, τον ρόλο των παιδιών στην τραγωδία, τη μουσική στις αρχαίες παραστάσεις. Ας υπογραμμιστεί η επιλεκτική αναφορά στην αρχαία τραγωδία και όχι στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Η αρχαία ελληνική

<sup>147</sup> Τεύχ. 3, "Θέατρο και Θέατρο "Η θεωρία της Σκληρότητας"στη σκηνή", σελ. 35 και τεύχ. 4, "Το θέατρο της σκληρότητας, Δύο Επαναστατικά Μανιφέστα", σελ. 39.

<sup>148</sup> Τεύχ. 6.

<sup>149</sup> Τεύχ. 12.

<sup>150</sup> Τεύχ. 29-30, αφιερώνεται το σύνολο του τεύχους με πολύ πλούσιο υλικό για το θέατρο του Λόρκα.

<sup>151</sup> Τεύχ. 16 αφιερώνεται το σύνολο του τεύχους με πολύ πλούσιο υλικό για το θέατρο του Σαίξπηρ, αλλά και πολλά άρθρα πριν και μετά στα τεύχη αφορούν σε σαιξπηρικά θέματα.

<sup>152</sup> Τεύχ. 22, αφιερώνεται ολόκληρο το τεύχος στην Κομμέντια Ντελ Άρτε."

<sup>153</sup> Τεύχ. 3 Πιραντέλλο, πρόσωπο ζητεί συγγραφέα . . ." σελ. 40

<sup>154</sup> Τεύχ. 8, Α. Αρτώ, "Το Θέατρο στο Μπαλί. Υπόδειγμα επιστροφής στις ρίζες. σελ. 25 και τεύχ. 9, Κ. Αποστόλου, "Το μπαλινέζικο θέατρο και ο Αρτώ" σελ. 74.

<sup>155</sup> Τεύχ. 8, σελ. 32.

<sup>156</sup> Τεύχ. 1, Π. Λεκατσά, "Η Μορφή τής Ηλέκτρας. Το πρότυπο, ο μύθος, η τραγωδία" σελ. 25

<sup>157</sup> Π. Λεκατσά, "Η Αλκίση" του Ευριπίδη. Ο μύθος, το παραμύθι, το δράμα" σελ. 9.

κωμωδία το '60 αντιμετωπιζόταν με αμηχανία και υποτίμηση. Το σοβαρό είδος της τραγωδίας προσέδιδε στο ελληνικό θέατρο το κύρος.

### **Η ανάδειξη της παράδοσης του νεοελληνικού θεάτρου**

Ως προς τον τρίτο στόχο ενδιαφέρεται για την αναζήτηση και προβολή της παράδοσης του ελληνικού θεάτρου του άμεσου και του απώτερου παρελθόντος, του φωτισμού της ιστορίας του. Επιφορτίζει επιπλέον τον Σιδέρη να ετοιμάζει και να δημοσιεύει ιστορικά πονήματα για περιόδους, θέματα και πρόσωπα του νεοελληνικού θεάτρου<sup>158</sup>. Επανειλημμένα υπογραμμίζει την ανάγκη να αποδίδεται τιμή και να μνημονεύονται οι άνθρωποι του θεάτρου που φώτισαν με το πέρασμά τους, τη δουλειά τους το νεοελληνικό θέατρο και αφιερώνει άρθρα στη ζωή και το έργο τους, τον Αιμίλιο Βεάκη<sup>159</sup>, την Ελένη Παπαδάκη<sup>160</sup>, την Μαρίκα Κοτοπούλη<sup>161</sup>, τον Φώτο Πολίτη<sup>162</sup>. Για τον Νίτσο σεβασμός σε αυτούς δείχνει σεβασμό στην παράδοση, συνέχεια του ελληνικού θεάτρου στον χρόνο.

Συντονιζόμενο, δε, με τις αναζητήσεις της εποχής, το *Θέατρο* στρέφεται στην αναζήτηση των λαϊκών πηγών του ελληνικού θεάτρου, αναδεικνύει πτυχές της ελληνικής θεατρικής παράδοσης, κάνοντας ένα μεγάλο αφιέρωμα στον Καραγκιόζη, στον οποίο αφιερώνεται ολόκληρο το τεύχος 10, και άρθρα για αυτό και τις ζακυνθινές ομιλίες<sup>163</sup>. Φωτίζει, επίσης, συστηματικά το κρητικό θέατρο, δημοσιεύοντας τον Στάθη<sup>164</sup>, και μέρος του

<sup>158</sup> Ενδεικτικά αναφέρω τα άρθρα: Τεύχ. 3, Γιάννη Σιδέρη, "Τα ελληνικά έργα στο Βασιλικό θέατρο", σελ. 23, τεύχ. 6, Δ. Μυράτ, "Οι πρώτοι ηθοποιοί και η επαγγελματική τους οργάνωση", σελ. 15., τεύχ. 7, Γ. Σιδέρη, "Ο Διχασμός στο θέατρο, λογοκρισία, διώξεις, βανδαλισμοί", σελ. 28, τεύχ. 8, Μυρτώ Αναγνώστου, "Ο Κ.Χρηστομάνος, και η Βιέννη", σελ. 69

<sup>159</sup> Το περίφημο αφιέρωμα στο τεύχος τεύχος 1, το οποίο έγινε αντικείμενο διαμάχης με την Επιθεώρηση Τέχνης, η παράθεση της διάλεξης του Γιάννη Σιδέρη με αφορμή την συμπλήρωση 80 χρόνων από τη γέννηση του Αιμ. Βεάκη στο τεύχ. 19, δίμηνο σελ. 76 και η διαμαρτυρία στις ίδιες σελίδες για την αφαίρεση των δύο αναμνηστικών πλακών προς τιμήν του Βεάκη στην Αθήνα.

<sup>160</sup> Τεύχ. 18, Δίμηνο, σελ. 73-74.

<sup>161</sup> Τεύχ. 12, Αστερίσκοι, σελ. 7, διαμαρτύρεται που δεν καλύφθηκαν τα έξοδα για την έκδοση της βιογραφίας της που ετοίμασε ο Γιάννης Σιδέρης, που δεν συντηρήθηκε ως μουσείο το καμαρίνι της, όπως και του Αιμ. Βεάκη. Τεύχ. επίσης 18, σελ. 73-74.

<sup>162</sup> Τεύχ. 18, Δίμηνο, σελ. 73-74.

<sup>163</sup> Τεύχ. 14, Κ.Πορφύρη, "Ζακυνθινές Ομιλίες. Μια μορφή Λαϊκού Θεάτρου" σελ. 24, Διονύση Ρώμα, "Το θέατρο στη Ζάκυνθο από άρχοντες και ποπολάρους", σελ. 32, Μαρίας Σολομού, "Το πρώτο θέατρο της Κεφαλονιάς. Ιδρύθηκε στα 1838 από τον Αλέξανδρο Σολομό" σελ. 42, τεύχ. 13, Σπ. Ευαγγελάτου, "Το Έπτανησιακό θέατρο σήμερα. Ο " Χάσης" και ο " Θυέστης "" σελ. 61, και τεύχος 15, Γιάννη Σιδέρη, Το εφτανησιώτικο θέατρο, σελ. 72.

<sup>164</sup> Τεύχος 4, σελ. 48-64.

Βασιλιά Ροδολίνου<sup>165</sup> και του Κατζούρμπου<sup>166</sup>, και σειρά άρθρων<sup>167</sup>, το Επτανησιακό θέατρο, δημοσιεύοντας την Ευγένα του Μοντσελέζε<sup>168</sup> αλλά και κάνει αφιέρωμα στο καθαρευουσιάνικο θέατρο του 19ου αιώνα, δημοσιεύοντας την Φαύστα του Βερναρδάκη<sup>169</sup>, και άρθρα για το θέμα<sup>170</sup>. Τέλος παραθέτει κείμενα για το βυζαντινό και προεπαναστατικό θέατρο<sup>171</sup>.

Η προσφορά του Θεάτρου στην προβολή της ιστορίας και παράδοσης είναι πρωτοποριακή για την εποχή, ξεπερνά την αρχαιολατρεία και με απόλυτα σοβαρό και επιστημονικό τρόπο αναδεικνύει πτυχές του νεοελληνικού θεάτρου άγνωστες εν πολλοίς και παραγνωρισμένες.

### **Το όραμα για το νεοελληνικό θεατρικό έργο**

Βασική θέση του Θεάτρου είναι πως πρέπει να προαχθεί το νεοελληνικό έργο. “Νεοελληνικό θέατρο σημαίνει νεοελληνικό έργο”. “Την ιθαγένεια του Θεάτρου δεν την καθορίζει η χώρα όπου παίζεται ένα έργο. Ούτε η ιθαγένεια των ηθοποιών και του σκηνοθέτη. Την καθορίζει αποκλειστικά και μόνον η ιθαγένεια του έργου. 33 χρόνια έχει αυτήν την αντεθνική πολιτική το Εθνικό Θέατρο.”<sup>172</sup> Επανειλημμένως υποστηρίζει πως το νεοελληνικό έργο πρέπει να στηριχθεί στη γνώση της ελληνικής παράδοσης. Απορρίπτει την πρωτοπορία και την αντιγραφή της τάσης που ονομάζεται “θέατρο του παραλόγου”. Η μελέτη του παρελθόντος του ελληνικού θεάτρου σε κάθε του εκδοχή, Καραγκιόζης, κρητικό, επτανησιακό θέατρο μπορούν να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης και βάση για στέρεη νεοελληνική δραματική παραγωγή.

<sup>165</sup> Τεύχ. 4, σελ. 9.

<sup>166</sup> Τεύχος 17, σελ.11.

<sup>167</sup> Νίκου Εγγονόπουλου, “Ελάχιστα για το θαύμα του Κρητικού θεάτρου” σελ. 26. τεύχ. 4, Γ. Σιδέρη, “Τα Κρητικά θεατρικά έργα. Η παρουσία τους στη Νέα Έλληνική Σκηνή” σελ. 24, τεύχ. 27-28, Ν. Παναγιωτάκη, “Ιταλικές Ακαδημίες και Θέατρο, Οι *stravaganti* του Χάνδακα”, σελ. 39.

<sup>168</sup> Τεύχος 14, σελ. 9-23.

<sup>169</sup> Τεύχ. 9, σελ. 47-70.

<sup>170</sup> Τεύχ. 9, Β. Ρώτα, “Θέατρο και γλώσσα. Πριν απ’ όλα ελευθερία του Λόγου”, σελ.24Γ. Σιδέρη, “Το θέατρο του Βερναρδάκη. Τα εβδομήντα χρόνια της “Φαύστας””, σελ. 26, Μήτσου Λυγίζου, “Θέατρο με νεκρά κύτταρα. Ψευδοκλασικό δημιούργημα”, σελ. Δ. Μυράτ, “Επιβάλλεται ένα μοντέρνο ανέβασμα της “Φαύστας”” σελ. 71., Κ.Κουν, “Θέατρο που μιλάει γλώσσα νεκρή είναι το ίδιο νεκρό”, σελ. 71, Σπ. Ευαγγελάτου, “Στίχοι στην καθαρεύουσα προκαλούν τώρα ιλαρότητα” σελ. 73.

<sup>171</sup> Τεύχ. 5, Λ. Βρανούση, Ο Ρήγας και το Θέατρο. Η μετάφραση των “Όλυμπίων” του Μεταστάσιου” σελ. 25. τεύχ. 11, Αλέξη Σολομού, “ “Χριστός Πάσχω”, τό μόνο ακέραιο Βυζαντινό θεατρικό έργο”, τεύχ. 12, Γ. Σιδέρη, Η πρώτη “Αντιγόνη” πριν εκατό χρόνια στην Πόλη”

<sup>172</sup> ό.π. Αστερίσκοι, τεύχ. 11

Νεοελληνικό θέατρο, δηλαδή καθαρόαιμη νεοελληνική δραματουργία δεν υπάρχει. Τα μαϊμουδίσματα, οι ασυναρτησίες της ξενικής "πρωτοπορίας" και οι ευτελείς εγχώριες φαρσοκωμωδίες δεν αποτελούν φυσικά Θέατρο. Είναι απλώς κατασκευάσματα που εκφυλίζουν το σωστό αισθητήριο του κοινού. Τίποτα δεν γίνεται ξαφνικά και χωρίς ρίζες. Και η ελληνική δραματουργία αγνοεί τις ρίζες της.<sup>173</sup>

Το *Θέατρο* δημοσιεύει στην πρώτη περίοδο συνολικά 13 νεοελληνικά έργα:

"Το Νησί της Αφροδίτης" του Αλέξη Πάρνη, (1962, τεύχ. 2)

"Ρήγας Φεραίος" του Σπ. Μελά, (1962, τεύχ. 5)

"Ο Ψαρόγιαννος" του Τάκη Χατζηαναγνώστου, (1963, τεύχ. 7)

"Ο Αρχιτέκτων" της Φώφης Τρέζου, (1963, τεύχ. 7)

"Οι ένοχοι" του Χρ. Σαμουηλίδη, (1963, τεύχ. 7)

"Ο Άλλος Αλέξανδρος" της Μ. Λυμπεράκη, (1964, τεύχ. 13)

"Άγιος Πρίγκηπας" της Μ. Λυμπεράκη (1964, τεύχ. 15)

"Όταν οι Ατρείδες..." του Βαγγέλη Κατσάνη (1964, τεύχ. 15)

"Αγγέλα" του Γ. Σεβαστίκογλου. (1964, τεύχ. 17)

"Η Πόλη" της Λ. Αναγνωστάκη, (1965, τεύχ. 19)

"Η Προξενήτρα", του Γ. Νεγρεπόντη, (1965, τεύχ. 19)

"Η Ιστορία του Αλή Ρέτζο" του Πέτρου Μάρκαρη, (1965, τεύχ. 5)

"Το Τέλος" του Γιώργη Χριστοφιλάκη (1966, τεύχ. 27-28).<sup>174</sup>

Τα κείμενα που δημοσιεύει το *Θέατρο* είναι ετερόκλητα δραματουργικά, αισθητικά, δεν ακολουθούν τα περισσότερα τις αρχές που ο Νίτσος διακηρύσσει, δεν σχετίζονται στο σύνολό τους με τη νεοελληνική θεατρική παράδοση και δεν δίνουν μια αντίληψη του τι θεωρούσε το *Θέατρο* ως αξιόλογη νεοελληνική δραματική παραγωγή. Ο Νίτσος παρουσιάζει συγκρατημένα τα έργα που δημοσιεύονται στο περιοδικό και μερικές φορές με αλλόκοτους χαρακτηρισμούς. Για παράδειγμα παρουσιάζονται η "Πόλη" της Αναγνωστάκη ως "σύγχρονο" και η "Προξενήτρα" του Νεγρεπόντη ως "μη σύγχρονο έργο", ενώ για τον "Άλλο Αλέξανδρο" της Λυμπεράκη αποφαινεται πως δεν είναι "το υγιές, ρωμαλέο έργο που ευαγγελίζεται το *Θέατρο* και σημειώνει πως "δεν είναι ορθόδοξο θέατρο, εσωτερικά έχει διάρθρωση μυθιστορήματος και εξωτερικά έχει τεχνική κινηματογράφου". Οι όροι που

<sup>173</sup> ό.π. τεύχ. 9 σελ. 6.

<sup>174</sup> Στο σύνολο αυτό δεν περιλαμβάνουμε τη Φαύστα του Βερναρδάκη που ανήκει μεν στη νεοελληνική ιστορία του θεάτρου αλλά είναι έργο του 19ου αιώνα.

χρησιμοποιεί είναι εντελώς ασαφείς στο περιεχόμενό τους και ακατάλληλοι για χαρακτηρισμό/κριτική παρουσίαση ενός θεατρικού κειμένου. Το ετερόκλητο των κειμένων σχετίζεται περισσότερο με γνωριμίες, διάθεση προβολής ανθρώπων τους οποίους εκτιμά.

Στα τεύχη όλης της πρώτης περιόδου εκφράζει την απόρριψή του για τις ελληνικές “επάρατες”, όπως τις αποκαλεί φαρσοκωμωδίες, που αφθονούν εκείνον τον καιρό στις σκηνές. Η υποτίμηση που τρέφει ο Νίτσος στις ελληνικές φαρσοκωμωδίες είναι μέρος μιας ευρύτερης στάσης απέναντί τους από τον χώρο της διανοήσης στην εποχή αυτή. Το περιοδικό δεν εστιάζει σε αυτές πέρα από κάποιες σύντομες αναφορές σε παραστάσεις στη στήλη *Αθηναϊκές Πρεμιέρες*. Η στάση του Νίτσου προκαλεί απορία αν αναλογιστούμε πως σε αυτές ανήκουν κωμωδίες του Δημήτρη Ψαθά<sup>175</sup> οι οποίες είναι πολύ δημοφιλείς και στην κινηματογραφική εκδοχή τους και απευθύνονται σε λαϊκό κοινό.

Ο Νίτσος, τέλος, δηλώνει εκτίμηση για την επιθεώρηση ως θεατρικό είδος. Η αναφορά σε αυτήν γίνεται κάπως όψιμα στους *Αστερίσκους*, στο τέλος του 1965, όταν λόγω των Ιουλιανών και της συνταγματικής εκτροπής ανεβαίνουν πολλές επιθεωρήσεις και το κοινό κινείται προς αυτές. Εκφράζει τη θλίψη του για τον μαρασμό του είδους τα τελευταία χρόνια και υπογραμμίζει πως η επιθεώρηση ως είδος θα έχει μέλλον αν σταματήσει να επενδύει - όπως κάνει τα τελευταία χρόνια - στο θέαμα και εστιάσει περισσότερο στον λόγο.

### **Τα κρατικά θέατρα- Αποστολή και οργάνωσή τους**

Το *Εθνικό Θέατρο* αποτελεί κεντρικό θέμα αναφοράς στους *Αστερίσκους* του περιοδικού. Η βαθιά πίστη του Νίτσου ότι ο πολιτισμός πρέπει να είναι αντικείμενο κεντρικά σχεδιασμένης πολιτικής και κρατικής μέριμνας καθιστά τη λειτουργία του *Εθνικού Θεάτρου*, τα πρόσωπα που το στελεχώνουν και τις επιλογές του μόνιμο πεδίο σχολιασμού και άσκησης κριτικής.

Ως προς το ρεπερτόριο βασική θέση του περιοδικού, η οποία επαναλαμβάνεται σχεδόν στερεότυπα στους περισσότερους *Αστερίσκους* της Α΄ περιόδου είναι πως το *Εθνικό Θέατρο* πρέπει να προβάλλει, να προάγει την εγχώρια παραγωγή νέων ελληνικών θεατρικών κειμένων. Κατά τη γνώμη του Νίτσου η προβολή και στήριξη του νεοελληνικού θεατρικού έργου είναι ευθύνη του κράτους, όχι του ελεύθερου θεάτρου<sup>176</sup>. Επιμένει στην ίδρυση

<sup>175</sup> “Εμπρός να γδυθούμε” (1962), “Η Χαρτοπαίχτρα” (1963), “Ξύπνα Βασίλη” (1965).

<sup>176</sup> Τεύχ. 2, *Αστερίσκοι*, σελ. 5.

Πειραματικής Σκηνης στο *Εθνικό*, η οποία να ανεβάζει αποκλειστικά νεοελληνικά έργα<sup>177</sup> και προτείνει επανειλημμένως να θεσμοθετηθεί το βραβευμένο κάθε χρόνο του Εθνικού Διαγωνισμού Θεάτρου να ανεβαίνει στην σκηνή του *Εθνικού*. Ο Νίτσος θεωρεί, επίσης, σημαντική αποστολή της κρατικής σκηνης την προβολή της θεατρικής παράδοσης, την καλλιέργεια παραστάσεων αρχαίου θεάτρου και την προβολή τους στο εξωτερικό, την προβολή του Ελπισησιακού θεάτρου, του κρητικού και των νεοελληνικών έργων του του 19ου και του 20ού αιώνα. Στα χρόνια της διεύθυνσης Χουρμούζιου το *Εθνικό Θέατρο* επικεντρώνεται σε έργα κλασικά και της σύγχρονα ξένα και σπανιότερα ανεβάζει νεοελληνικά έργα, πολιτική που ο Νίτσος χαρακτηρίζει ως “αντεθνική”. Σε όλη την περίοδο Χουρμούζιου θεωρεί πως η πρώτη κρατική σκηνή της χώρας έχει απομακρυνθεί από την αποστολή της. “Συστηματικά (ενν. Το Εθνικό Θέατρο) αγνοεί την αποστολή του, που συνίσταται στη “διδασκαλία έργων κυρίως εκ του συνόλου του Ελληνικού Δραματολογίου, αρχαίου, μεσαιωνικού και νεωτέρου”<sup>178</sup>. Για τους ίδιους λόγους επαινεί το Κ.Θ.Β.Ε. που ανεβάζει νεοελληνικά έργα -στα δύο πρώτα χρόνια της λειτουργίας του τα μισά έργα που ανέβασε ήταν νεοελληνικά<sup>179</sup>-αλλά και που καθιέρωσε διαγωνισμό νεοελληνικού θεατρικού έργου με δέσμευση το βραβευμένο έργο να βλέπει το φως της σκηνης του Κ.Θ.Β.Ε.<sup>180</sup>. Επιχαίρει όταν καθιερώνεται εβδομάδα κρητικού θεάτρου στο Φεστιβάλ Αθηνών.

Ως προς τον συσχετισμό ποιότητας και εμπορικότητας, μόνιμη ως και σήμερα συζήτηση στο θέατρο, υποστηρίζει πως πρέπει το *Εθνικό Θέατρο* να απευθύνεται στο ευρύ κοινό με πρόθεση να το καλλιεργήσει πνευματικά και αισθητικά. Και για τον λόγο αυτόν οι παραστάσεις της κρατικής σκηνης πρέπει να μη φείδονται χρημάτων προκειμένου να έχουν υψηλή ποιότητα και πως μπορεί το κόστος παραγωγής τους να υπερβαίνει τα έσοδά τους.

Θεωρεί πως το Εθνικό πρέπει να διατηρήσει το αποκλειστικό προνόμιο να εμφανίζεται στο Φεστιβάλ Επιδαύρου και ως τεκμήριο χρησιμοποιεί την αποτυχία των “Ορνίθων” από το *Θέατρο Τέχνης*<sup>181</sup>.

<sup>177</sup> Τεύχ. 25, *Αστερίσκοι*, σελ. 11.

<sup>178</sup> Τεύχ. 2 *Αστερίσκοι*, σελ. 5.

<sup>179</sup> Τεύχ. 8, *Αστερίσκοι*, σελ. 3.

<sup>180</sup> τεύχ. 11 *Αστερίσκοι*, “νέο ράπισμα από τον Βορρά”, σελ. 6.

<sup>181</sup> Η παράσταση του 1959 βέβαια είχε πολλές αδυναμίες σε σχέση με αυτήν που παρουσιάστηκε στο Φεστιβάλ των Εθνών το 1963, αλλά αυτά ο Νίτσος τα γράφει αφού έχει ανέβει εκ νέου η παράσταση, η οποία ιστορικά αποτέλεσε μια από της κριτικής τους σημαντικότερες προτάσεις στο ανέβασμα αρχαίας κωμωδίας ως σήμερα.

Το 1964 στο τεύχος 18 εγκαλεί τον Παπανδρέου για έλλειψη σοβαρού σχεδίου στον πολιτισμό. Παραθέτει την ομιλία του στη θεμελίωση της Εθνικής Πινακοθήκης, την οποία ο Παπανδρέου αποκαλεί “δωδεκάλογο για τον πολιτισμό”. “Ο “Δωδεκάλογος” που εμπεριέχει το σχέδιό της κυβέρνησης για τον τομέα, είναι κατά τον Νίτσο “ένα κενό συνονθύλευμα επιπόλαιων μέτρων. Κανένα δεν φτάνει στη ρίζα.”<sup>182</sup> Όταν, δε, το 1965 γίνεται Επίτροπος στο *Εθνικό Θέατρο* ο Ευ. Παπανούτσος, ασκεί σκληρή κριτική τόσο στον ίδιο όσο και στις προτάσεις του<sup>183</sup>. Καταγγέλλει ότι παρανόμως κατέλαβε τη θέση, η οποία απαγορεύεται να καταλαμβάνεται από μετακλητούς και ζητά από τον πρωθυπουργό να ανακαλέσει τον διορισμό. Όταν ο Παπανούτσος προτείνει διετή συμβόλαια για τους ηθοποιούς, διπλές διανομές, διετή προγραμματισμό και έλεγχο στην παράσταση από τον επίτροπο πριν την πρεμιέρα, ο Νίτσο υποστηρίζει πως το *Εθνικό* πρέπει να έχει προσωπικό πέραν των τρεχουσών αναγκών του ετήσιου ρεπερτορίου, πως είναι απαράδεκτη κάθε λογοκρισία στο θέατρο από τον Επίτροπο, πως οι διετεείς συμβάσεις θα καλλιεργήσουν ανασφάλεια στους ηθοποιούς του *Εθνικού*, το οποίο πρέπει να καλλιεργεί ένα υποκριτικό ύφος και ήθος έχοντας μόνιμους συνεργάτες.<sup>184</sup> Γενικά ασκεί πολύ σκληρή κριτική στο έργο της κυβέρνησης της Ένωσης Κέντρου, φτάνοντας να εγκαλεί τον νεκρό Λουκή Ακρίτα για μεροληπτική συμπεριφορά, επειδή απέλυσε το Δ.Σ. όταν “δεν έκανε το χατήρι” της Συνοδικού.

Τα πρόσωπα που ηγούνται στις κρατικές σκηνές αποτελούν στόχο κριτικής του Νίτσου. Μόνιμος πρόσωπο αναφοράς του, σε κάθε τεύχος ως την απομάκρυνσή του το 1964, είναι ο διευθυντής του Αιμ. Χουρμούζιος. Ο Αιμ. Χουρμούζιος είναι ο πρώτος διευθυντής του *Εθνικού* που προέρχεται από τον δημοσιογραφικό χώρο, έναν χώρο ιδιαίτερα οικείο στον Νίτσο. Αντιπαθεί βαθύτατα τον άνθρωπο αυτόν και τον λόγο τον αποκαλύπτει στην “επικήδειο” αναφορά που συντάσσει στη Β’ περίοδο το 1973<sup>185</sup> ότι “διοίκησε απολυταρχικά ως Λουδοβίκος.[...] Έπεσε μαζί με τον Καραμανλισμό. Υπήρξε ο χαρακτηριστικότερος εκπρόσωπος της ευνοιοκρατίας του θεάτρου. Έγραφε, δρούσε, ζούσε μόνο από θέσεως ισχύος από τον εκ δημοσιογραφικού χάρτου πύργο της οδού Σωκράτους (ενν. Τα γραφεία της Καθημερινής)”.

<sup>182</sup> Τεύχ. 18, Δίμηνο, σελ. 69-70.

<sup>183</sup> Τεύχ. 20, Αστερίσκοι, σελ. 7-8.

<sup>184</sup> Οι θέσεις του Νίτσου εδώ έρχονται σε πλήρη διάσταση με όσα πολύ αργότερα ο ίδιος θα προτείνει στη Β’ περίοδο του περιοδικού, όπως θα φανεί στην ανάλυση της Β’ περιόδου.

<sup>185</sup> Τεύχ. 34-36, Δίμηνο, σελ. 123.



Το 1964, με την κυβερνητική αλλαγή, τρέφει ελπίδες για βελτίωση της κατάστασης στο θέατρο. Επικροτεί την επιλογή της κυβέρνησης Παπανδρέου να απομακρύνει τον Αιμ. Χουρμούζιο, αλλά την καταγγέλλει για έλλειψη σχεδίου στο θέατρο και καθυστέρηση και αδυναμία επιλογής νέου διευθυντή και συμβουλίου στο *Εθνικό*<sup>186</sup>. Λίγους μήνες μετά επιδοκιμάζει τον χωρισμό της γενικής διεύθυνσης σε καλλιτεχνική και διοικητική (την καλλιτεχνική την αναλαμβάνει ο Μινωτής και την διοικητική ο Βενέζης) χωρίς να εξηγεί τον λόγο που θεωρεί θετική την ύπαρξη δύο προσώπων στην ηγεσία της κρατικής σκηνής.

Ο Νίτσος αποδοκιμάζει τον βεντετισμό στο Εθνικό - τον οποίο θεωρεί ότι τρέφουν με τις αποφάσεις τους οι εκάστοτε διοικήσεις του. Για τον λόγο αυτόν απορρίπτει τη *Δευτέρα Σκηνή* του Χουρμούζιου που κατηγορεί ότι δημιούργησε “καντόνια” στο Εθνικό<sup>187</sup>. Καταγγέλλει και την κυβέρνηση Παπανδρέου ότι ενθαρρύνει τον βεντετισμό με τις σκανδαλώδεις αποφάσεις υπέρ της Άνας Συνοδινού το 1965<sup>188</sup>.

Τα κείμενα του Νίτσου για την ευνοιοκρατία στο *Εθνικό* είναι είναι πολύ αιχμηρά. Ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα:

Η κακοδαιμονία του Εθνικού Θεάτρου - που δηλητηριάζει όλη τη θεατρική και την πνευματική ζωή του τόπου - δεν οφείλεται μόνο στην ακαταλληλότητα των προσώπων. Οφείλεται, κυρίως, στο γενικότερο πνεύμα της ευνοιοκρατίας. Για να γίνει κανένας διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου -το ίδιο συμβαίνει άλλωστε και σε όλο το κρατικό μηχανισμό- πρέπει να απολαμβάνει την εύνοια της καταστάσεως. Η υποταγή στην κρατούσα τάξη του παρέχει την κυβερνητική εύνοια και του εξασφαλίζει το ανεξέλεγκτο στις πράξεις του. Περιφρουρεί τα συμφέροντα της καταστάσεως και διοικεί ανεξέλεγκτα, εφόσον εξυπηρετεί και σέβεται τα συμφέροντα των αυθεντών του. Περιφρονεί και νόμους και Οργανισμούς και διατάξεις. Κανένας δεν μπορεί να τον ελέγξει ούτε και φοβάται κανέναν. Η εικόνα

<sup>186</sup> “Τρεις μήνες στην Εξουσία η νέα Κυβέρνηση και δεν κατόρθωσε να βρει έναν τίμιο και αρμόδιο άνθρωπο για τη Διεύθυνση του Έθνικού. Όχι μόνο δεν έχει κανένα πρόγραμμα για το Θέατρο, αλλ' αντιμετωπίζει τα θέματά του με τόση προχειρότητα και ανευθυνότητα ώστε το Θέατρο δεν έχει να περιμένει τίποτα καλό.” Τεύχ. 14, *Αστερίσκοι*, σελ. 6.

<sup>187</sup> τεύχ. 34-36, Δίμηνο, σελ. 123: “Επίτευγμά του, η διαίρεση του Εθνικού Θεάτρου σε υποθιάσους (άλλως . . . καντόνια”), μ’ επικεφαλής ευνοούμενες, κατά καιρούς, πρωταγωνίστριες”

<sup>188</sup> Η Συνοδινού έχοντας αντιδικία με το ζεύγος Μινωτή – Παξινοῦ, όταν ο Μίνωτης γίνεται καλλιτεχνικός διευθυντής, αποχωρεί από το Εθνικό σπάζοντας το συμβόλαιό της και αφήνοντας στον αέρα τον προγραμματισμό του θεσμού για το Φεστιβάλ Επιδαύρου του 1965. Με παρέμβαση Παπανδρέου η Συνοδινού πείθεται να συμμετάσχει με ειδικούς όρους στις παραστάσεις του Εθνικού το καλοκαίρι και η κυβέρνηση δίνει άδεια να φτιαχτεί το θέατρο του Λυκαβηττού για τον νεοσύστατο θίασο της πρωταγωνίστριας ώστε εκεί να μπορεί να ανεβάζει παραστάσεις αρχαίου θεάτρου. Βλέπ. *Θέατρο*, τεύχ. 21, σελ. 69-72 και Β. Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο, εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, σελ. 386-389.

αυτή της παντοδυναμίας έχει και άλλες ολέθριες συνέπειες. Ο ευνοούμενος διευθυντής καταργεί και το Διοικητικό Συμβούλιο και την Καλλιτεχνική Επιτροπή και τη Διεύθυνση Δραματολογίου. Διατηρούνται τυπικά για να υπάρχουν συνυπεύθυνοι και να δίνουν μια απατηλή εικόνα νομίμου διοικήσεως. Δεν ασκούν όμως το λειτούργημά τους. Αποφασίζει ανεξέλεγκτα ο κ. Γενικός. Και κατά τους νόμους και τον Οργανισμό του Ιδρύματος οι υπεύθυνοι πληροφορούνται τις αποφάσεις τους από τις εφημερίδες και καλούνται να τις εγκρίνουν εκ των υστέρων.  
[...]<sup>189</sup>

Στο ίδιο κείμενο εκθέτει τις απόψεις του για την χάραξη μακρόπνοης πολιτικής για το Εθνικό και το θέατρο γενικότερα.

[...]Επιβάλλεται η ύπαρξη πολιτικής μακράς πνοής. Οι συχνές αλλαγές, σε πρόσωπα και στις κατευθυντήριες γραμμές, καταλήγουν σε φτηνούς αυτοσχεδιασμούς από τους οποίους πολλά έχει υποστεί και το Θέατρο και οι άλλες Τέχνες. Και πολιτική μακράς πνοής μπορούν να ασκήσουν μόνον πρόσωπα που δεν θα εξαρτώνται από την εύνοια των κρατούντων και δεν θα επηρεάζονται από τις κυβερνητικές μεταβολές. Η περιοχή της τέχνης δεν προσπορίζει τόσο κέρδη στην πολιτική. Ας συμφωνηθεί, επομένως, από τα κόμματα μια Διακομματική πολιτική στα θέματα της τέχνης και στα πρόσωπα που θα την ασκήσουν. Και τότε θα έχει επέλθει πραγματική, δημιουργική αλλαγή.

### **Οι επιχορηγήσεις**

Όπως δηλώθηκε στην εισαγωγή, στη θεατρική ζωή του '60 δεν υπήρχαν μόνιμες και καθιερωμένες κρατικές επιχορηγήσεις. Επιχορηγήσεις δίνονταν μόνο ευκαιριακά χωρίς συγκροτημένη πολιτιστική πολιτική. Μόνιμα επιχορηγούμενοι ήταν στα πρώτα χρόνια κυκλοφορίας του περιοδικού και ως το 1963 το Εθνικό και το ΚΘΒΕ, ο Πειραιϊκός και ο Θυμελικός Θίασος. Οι δύο τελευταίοι είναι του ελεύθερου θεάτρου, όμως η στάση του Νίτσου απέναντι στην κρατική τους οικονομική στήριξη διαφέρει. Ο Νίτσος δείχνει σεβασμό στο πρόσωπο του Ροντήρη, τον οποίο αποκαλεί “πρώτο τη τάξει σκηνοθέτη της χώρας” “καλλιτέχνη που υπηρετεί και σέβεται την Τέχνη, μέ Τ κεφαλαίο”<sup>190</sup>. Αν και χαρακτηρίζει “ανεπαρκή” τον θίασό του θεωρεί ορθή την επιχορήγησή του<sup>191</sup>. Αναφορικά με

<sup>189</sup> ό.π. Αστερίσκοι, τεύχ. 11.

<sup>190</sup> Τεύχ. 4, Αστερίσκοι, σελ. 7.

<sup>191</sup> Ο Νίτσος αντιπαθεί βαθύτατα τον Χουρμούζιο εξαιτίας του οποίου ο Ροντήρης απομακρύνθηκε από τη διεύθυνση του Εθνικού. Υπερασπίζεται τον Ροντήρη σε κάθε αναφορά του σε αυτόν. Αμφισβητεί ωστόσο

την οικονομική στήριξη του Λίνου Καρζή ο Νίτσος είναι καυστικός. Στο τεύχος 20, στο Δίμηνο<sup>192</sup>, δημοσιεύει τον νόμο με τον οποίο η κατοχική κυβέρνηση Ι. Ράλλη, το 1943, καθιστά ημικρατικό και επιχορηγούμενο τον θίασο του, πρώην δικηγόρου, Λ. Καρζή. Διαμαρτύρεται που εισπράττει κρατική επιχορήγηση επί είκοσι χρόνια και έχει θέση στο Φεστιβάλ Αθηνών και σε περιφερειακά φεστιβάλ για να ανεβάζει μια δυο φορές τον χρόνο “μουσειακές” παραστάσεις αρχαίου δράματος των οποίων “η ποιότητα χειροτερεύει συνεχώς”. Σαρκάζει όταν ο Καρζής ζητά να δημιουργήσει δικό του θεατρικό χώρο. “Αλί και τρισαλί ο ιδρυτής και διευθυντής του Θυμελικού Θιάσου, Λίνος Καρζής υπέβαλε αίτηση στη Δημαρχία Αθηνών και ζητάει από το δημοτικό συμβούλιο να του παραχωρηθεί ο λόφος του Στρέφη για να δημιουργήσει θέατρο όπου να ταλαιπωρεί μονίμως τις αρχαίες τραγωδίες.”<sup>193</sup> Αντιδρά, επίσης αρνητικά στην πρόταση που γίνεται το 1963 - που ποτέ δεν υλοποιήθηκε- να επιχορηγείται θίασος για να ανεβάζει έργα πρωτοπορίας. Ο Νίτσος απορρίπτοντας την αναγκαιότητα προβολής της πρωτοπορίας, την οποία απέρριπτε ούτως ή άλλως, φτάνει να προβάλλει το επιχείρημα ότι ένας τέτοιος επιχορηγούμενος θίασος θα ήταν “αθέμιτος ανταγωνισμός στο Θέατρο Τέχνης του Κουν”.<sup>194</sup>

Το 1963 επιχειρείται να δοθεί ένα κονδύλι ως επιχορήγηση σε ολιγάριθμους θιάσους, αλλά η απόφαση ακυρώνεται. Ο Νίτσος επιβραβεύει την ακύρωση.

Το 1964 η νεόκοπη κυβέρνηση της Ένωσης Κέντρου δίνει επιχορηγήσεις στο ελεύθερο θέατρο οι οποίες υπογράφονται από τον Κωνσταντίνο Μητσοτάκη, τότε υπουργό Οικονομικών και ανέρχονται σε 2.000.000 δρχ.<sup>195</sup> Οι κατοπινές κυβερνήσεις μετά τα Ιουλιανά δίνουν επιχορηγήσεις τις οποίες υπογράφει και πάλι ο Μητσοτάκης<sup>196</sup> ύψους 3.500.00 δρχ. Ο Νίτσος σφυροκοπά ανελέητα και τα δύο εγχειρήματα.

---

ως εγχείρημα τον Πειραϊκό Θίασο για τον οποίο γράφει με το γνωστό καυστικό ύφος του : “Ο Δημήτρης Ροντήρης με τον ανεπαρκή θίασο του Πειραϊκού Θεάτρου συνεχίζει την επιχείρηση αρχαία τραγωδία για ξένους. Η επιχείρηση ανήκει κατά το ήμισυ στο Θόδωρο Κρίτα. Πεδίον εκμεταλλεύσεως αυτή τη φορά η Κεντρική Ευρώπη. Η επιχείρηση είχε ξεκινήσει με “Ηλέκτρα” και “Μήδεια” στις 9 από την Πράγα έληξε στις 21 και οι σταυροφόροι στις 28 Μαΐου γύρισαν στην Αθήνα!!” τεύχ. 21, Δίμηνο, σελ. 69.

<sup>192</sup> Τεύχ. 20, Δίμηνο, σελ. 72-73.

<sup>193</sup> Τεύχ. 23-24, Δίμηνο, σελ. 94.

<sup>194</sup> Τεύχ. 12, Αστερίσκοι, σελ. 5.

<sup>195</sup> Τεύχ. 19, Δίμηνο, “Δύο εκατομμύρια δραχμές χάρισμα στους θιασάρχες” σελ. 71.

<sup>196</sup> Είναι ενδιαφέρον ότι ο Νίτσος δεν αντιμετωπίζει ως αντισυνταγματικές τις κυβερνήσεις “αποστασίας” μόνο στο τεύχος 21 σε ένα σχόλιο του Διμήνου (σελ. 70) γράφει: “Χαριστική και φαύλη απόφαση του γνωστού για την πολιτεία του Υπουργού των Οικονομικών (εννοεί τον Κ. Μητσοτάκη). Μνημείο συναλλαγής και φαυλότητας των δύο φαυλεπίφαυλων υπουργών της “Χούντας” Παπασπύρου και Μητσοτάκη. Χάρισμα 30.000 στην Άννα Συνοδινού!”. Πουθενά αλλού δεν αμφισβητεί τη νομιμότητα των κυβερνήσεων αυτών.

Δεν είναι αντίθετος, δηλώνει, στις επιχορηγήσεις, αντίθετα είναι από αυτούς που επισημαίνει την αναγκαιότητά τους.

Το κράτος άρχισε επιτέλους να καταλαβαίνει πως έχει κάποιες υποχρεώσεις και απέναντι στο ελληνικό θέατρο. Για πρώτη φορά αναγνώρισε επίσημα την ανάγκη υποστηρίξεως του. Για να γίνει όμως αποτελεσματική και γόνιμη η βοήθεια του, δεν αρκεί να διατεθούν ορισμένα χρήματα. Χρειάζεται μελέτη, προγραμματισμός, κάποια ευρύτερη προοπτική, το κρατικό ενδιαφέρον για το θέατρο δεν μπορεί να είναι υπόθεση καλής θελήσεως ή ευτυχισμένης στιγμής των υπουργών ή των κυβερνήσεων. Οι κυβερνητικές δωρεές σε διάφορους θιάσους με τρόπο ανεξέλεγκτο, ανάλογα με τις συμπάθειες ή και τα κριτήρια του εκάστοτε υπουργού Παιδείας, είναι πράξη τελείως απαράδεκτη και ύποπτη. Υπονομεύει την ελευθερία του Θεάτρου.<sup>197</sup>

Κατά τον ίδιο στόχος αυτής της πολιτικής πρέπει να είναι η αναβάθμιση της ποιότητας “Το θέατρο, πραγματικά, περνάει οικονομική κρίση. Με τη διαφορά πως η οικονομική του κρίση είναι δικαιολογημένη. Και δικαία. Είναι απόρροια της ποιοτικής του κατάπτωσης, με τους ανεύθυνους ηγετικούς του παράγοντες, το φτηνό του δραματολόγιο και την αθλιεστάτη σύνθεση των θιάσων.”<sup>198</sup> Στο ίδιο κείμενο σημειώνει πως οι επιχορηγήσεις ενθαρρύνουν την παθογένεια του βεντετισμού και την πολυδιάσπαση των καλλιτεχνικών δυνάμεων του τόπου. Και επισημαίνει “με τη διασπορά των δυνάμεων και θεάτρου και την ενίσχυση του βεντετισμού σε λίγο δε θα βρίσκεται θιάσος ικανός να παίζει αξιοπρεπώς ούτε μια φάρσα.” Καταγγέλλει ως χαριστικές και με μεροληπτικά κριτήρια τις επιχορηγήσεις στο ελεύθερο θέατρο. “Το κράτος, μοιράζοντας σεβαστές ενισχύσεις σ’ όλους αδιακρίτως τους θιάσους, κατάργησε μόνο του κάθε έννοια ιεραρχίας και αξιολόγησης, με βάση την προσφορά του καθενός στην τέχνη”. Είναι αντίθετος στην κρατική επιχορήγηση των θιάσων του ελεύθερου θεάτρου, οι οποίες θεωρεί ότι εξ ορισμού έχουν χαρακτήρα κερδοσκοπικό, πως είναι επιχειρήσεις και όχι καλλιτεχνικά σχήματα που αν δεν μπορούν να επιβιώσουν...ας κλείσουν<sup>199</sup>. Βασική θέση του Νίτσου είναι πως δεν έπρεπε να “κατασπαταληθούν” εκατομμύρια σε τυχάρπαστους θιάσους. Να σημειωθεί ότι οι “τυχάρπαστοι” που έλαβαν επιχορήγηση ήταν ο Κάρολος Κουν, η Έλσα Βεργή, ο Δημήτρης Ροντήρης, Λίνος Καρζής, ο Κωστής Λειβαδέας, ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, η Βίλμα Κύρου, ο Μάνος Κατράκης, ο

<sup>197</sup> Τεύχ. 6, Αστερίσκοι, σελ. 5.

<sup>198</sup> Τεύχ. 13, Αστερίσκοι, σελ. 11.

<sup>199</sup> Τεύχ. 26, Αστερίσκοι, σελ. 10-11.

Δημήτρης Μυράτ, ο Αλέκος Αλεξανδράκης, ο Κώστας Μουσσούρης, η Κατερίνα, ο Δημήτρης Χορν, η Κάκια Αναλυτή, η Σμαρούλα Γιούλη, ο Ιορδάνης Μαρίνος, η Αλέκα Κατσέλη, ο συνεταιριστικός θίασος Σ.Ε Η, το *Κυκλικό Θέατρο* του Λεωνίδα Τριβυζά. και το *Ελληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου*<sup>200</sup>. Η πολεμική του δε σχετίζεται με πολιτικά πρόσωπα και κυβερνήσεις. Είναι βαθιά προσωπική του πεποίθησή. Στο τεύχος 26 παρουσιάζοντας αναλυτικά το έργο της γνωμοδοτικής επιτροπής, η οποία εκτός των άλλων συζήτησε τους όρους επιχορήγησης καταλήγει: “Μια για πάντα. Απαράδεκτη η απευθείας επιχορήγηση θιάσων από τον κρατικό προϋπολογισμό.”<sup>201</sup>

Οι προτάσεις του Νίτσου περιέχονται στο ακόλουθο απόσπασμα:

Ανάγκη ενίσχυσεως - πρώτα απ’ όλα και πάνω απ’ όλα- έχει η ελληνική θεατρική παραγωγή που, αν δεν ανεβεί σε κάποιο επίπεδο, Ελληνικό Θέατρο δεν θα υπάρξει. Επομένως, το ποσόν που δόθηκε φέτος τόσο απροετοίμαστα και μεροληπτικά να γραφτεί στον Κρατικό Προϋπολογισμό σαν τακτικό ετήσιο κονδύλι για την ενίσχυση του Θεάτρου και να αφιερώνεται αποκλειστικά στην ενίσχυση της σοβαρής ελληνικής θεατρικής παραγωγής Με διατάξεις σαφείς και αδιάβλητες να ενισχύεται κάθε θίασος που θα παίζει έργο ελληνικό με κάποιες αξιώσεις - όχι, φυσικά, φαρσοκωμωδίες, μια και το είδος ανθεί τόσο πολύ τον τελευταίο καιρό στις σκηνές μας. Είναι ο μόνος τρόπος οι Έλληνες συγγραφείς να δουν τα έργα τους στη σκηνή - εκείνοι φυσικά που βλέπουν το Θέατρο σαν ναό Τέχνης και όχι σαν κερδοσκοπική επιχείρηση - αλλά και ο πιο γόνιμος και αδιάβλητος για την ενίσχυση του ελληνικού Θεάτρου<sup>202</sup>

“Με τα ποσά, αίφνης, που σκορπίστηκαν, θα μπορούσε να ιδρυθεί ένας θίασος που να παίζει μόνον ελληνικά έργα ποιότητας. Θα μπορούσε, ακόμα, να καλυφθούν τα ελλείμματα ενός παρόμοιου ιδιωτικού θιάσου. Θα μπορούσε να προικίζονται μεμονωμένα τα ελληνικά έργα που. θ’ ανεβάζονται από αξιόλογους ελεύθερους θιάσους. Θα μπορούσε να επεκταθεί ο θεσμός των κρατικών ή των δημοτικών θεάτρων σε δύο - τρεις ακόμα επαρχιακές μεγαλουπόλεις. Και πάντοτε: Κρατική ενίσχυση, με ρητή υποχρέωση απόλυτης προτεραιότητας στην ελληνική θεατρική παραγωγή. Έτσι, θα ενισχυόταν πραγματικά το θέατρο. Οι φατριαστικές δωρεές επιτείνουν τη διαφθορά και την εξαχρείωση. Ωφέλησαν, ίσως, τους θιασάρχες. Έβλαψαν, όμως το θέατρο.”

<sup>200</sup> Στο τεύχ. 19, σελ. 72, παραθέτει την απόφαση με τα ονόματα των επιχορηγούμενων και τα ποσά με τα οποία επιχορηγήθηκαν το 1965.

<sup>201</sup> Τεύχ. 26, σελ. 76.

<sup>202</sup> Τεύχ. 6, Αστερίσκοι σελ. 10.

Το 1965 ο Νίτσος εξανίσταται και κατά της σκανδαλώδους και τη γνώμη του οικονομικής στήριξης που προσέφερε η κυβέρνηση Παπανδρέου στην *Ελληνική Σκηνή* της Άννας Συνοδινού. Η κυβέρνηση παραχώρησε τον Λυκαβηττό και δημιουργήθηκε εκεί με κρατικά χρήματα το ομώνυμο θέατρο για να μπορεί ο θίασος της Συνοδινού να ανεβάζει τις παραστάσεις της, ενώ παράλληλα εξασφάλισε τη συμμετοχή του θιάσου στο Φεστιβάλ Αθηνών και τη χρηματοδότησή του με 300. 000 δρχ. το ίδιο καλοκαίρι, χρηματοδότηση που χαρακτηρίζει λάβρος ως “παράνομη σκανδαλώδη, χαριστική και φαύλη”.

Η εσπευσμένη δημιουργία του (ενν. του θεάτρου του Λυκαβηττού) από τον Ε.Ο.Τ. - μέσα σε 33 ημέρες - και η εσπευσμένη παραχώρηση του εντελώς προνομιακά στην Άννα Συνοδινού για να μην χάσει μετά την αποχώρηση της από το Εθνικό Θέατρο ούτε μία καλοκαιρινή περίοδο, δημιούργησε σοβαρότατο ηθικό και νομικό θέμα. Το γεγονός πήρε διαστάσεις μεγάλου σκανδάλου. [...] <sup>203</sup>

Απαξιωτικός τέλος- ίσως όχι άδικα λόγω του ευκαιριακού χαρακτήρα και της έλλειψης σχεδιασμού και κριτηρίων επιχορήγησης - είναι στην κρατική πρωτοβουλία να επιχορηγηθούν θίασοι να περιοδεύσουν στη Γερμανία και να παίξουν θέατρο σε Έλληνες μετανάστες<sup>204</sup>.

Σκανδαλωδέστερο σκάνδαλο δεν συνέβη ποτέ! Σκάνδαλο από την αρχή ως το τέλος! Σκάνδαλο και στην παραμικρή τους λεπτομέρεια! Σκάνδαλο σκανδάλων αλυσιδωτό! Σκάνδαλο γίγας! Κυριολεκτούμε: πρόκειται για την επιχείρηση που οργανώθηκε από το Υπουργείο Εργασίας, εμφανίστηκε σαν αποστολή θιάσων στη Γερμανία, ενώ στην πραγματικότητα ήταν μία καλά οργανωμένη εκδρομή για την εξάτμιση 14 εκατομμυρίων δραχμών.[...] 27 δήθεν θίασοι, με 321 δήθεν ηθοποιούς για 357 δήθεν παραστάσεις απέσπασαν 13.680.000!

Να σημειωθεί πως οι απολύτως απαξιωτικοί χαρακτηρισμοί αφορούν και θιάσους όπως του Χατζίσκου και της Νικηφοράκη, ηθοποιούς που υπήρξαν και στο Εθνικό, όπως την Αντιγόνη Βαλάκου, τον Ν. Βασταρδή, αλλά αφορά και την- μετέπειτα- σύζυγό του Έφη Ροδίτη, η οποία συμμετέχει στο εγχείρημα με τον θίασο του Ντίνου Ηλιόπουλου.

<sup>203</sup> Τεύχ. 21, Δίμηνο, σελ. 69-72.

<sup>204</sup> Τεύχ. 27-28, Αστερίσκοι σελ. 11 και Δίμηνο, σσ. 97-99

## **Η έννοια της πρωτοπορίας στο Θέατρο και η στάση του σε αυτήν**

Στην ύλη του περιοδικού γίνεται συχνά αναφορά στην “πρωτοπορία”. Ο όρος αυτός στο περιοδικό σχετίζεται συνήθως με το “θέατρο του παραλόγου”, το οποίο ο Νίτσος αποκαλεί “Θέατρο άγχους, απαισιοδοξίας, αντικοινωνικό θέατρο, θέατρο του αδιεξόδου.”<sup>205</sup>. Αμφισβητεί ανοιχτά τον Ιονέσκο, αντιμετωπίζει με σκεπτικισμό τον Ζενέ και τον Μπέκετ και την “παράλογη” περίοδο του Ανταμόφ. Ο Νίτσος θεωρεί ότι αυτού του είδους η “πρωτοπορία” φθίνει και στο τεύχος όπου γίνεται παρουσίαση του έργου του Αντάμωφ σημειώνει: “Ήδη η θεατρική “επανάσταση” του Παρισιού, με τον Ιονέσκο, τον Μπέκετ, τον Αντάμωφ και τους άλλους πιστούς του “παράλογου” θεάτρου βρίσκεται στο τελικό της ξεθύμασμα. Μόνον ο Μπέκετ διατηρεί σταθερή πορεία “παράλογης” πλεύσης”<sup>206</sup>.” Θεωρεί ότι πολλοί πρωτοποριακοί συγγραφείς, συγκεκριμένα συγγραφείς του θεάτρου του παραλόγου, δεν είναι πραγματικά επαναστάτες, αλλά ακολουθούν, όπως επανειλημμένα σημειώνει, μια μόδα την οποία προτρέπει τους νεοέλληνες δραματουργούς να μην ακολουθήσουν. Παρόμοια θέση εντοπίζουμε και στα κείμενα των συντακτών του περιοδικού όπως του Ρώτα ο οποίος αποκαλεί τα έργα αυτά έργα “μιας κοινωνίας σε αποσύνθεση, έργα σε αποσύνθεση, έργα που μεταθέτουν το πρόβλημα.”<sup>207</sup> Παρά το ότι το Θέατρο δημοσιεύει στο τεύχος 3 το “Περιμένοντας τον Γκοντό” του Μπέκετ με εκτενέστατη ανάλυση του κειμένου, υπογραμμίζει πως το κάνει προς ενημέρωση του κοινού, χωρίς να παίρνει θέση για το “έργο που αναστάτωσε το θέατρο”. Οι θέσεις αυτές του περιοδικού συμβαδίζουν με την άποψη της αριστεράς για το θέατρο του παραλόγου.

Ωστόσο παρά τον σκεπτικισμό το *Θέατρο* είναι το περιοδικό που δημοσιεύει πολλά σπουδαία πρωτοποριακά κείμενα του διεθνούς θεάτρου και που παρουσιάζει αναλύσεις για το έργο των σημαντικότερων εκπροσώπων του είδους την εποχή εκείνη. “Περιμένοντας τον Γκοντό” του Μπέκετ στο τεύχος 3, “Νυχτερινή Συνομιλία” του Ντύρρενματ και “Ιστορία Ζωολογικού κήπου” του Άλμπυ στο τεύχος τεύχος 8, “Ο Καθηγητής Ταράν” και “Η πολιτική των υπολειμμάτων” του Ανταμόφ στο τεύχος 11; “Ο Εραστής” του Πίντερ στο τεύχος 21, “Ε, Τζο...” του Μπέκετ Στριπ- Τιζ” του Μροζεκ στο τεύχος 25, και άρθρα αφιερωμένα στον Μπέκετ, τον Ιονέσκο, τον Ντύρρενματ, τον Μρόζεκ, τον Πίντερ, τον Ζενέ,

<sup>205</sup> Αστερίσκοι, τεύχ. 3, σελ. 6.

<sup>206</sup> Αστερίσκοι, “Η πρωτοπορία οπισθοχωρεί”, τεύχ. 11, σελ. 7.

<sup>207</sup> Β. Ρώτας Ιονέσκο, “Έργο πρωτοποριακό”, τεύχος 5, σελ.68.

τον Άλμπυ, στον Μαξ Φρις<sup>208</sup>. Το περιοδικό μεταφράζει άρθρα από περιοδικά του εξωτερικού και συστήνει όλους αυτούς του δραματουργούς στο ελληνικό κοινό. Να σημειωθεί, ωστόσο, ότι, όπως και στο πολιτικό θέατρο, το περιοδικό συντονίζει τα αφιερώματά του σε συγγραφείς και πρωτοποριακά κείμενα που ανεβάζονται από το *Θέατρο Τέχνης* ή το *Εθνικό*.

### **Η πολιτικοποίηση του θεάτρου- το πολιτικό θέατρο**

Η στάση του περιοδικού σε αυτό που ονομάστηκε “πολιτικό θέατρο” είναι καίριας σημασίας για την απάντηση στα ερωτήματα αυτής της μελέτης. Το *Θέατρο* αφιερώνει πολλά κείμενά του στο θέμα αυτό και συμμετέχει στη συζήτηση που διεξάγεται διεθνώς στη δεκαετία του '60.

Κατ' αρχάς επιχειρεί να προσδιορίσει το “πολιτικό θέατρο” εννοιολογικά για να το γνωρίσει στο ελληνικό κοινό. Όμως οι ορισμοί που δίνονται προκαλούν μάλλον σύγχυση. Διατρέχοντας τις σελίδες του περιοδικού διαπιστώνουμε ότι ο όρος “πολιτικό θέατρο” εναλλάσσεται με τους όρους “λαϊκό” “κοινωνικό” “ιστορικό” ή “θέατρο της βαναυσότητας”. Οι πολλαπλοί όροι που χρησιμοποιούνται είναι ενδεικτικοί της δυσκολίας κατάταξης των εξελίξεων που συντελούνται στη δεκαετία του '60. Οι ορισμοί που δίνονται κινούνται από τον ριζοσπαστισμό που ταυτίζει το πολιτικό θέατρο με το προλεταριακό και έχει ως αποστολή του την κοινωνική ανατροπή και την επανάσταση, ως την γενίκευση ότι κάθε θέατρο με κοινωνικό προβληματισμό είναι πολιτικό. Ένα παράδειγμα των αντιφάσεων μπορεί να εντοπιστεί στο τεύχος 26 στο οποίο αρχικά ένα κείμενο του ίδιου του Πισκάτορ δίνει στον όρο “πολιτικό θέατρο” το συγκεκριμένο περιεχόμενο του θεμελιωτή του, ενώ ακολουθεί κάποιες σελίδες παρακάτω μία εισήγηση του Μάριου Πλωρίτη για το

---

<sup>208</sup> Τεύχος 2, *Edith Mora* “Ιονέσκο: το κωμικό είναι η άλλη όψη του τραγικού, τεύχος 4, *Charles Marowitz*: Η εκδίκηση του Ζαν Ζενέ”, σελ. 73, τεύχ. 5, *Jean - Paul Sarte*: Ο Ζενέ και οι “Δούλες”. Το ψέμα με τον πιο αναισχυντο τρόπο”, σελ. 30, *Max Frish*: Πρόλογος στην “Ανδρόρρα” σελ. 71, *Micheal Kustow*, “Τό δραματικό έργο του Μαξ Φρις”. Σελ. 72, *Jean Genet*: “Απόψεις για το Θέατρο”, σελ. 76, “Πρόλογος στο Μπαλκόνι”, σελ. 77, τεύχος 6, Τάκη Δραγώνα, Η ελληνική παράσταση πρόδωσε το Μπαλκόνι του Ζενέ”. Τεύχος 7, *Philip Berrard*, “Εντουαρντ Άλμπυ: ένας Αμερικανός συγγραφέας μεγαλώνει στο Μπρούκλιν”, σελ. 69, τεύχος 8, Φρίντριχ Ντύρενματτ θεατρικά προβλήματα. Μία νέα δραματουργία, σελ. 7, τεύχος 11, Ανταμόφ, “Επί θεμάτων τινών ... Πρόσωπα και πράγματα στο σύγχρονο θέατρο”, σελ. 15, Γ. Πηλιχού, Μιλάει ο Άντάμωφ σελ. 43, συνέντευξη, Ανταμόφ, Η άποψή μου για τον Ίαράν” σελ. 78. τεύχος 18, Μαξ Φρις, Θέατρο και Κοινωνία, σελ. 12, τεύχος 21, Τζων Γκίλγουντ και Έ. Άλμπυ συνομιλούν για το σύγχρονο θέατρο, σελ. 54, Π. Κιούση, “Πάρτυ Γενεθλίων του Πίντερ στο Ωλντγουιντς Θιάτερ”, σελ 65.



“κοινωνικοπολιτικό θέατρο”<sup>209</sup> στην οποία ο συντάκτης ισχυρίζεται ότι είναι αδύνατος ένας σαφής ειδολογικός διαχωρισμός και ανοίγει τα εννοιολογικά πλαίσια βάζοντας στην ίδια γραμμή αν και σε διαφορετικές φάσεις τον Ίψεν τον Μπρεχτ και τον Ζενέ. Οι αντιφάσεις αυτές προκαλούν σύγχυση και θολώνουν τον ριζοσπαστισμό του πολιτικού θεάτρου.

Όσον αφορά τη στάση του περιοδικού απέναντι στο πολιτικό θέατρο και τους εκπροσώπους του, σε μια πρώτη σχηματική προσέγγιση, μπορεί να χαρακτηριστεί ότι είναι καταρχήν θετική. Το *Θέατρο* δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στην προβολή του διεθνούς προβληματισμού για ένα πολιτικό, κοινωνικό, λαϊκό θέατρο, ένα θέατρο που μπορεί να συμβάλει στην αλλαγή του κόσμου. Παραθέτει μεταφρασμένα άρθρα από περιοδικά του εξωτερικού και πρωτογενές υλικό των δημιουργών του πολιτικού θεάτρου, την ανάπτυξη του στη δεκαετία του '60, την οποία συστήνει με πληρότητα και σοβαρότητα πρωτοφανή για τα ελληνικά δεδομένα. Πιο συγκεκριμένα παρουσιάζει και σχολιάζει το έργο του Μπρεχτ σε σειρά κειμένων. Συστήνει τη δουλειά του *Piccolo Teatro*<sup>210</sup> του *Berliner Ensemble*<sup>211</sup> και του *Living Theater*<sup>212</sup> που ήταν ελάχιστα γνωστά στο ελληνικό κοινό εκείνα τα χρόνια, αλλά και του *Théâtre National Populaire* του Ζαν Βιλάρ<sup>213</sup>. Κάνει εκτενή ανάλυση και κριτική έργων του Βάις και του Χόχουτ, τον ίδιο καιρό που τα έργα τους βλέπουν το φως της σκηνής και γνωρίζει με αυτά το θέατρο – ντοκουμέντο που συνεπαίρνει την Ευρώπη το '60.

Τα κείμενα που το αφορούν πυκνώνουν στα έτη 1964-66 -καθώς η πολιτικοποίηση και η πολιτική ριζοσπαστικοποίηση ενισχύεται στην χώρα επηρεάζοντας έντονα τον καλλιτεχνικό χώρο- και το περιοδικό ανταποκρίνεται στο ενδιαφέρον για αυτό. Ο Πισκάτορ εξυμνείται στους *Αστερίσκους* του τεύχους 26 όπου ο Νίτσος με συγκίνηση αναγγέλλει τον θάνατό του αποκαλώντας τον Πισκάτορ “ένα θεατρικό μαμούθ”. Το κείμενο που παραθέτει στη συνέχεια είναι από τα πιο νεανικά και μαχητικά του Πισκάτορ<sup>214</sup>.

<sup>209</sup> Μάριος Πλωρίτης σειρά θεατρικών διαλέξεων της ελληνοαμερικάνικης Ένωσης τεύχος 26 “Δίμηνο”, σελίδα 82.

<sup>210</sup> ό.π. τεύχ.3, σελ. 79-81.

<sup>211</sup> ό.π. τεύχ.6, σελ.51.

<sup>212</sup> ό.π. τεύχ.23-24, σελ. 89

<sup>213</sup> ό.π. τεύχ. 19, Jean Villar, Τα Μυστικά του Θεάτρου”, σελ. 13.

<sup>214</sup> Είναι μεταφρασμένο από τον Μάρκαρη και σε αυτό ο Πισκάτορ αυτοπροσδιορίζεται ως μαρξιστής επαναστάτης, μιλά για την αλλαγή του κόσμου, τον νέο άνθρωπο που είναι ο σκοπός της επανάστασης και το θέατρο που πρέπει να βοηθήσει στην ευόδωση του σκοπού, που πρέπει να είναι στρατευμένο. Αναφέρεται επίσης στο δικό του όραμα για την τεχνική του θεάτρου, στην κατάργηση ιταλικής σκηνής, τις επαναστατικές τεχνικές καινοτομίες στον οποίο αρωγός ήταν ο Γκρόπιους του *Bauhaus*, τους φωτισμούς, τα ικριώματα, τη χρήση οθονών προβολής. Αναφέρεται επίσης στο *Θεατρικό Εργαστήρι*, την καθιέρωση

Στην προβολή του πολιτικού ή έστω του πολιτικοποιημένου θεάτρου κινείται και η δημοσίευση νεοελληνικών θεατρικών έργων. Ήδη στο τεύχος 2 δημοσιεύει για πρώτη φορά στην Ελλάδα <sup>215</sup> το έργο του πολιτικού εξόριστου Αλέξη Πάρνη “Το Νησί της Αφροδίτης”<sup>216</sup> παροτρύνοντας για το ανέβασμα του στην ελληνική σκηνή. Στο τεύχος 17 δημοσιεύει την πολυσυζητημένη “Αγγέλα” του Γιώργου Σεβαστίκογλου, ενώ στο τεύχος 20 το πρώτο έργο επικού θεάτρου στην Ελλάδα την “Ιστορία του Αλή Ρέτζο” του Πέτρου Μάρκαρη, 7 χρόνια πριν ανεβαστεί από το *Ελεύθερο Θέατρο*.

Στο περιοδικό εκφράζονται και θέσεις που βρίσκονται σε πλήρη αντίφαση προς όσα αναφέρθηκαν:

Η πρώτη εξόφθαλμη αντίφαση στις ίδιες τις βασικές αρχές του περιοδικού, έτσι όπως αυτές περιγράφηκαν στους *Αστερίσκους* του εναρκτήριου τεύχους, αντιβαίνουν στις προγραμματικές αρχές του πολιτικού θεάτρου, με τον τρόπο που το ορίζει ο Πισκάτορ και ο Μπρεχτ-ονομάζοντάς το διαφορετικά- και όλοι οι εκφραστές της αντίληψης για τον επαναστατικό ρόλο του θεάτρου. Διότι η πρωταρχικότητα της ιθαγένειας του θεάτρου ξεστρατίζει από τις αρχές του πολιτικού θεάτρου του οποίου ο χαρακτήρας είναι διεθνιστικός<sup>217</sup>. Συνολικά η στοχοθεσία του *Θεάτρου* υπαγορεύει μια επιφυλακτικότητα στο πολιτικό θέατρο, και αντιφάσκει με την έμφαση που δίνεται από το περιοδικό σε αυτό.

---

σχέσεων ισοτιμίας κ.ά.

<sup>215</sup> Δημοσιεύτηκε στα ελληνικά για α'φορά το 1960 στο κυπριακό περιοδικό *Νέα Εποχή* και στην Ελλάδα πρώτη φορά δημοσιεύεται από το *Θέατρο το 1962*. Τ. Νεοφύτου, “Η θεατρική Διαδρομή του Αλέξη Πάρνη”, περιοδ. *Παράβασις*, τμ. 16/2, 2018

<sup>216</sup> Το “Νησί της Αφροδίτης” αυτό εγγράφεται στο πολιτικό θέατρο, όχι σε επίπεδο φόρμας, αλλά περιεχομένου, αφού αποτελεί καταγγελία της αποικιοκρατίας στην νεοελληνική σκηνή και δραματοποιεί ιστορικά γεγονότα, τον αγώνα των Κυπρίων για ελευθερία και την εκτέλεση του Καραολή από τους Άγγλους. Επιπλέον ανήκει στο πολιτικό θέατρο και επειδή ο συγγραφέας του ήταν πολιτικός εξόριστος, ο οποίος υποστήριξε πως έγραψε το έργο με την παρότρυνση του Ζαχαριάδη, είναι επομένως έργο με σαφή πολιτική στράτευση, δεν είναι ένα εθνικοπατριωτικό έργο. Το “Νησί της Αφροδίτης” και η πολιτική στάση του συγγραφέα του προκάλεσε μεγάλες διαμάχες εντός και εκτός της χώρας. Το *Θέατρο* με τη δημοσίευσή του έργο αλλά και με σειρά κατοπινών αναφορών στους *Αστερίσκους* παίρνει σαφείς αποστάσεις τόσο από τις θέσεις της ελληνικής συντηρητικής παράταξης όσο και από τις θέσεις του Κ.Κ.Ε και του Κ.Κ.Σ.Ε. που είχαν διαγράψει τον Πάρνη. Βλέπ. Τάνια Νεοφύτου, “Η Θεατρική Διαδρομή του Αλέξη Πάρνη”, περ. *Παράβασις*, τμ. 16/2, 2018, σελ. 11, διαθέσιμο στο: [\(PDF\) Η θεατρική διαδρομή του Αλέξη Πάρνη | Tania Neofytou - Academia.edu](#)

<sup>217</sup> Βέβαια στη δεκαετία του '60 στην Ελλάδα πολύ δύσκολα βρίσκει κανείς αριστερό που δεν θέτει ως υπέρτατο στόχο την προαγωγή του εθνικού. Οι ιδιαίτερες συνθήκες, το βίωμα του εμφυλίου, προσδένουν την αριστερά σε μια πατριωτική ρητορική. Διεθνιστικό λόγο για το θέατρο θα συναντήσουμε μόνο στο *Ανοιχτό Θέατρο* του Μιχαηλίδη.

Αντίφαση εντοπίζεται επίσης στο τεύχος 5<sup>218</sup> όπου ο Νίτσος ρητά δηλώνει τη θέση πως είναι κατά της πολιτικοποίησης του θεάτρου, την οποία θεωρεί “υποβάθμιση της πνευματικής ζωής”.

“Με τον κατήφορο που πήραμε το θέατρο δεν ξεχωρίζει από το πολιτικό βήμα.”  
[...] /Επισημαίνουμε τον κίνδυνο: το θέατρο μας μεταβάλλεται σε στίβο Ο θεατής καταντάει να μην ενδιαφέρεται για την ποιότητα ή το περιεχόμενο του έργου, αν πρόκειται δηλαδή για θέατρο ή όχι αλλά για τα συνθήματα που θα ακούσει να επαναλαμβάνονται από τους ηθοποιούς. Βέβαια όχι μόνο δικαίωμα αλλά και υποχρέωση έχει ο θεατρικός συγγραφέας να προβάλλει και να προπαγανδίζει τις αντιλήψεις του. Με μία ουσιαστική διαφορά: η έκφραση ιδεών σε ένα έργο τέχνης γίνεται με τρόπο τελείως διαφορετικό από το πολιτικό βήμα ή τις στήλες της εφημερίδας για αυτό και η επίδραση που ασκεί ο συγγραφέας είναι βαθύτερη και μονιμότερη. Το να μεταφέρουμε τις μεθόδους της δημοσιογραφίας του θεάτρου ούτε την τέχνη εξυπηρετούμε ούτε την πολιτική, απλώς κατεβάζουμε το επίπεδο της πνευματικής μας ζωής, αυτό ακριβώς που πρέπει να κάθε τρόπο να αποφύγουμε.

Από το απόσπασμα αυτό γίνεται φανερό πως ο Νίτσος, όπως και ο Κουν,<sup>219</sup> θεωρεί την τέχνη ανώτερη δραστηριότητα, η οποία πρέπει να μην εμπλέκεται με την πολιτική. Η άποψη αυτή αντιβαίνει προς τις αρχές την ουσία του πολιτικού θεάτρου. Στο πολιτικό θέατρο η πολιτική και η τέχνη είναι ενιαίες και η αισθητική αστική επινόηση.

Οι αντιφάσεις δεν περιορίζονται στις θέσεις του διευθυντή του περιοδικού. Απλώνονται και στα κείμενα των συντακτών ή τα μεταφρασμένα κείμενα που δημοσιεύονται. Μια προσεκτική ανάγνωση στα κείμενα που αφορούν τους εκπροσώπους του πολιτικού θεάτρου στη δεκαετία του '60 θα αναδείξει παράλληλα με τα θετικά σχόλια και έναν σκεπτικισμό για το πολιτικό θέατρο και τους κύριους εκφραστές του. Στο περιοδικό αυτό φιλοξενούνται κείμενα με θέσεις απορριπτικές για τον Πισκάτορ<sup>220</sup> το *Living Theater*, τον

<sup>218</sup> Τεύχ. 5, *Αστερίσκοι*, σελ.11.

<sup>219</sup> Κ.Κουν, *Κάνουμε θέατρο για την ψυχή μας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα 1987.

<sup>220</sup> Για παράδειγμα παραθέτει στο τεύχος 6 μια συνέντευξη του Πισκάτορ στον Κλωντ Πλανσόν με την αφορμή της ανάληψης της διεύθυνσης της Λαϊκής Σκηνης από τον Πισκάτορ, στην οποία προβάλλεται η δουλειά και οι προβληματισμοί του σκηνοθέτη, ο οποίος απορρίπτει τον Ιονέσκο και τους συγχρόνους του ως μη πρωτοποριακούς και στο τεύχος 7 παραθέτει συνέντευξη -απάντηση του Ιονέσκο στον Πισκάτορ στο ίδιο περιοδικό, στην οποία ο θεατρικός συγγραφέας απορρίπτει τον κομματικό λόγο στο θέατρο, θεωρεί παρωχημένο το θέατρο του Πισκάτορ και αισθητισμό αυτό που τόσα χρόνια κάνει κ.ά.

Πήτερ Βάις, τον Ανταμώφ.<sup>221</sup> Κατηγορούνται πως είναι πλέον ξεπερασμένοι, πως οι παραστάσεις τους είναι ασυνάρτητες.

Άλλο ένα αντιφατικό στοιχείο αφορά την προβολή και μελέτη του Μπρεχτ στο περιοδικό. Το *Θέατρο* ανάγει σε ειδήμονα του Μπρεχτ και αποκλειστικό μεταφραστή του τον Μυράτ, έναν άνθρωπο αντικομμουνιστή, ο οποίος θεωρήθηκε ότι “σφαγίασε” αργότερα την “Αγία Ιωάννα των Σφαγείων”<sup>222</sup>. Μάλιστα παρά τις αντιδράσεις της *Επιθεώρησης Τέχνης* για την εξόφθαλμα κακή μετάφραση του “Μικρού Οργάνου για το Θέατρο”, τον υπερασπίζεται σθεναρά και δημοσιεύει σε σειρά τευχών αποσπάσματα από την “πλατειά και καλογραμμένη μελέτη”<sup>223</sup> του Μυράτ για τον Μπρεχτ με τίτλο *Ο Καλός Άνθρωπος του Αουσμπουργκ*<sup>224</sup> καθώς και τη συγγραφή σειράς κειμένων για τον Μπρεχτ. Η αναγωγή του Μυράτ στην πρώτη περίοδο του περιοδικού σε βασικό μελετητή και μεταφραστή του Μπρεχτ αυτομάτως προκαλεί τη λείανση των ιδεολογικών αιχμών και την άμβλυνση του ριζοσπαστισμού του έργου του.

Η στάση του περιοδικού στις προσπάθειες των Ελλήνων σκηνοθετών να κάνουν πολιτικό θέατρο και να ιδρύσουν συνεταιρικούς θιάσους ή να ανεβάσουν έργα του αποκαλούμενου “πολιτικού θεάτρου” παρά το ενδιαφέρον που δείχνει για την διεθνή εκδοχή του είναι τουλάχιστον υπονομευτική. Προβάλλει και σχολιάζει μόνο τα ανεβάσματα έργων του Μπρεχτ ή του είδους του θεάτρου-ντοκουμέντου από κρατικές σκηνές και το *Θέατρο Τέχνης*. Παραθέτει την μετάφραση του “Μικρού Οργάνου για το Θέατρο” στο πρώτο τεύχος, όταν στο *Θέατρο Τέχνης* ανεβαίνει “Η Άνοδος του Αρτούρο Ουί” του Μπρεχτ, κάνει αφιέρωμα στον Βάις το 1966<sup>225</sup> με την ίδια αφορμή. Όταν άλλες ομάδες ανεβάζουν έργα του πολιτικού θεάτρου, σιωπά.

<sup>221</sup> Σπ. Παγιατάκη, “Ένας ανεκδιήγητος Φραγκεστάιν, από το *Living Theater* στο Λονδίνο”, τεύχ. 23-24, σελ. 89. ‘Σκεπτικιστική είναι και η θέση του Μ. Κρίσπη για την παράσταση σκηνοθετημένη από τον Πήτερ Μπρουκ του έργου “Μαρά/Σαντ” του Βάις, τεύχ. 17, σελ. 73.

<sup>222</sup> Το 1972 ο Μυράτ μετέφρασε και σκηνοθέτησε πρωταγωνίστησε στο έργο του Μπρεχτ σε μια παράσταση που αποτέλεσε παταγώδη αποτυχία και θεωρήθηκε κατά κοινή ομολογία ότι αλλοίωσε το έργο.

<sup>223</sup> Τεύχ. 25, Αστερίσκοι, σελ. 11.

<sup>224</sup> Τεύχ. 25, σελ. 21-34, Τεύχ. 26 σελ. 29-44, Τεύχ. 27-28, σελ. 54-73. Προαγγέλλει τη δημοσίευση του τέταρτου και τελευταίου μέρους της μελέτης στο τεύχος 29-30, το οποίο όμως είναι αφιερωματικό στον Λόρκα και δεν την περιλαμβάνει. Η δημοσίευση αυτού του μέρους του *Καλού Ανθρώπου του Αουσμπουργκ* δεν πραγματοποιείται ποτέ.

<sup>225</sup> Θέατρο, τεύχ. 25, συνέντευξη Πήτερ Βάις στον Κώστα Σταματίου με τίτλο “Το δικίο είναι με τον Μαρά”, σελ. 48. Στη σεζόν 1965-66 το Θέατρο Τέχνης ανεβάζει το έργο του Πήτερ Βάις “Η δολοφονία του Ζαν Πωλ Μαρά”

Το πολιτικό θέατρο εμπεριέχει τη δημιουργία συνεταιριστικών θεατρικών ομάδων, τη συλλογική θεατρική δημιουργία, την αποδέσμευση από θεατρικούς επιχειρηματίες. Έτσι δουλεύουν οι πιο γνωστές ομάδες διεθνώς. Ο Νίτσοσ πολεμά τα νέα θεατρικά σχήματα που εκκολάπτονται στην Ελλάδα. Τα θεωρεί ανάξια λόγου στο περιοδικό του. Δεν προβάλλει τη δουλειά θεατρικών σχημάτων που κάνουν πολιτικό θέατρο. Αγνοεί τη δουλειά της Ριάλδη, τον θιάσο της οποίας δεν καταμετρά καν όταν αναφέρει τον αριθμό των θιάσων εν Ελλάδι. Δεν αναφέρεται στον Μιχαηλίδη και το πρωτοποριακό *θέατρο της Νέας Ιωνίας*, παρά μόνο στο τεύχος 26 σε ένα κείμενο για τους “θιάσους Νέων” στο μεσοπόλεμο, θεσμού του οποίου συνεχιστές θεωρεί ο συντάκτης του κειμένου Γιάννης Σιδέρης, το *Θέατρο Νέας Ιωνίας* και τη *12η Αυλαία*<sup>226</sup>. Ούτε βέβαια, ενώ δημοσιεύει το “Έξω από την Πόρτα” και κάνει αφιέρωμα στον Μπόρχερτ το 1964, κάνει λόγο για το *Θέατρο της Νέας Ιωνίας* που ανεβάζει το έργο αυτό εκείνο τον καιρό. Παρ’ ότι παραβιάζει από το τεύχος 17 την αρχή του πως δεν θα σχολιάζει παραστάσεις της σεζόν και εγκαινιάζει τη στήλη *Δίμηνο* με ανασκόπηση θεαμάτων και εκδηλώσεων που πραγματοποιήθηκαν το προηγούμενο διάστημα, σχολιάζει σε αυτό μόνο τα Κρατικά και το εμπορικό θέατρο, αλλά όχι των καλλιτεχνών που προαναφέρθηκαν.

Έπειτα, όπως έχει ήδη επισημανθεί, θεωρεί καταστροφικό για το ελληνικό θέατρο τον πολλαπλασιασμό των σκηνών, τον αντιλαμβάνεται ως πολυδιάσπαση, κατακερματισμό των καλλιτεχνικών δυνάμεων και, ακόμα χειρότερα, σύμπτωμα νοσηρότητας<sup>227</sup>. Καλεί την πολιτική ηγεσία να αποθαρρύνει με τις πολιτικές της αυτόν τον πολλαπλασιασμό χρησιμοποιώντας ως όπλο τις επιχορηγήσεις. Δεν βλέπει στην αύξηση των θεατρικών σχημάτων την ανανέωση, την είσοδο νέων καλλιτεχνών στον χώρο, την ανάπτυξη καινοτόμων προτάσεων.

## **Τα κηποθέατρα**

Το *Θέατρο* υποτιμά και σχολιάζει τα κηποθέατρα μόνο στους *Αστερίσκους* και σε αυτούς κατά το πλείστον με αρνητικά σχόλια. Ενώ τα αντιμετωπίζει ως μια ενδιαφέρουσα πρόταση, θεωρεί στις αρχές του '60 πως στερούνται ποιότητας. Τα θεωρεί ξεπεσμό του θεάτρου. “Ως πού μπορεί να φτάσει αυτό το κακό μας το έδειξαν τα λεγόμενα “ιστορικά έργα” και τα

<sup>226</sup> *Θέατρο*, Γ. Σιδέρης, “Ο Ρομαίν Ρολλάν στη σκηνή μας”, τεύχ. 26, σελ. 62.

<sup>227</sup> *Αστερίσκοι*, τεύχ. 23-24, σελ. 11: “Το ελληνικό θέατρο παραμένει βυθισμένο πάντα στο ίδιο τέλμα. Ούτε διαφαίνεται τίποτα νέο δημιουργικό, τολμηρό να αλλάξει την κατάσταση. Μόνο αριθμός των θεάτρων ανεβαίνει για να ρίχνει ακόμα πιο χαμηλά τη θεατρική μας στάθμη. Φτάσαμε ανεξέλεγκτα τα 26 θέατρα. Η επάνδρωσή τους με θιάσους, ένα ακόμα βήμα στον κατήφορο.”

Κηποθέατρα, που πρώτα διέφθειραν το Κοινόν”.<sup>228</sup> Στο τεύχος 8 κάνει την πιο εκτενή αναφορά σε αυτά στους Αστερίσκους εκτιμώντας πως έχουν ήδη ξεπέσει από τους αρχικούς φιλόδοξους στόχους τους.

Άλλο κακό τα κηποθέατρα: Είχαν δυνατότητες να παρουσιάσουν κλασικά αλλά και σύγχρονα έργα ποιότητας για μεγάλο Κοινόν. Δημιούργησαν ελπίδες θετικής προσφοράς. Κι όμως το ένα μετά το άλλο εγκαταλείπουν τις δυνατότητες που είχαν, τις φιλοδοξίες και προθέσεις και προσφεύγουν στην πλάνη που θέλει τον καλοκαιρινό θεατή να αναζητάει εύπεπτο έργο και ευχάριστο θέαμα. Έτσι από παράγοντες ανόδου του θεάτρου καταντούν συνεργοί στην κατάπτωσή του ενισχύοντας τη ρουτίνα. Αλλά το κοινό των καλοκαιρινών θεάτρων δεν είναι ιδιαίτερες κατηγορίας και δεν είναι υπανάπτυκτο. Απόδειξη: Κάθε φορά που ένας σοβαρός θίασος αποφάσισε να ανεβάσει παλιό ή σύγχρονο αξιόλογο έργο η πρωτοβουλία του ανταμείφθηκε γενναία και από το κοινό. Η ρουτίνα όμως, καθώς αποτελεί τον ευκολότερο δρόμο, δεν αφήνει περιθώρια για τόλμη πρωτοβουλιών.<sup>229</sup>

Δεν αφιερώνει ούτε ένα κείμενο στο εσωτερικό του περιοδικού στα κηποθέατρα, κάτι το οποίο κάνουν οι *Εποχές*<sup>230</sup>, περιορίζεται σε νύξεις παρεμπιπτόντος και συμβάλλει στην υπονόμειυσή τους.

### **Η θεατρική αποκέντρωση**

Η θεατρική αποκέντρωση απασχολεί τον Νίτσο. Και αυτήν την θεωρεί έργο μιας κεντρικά σχεδιασμένης πολιτικής. Επιχαίρει για την ίδρυση του Κ.Θ.Β.Ε. και παρακολουθεί το έργο του. Προτείνει, όπως είδαμε, την ίδρυση με κρατική πρωτοβουλία και άλλων θεάτρων σε πρωτεύουσες νομών, όπως στην Πάτρα ή τα Γιάννενα<sup>231</sup>. Σχολιάζει τις προσπάθειες να βγει το θέατρο έξω από την πρωτεύουσα. Επαινεί την πρωτοβουλία της *Αγροτικής Τράπεζας* να επιχορηγήσει το *Θέατρο Τέχνης* να περιοδεύσει στην ύπαιθρο<sup>232</sup>. Ωστόσο δεν αφιερώνει ούτε σειρά στην προσπάθεια του *Θεάτρου Νέας Ιωνίας* να προσεγγίσει τους εργάτες της

<sup>228</sup> Αστερίσκοι, τεύχ. 5 σελ. 7.

<sup>229</sup> Τεύχ. 8, Αστερίσκοι, σελ. 4.

<sup>230</sup> Ο Άγγελος Τερζάκης γράφει ένα εκτενές άρθρο όπου με αφορμή το κλείσιμο 10 ετών από το άνοιγμα του πρώτου κηποθεάτρου, πραγματοποιεί μια αποτίμηση του “θεσμού” αν και δεν αποδέχεται τον όρο. Ο Τερζάκης αξιολογεί κατά το μέγιστο αρνητικά τα κηποθέατρα, αλλά δεν τα υποτιμά όπως κάνει το *Θέατρο* ήδη από την αρχή της κυκλοφορίας του. *Εποχές*, τεύχ. 4 Αύγουστος 1963, Άγγελος Τερζάκης, “Κάτω από το φως του θεού” σελ. 62-3.

<sup>231</sup> Τεύχ. 19, Δίμηνο, σελ. 72.

<sup>232</sup> Το *Θέατρο Τέχνης* περιοδεύει στην επαρχία με τη “Βαβυλωνία” και ο Νίτσος επαινεί τον Κουν και τον διοικητή της Αγροτικής Πεπελάση, Δίμηνο, σελ. 76, τεύχ. 17, και Δίμηνο, σελ. 65 τεύχ. 18.

βιομηχανικής περιοχής. Ειρωνικός είναι και στην παρουσίαση του νέου περιφερειακού – ναι, το Παγκράτι ήταν τότε περιφέρεια- θεάτρου *Μεταλλείον*<sup>233</sup>, επειδή επιχειρηματίας είναι ένας πρώην ορνιθέμπορας. Το *Μεταλλείον* θα στεγάσει τον θίασο του Τίτου Βανδή.

Στο τεύχος 27-28 στους *Αστερίσκους* ο Νίτσος εκθέτει το όραμά του για τη θεατρική αποκέντρωση, πολλά χρόνια πριν η Μελίνα Μερκούρη υλοποιήσει την ίδρυση των ΔΗΠΕΘΕ.

Θα το επαναλάβουμε για το αγνό φιλότεχνο κοινό που μένει διψασμένο για πραγματική πνευματική παιδεία. Με τα 30 και με πολύ λιγότερα εκατομμύρια θα μπορούσαν να ιδρυθούν και να λειτουργήσουν τουλάχιστο 2 νέα κρατικά σαν το Κρατικό Βορείου Ελλάδος σε δύο επαρχιακά κέντρα στα Γιάννενα και στην Πάτρα π.χ. Φτάνει να σημειωθεί πως τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος Η ετήσια επιχορήγηση δεν έφτανε τα τρία εκατομμύρια. Και τα δύο αυτά πραγματικά θέατρα πέρα από τη θεατρική ζωή των φορέων από τα ιδρύματα θα μπορούσα να καλύπτουν τις θεατρικές ανάγκες ολόκληρων περιοχών/[...] Η ύπαρξη των κρατικών θεάτρων θα δημιουργήσει θεατρικό κοινό στις περιοχές. Ύστερα από λίγα χρόνια το ίδιο αυτό κοινό θα μπορεί να συντηρήσει και πολλούς ιδιωτικούς θιάσους και εθισμένοι σε κάποια ποιότητα από τα κρατικά θέατρα θα μπορούσε να επιβάλει την ποιοτική άνοδο και των εμπορικών. Χρειάζονται το παράδειγμα της Θεσσαλονίκης. Είναι χαρακτηριστικό: δεν πέρασε ούτε πενταετία από την έναρξη λειτουργίας του κρατικού θεάτρου και η πρωτεύουσα του ελληνικού βορρά, που παλιότερα δεν ήταν σε θέση να συντηρήσει ούτε τους ελάχιστους αθηναϊκούς θιάσους που την επισκέπτονταν, σήμερα διατηρεί μόνιμα 4 θέατρα και κρατάει έργα που άλλοτε ήταν αδιανόητο να παιχτούν στη Θεσσαλονίκη.

### ***Η γλώσσα του περιοδικού και η γλώσσα του θεάτρου***

Από το 1961 που πρωτοεκδίδεται το *Θέατρο* υιοθετεί τη δημοτική γλώσσα, την οποία υπερασπίζεται με πάθος ως τη μοναδική γλώσσα για το έθνος και την τέχνη<sup>234</sup>. Ας μην παραγνωρίζεται πως το περιοδικό αυτό εκδίδεται σε μια εποχή κατά την οποία το γλωσσικό ζήτημα δεν είναι λυμένο, μάλιστα στα χρόνια 1961-1967 περνά από παλινωδίες<sup>235</sup>. Να σημειωθεί, επιπλέον, ότι η δημοτική γλώσσα των *Αστερίσκων* έχει μείνει ιστορική για την ποιότητά της και τα ευφυή και δηκτικά της λογοπαίγνια.

<sup>233</sup> Τεύχ. 18, *Δίμηνο*, σελ. 86.

<sup>234</sup> Αφιερώνει το τεύχος 9 (Μάιος -Ιούνιος 1963, εποχή καθιέρωσης της δημοτικής ως επίσημης γλώσσας από την κυβέρνηση Ένωσης κέντρου) στον προβληματισμό για τη γλώσσα του θεάτρου, υπερασπίζοντας τη δημοτική, αναδεικνύοντας ωστόσο και έργα όπως η *Φαύστα* του Βερναρδάκη που γράφτηκε στην καθαρεύουσα χωρίς να καταστρέφεται η ποιότητα του έργου.

<sup>235</sup> Καθιέρωση της δημοτικής ως επίσημης γλώσσας για πρώτη φορά το 1965 με την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση της κυβέρνησης Ένωσης Κέντρου, επαναφορά της καθαρεύουσας από τη χούντα το 1967.

Το ζήτημα της γλώσσας του θεάτρου αποτελεί ένα από τα θέματα προβληματισμού για το περιοδικό. Βέβαια, το ζήτημα δημοτικής-καθαρεύουσας γλώσσας στο θέατρο έχει λυθεί ενωρίτερα από όλα τα άλλα είδη της λογοτεχνίας. Παρ' όλ' αυτά θίγεται το θέμα της μελέτης του καθαρευουσιάνικου θεάτρου του 19ου αιώνα. Συγκεκριμένα δημοσιεύεται στο τεύχος 9 το κείμενο της "Φαύστας" ως μέρος της ελληνικής θεατρικής παράδοσης και περιλαμβάνει σε αυτό το τεύχος κείμενα προβληματισμού για την καθαρεύουσα στο θέατρο.

Κοντά όμως σε αυτά (ενν. τα έργα του κρητικού θεάτρου) υπάρχουν πολλά που -αν δεν κατάφεραν να ξεπεράσουν τη φθορά του χρόνου- δεν παύουν ωστόσο να είναι αντιπροσωπευτικά μιας ολόκληρης εποχής του νεοελληνικού θεάτρου. Μία μεγάλη - την πιο εκτεταμένη χρονικά περίοδο- καλύπτει το καθαρευουσιάνικο Θέατρο. Όλοι το καταδικάζουμε για την νεκρή του γλώσσα, όμως κανένας σχεδόν δεν το μελέτησε συστηματικά. Κανένας σχεδόν δεν το γνωρίζει Αυτή ήταν η θλιβερή διαπίστωση όταν ζητήσαμε να μας μιλήσουν για αυτό οι αρμόδιοι. Φέτος κλείνουν 70 χρόνια από την εμφάνιση της Φαύστας του Βερναρδάκη ενός έργου σταθμού στο θέατρο μας όταν πέρασε η οξύτητα του αγώνα για την επιβολή της ζωντανής γλώσσας του λαού έγινε μία αναθεώρηση της πραγματικής αξίας που παρουσιάζουν όλα τα είδη του καθαρευουσιάνικου λόγου. Το θέατρο δεν αποτόλμησε<sup>236</sup>.

Έπειτα το περιοδικό παίρνει μέρος στη συζήτηση για τις μεταφράσεις των αρχαίων ελληνικών τραγωδιών αλλά και τις μεταφράσεις ξενόγλωσσων έργων. Από το πρώτο τεύχος μια διαμάχη που έχει ξεκινήσει στα Νέα μεταφέρεται στο περιοδικό επί της χρήσης από το *Εθνικό Θέατρο* των μεταφράσεων του Γρυπάρη, τις οποίες ο Νίτσος θεωρεί ξεπερασμένες και απλές διασκευές και όχι μεταφράσεις. Προτείνει τη συγκρότηση ομάδας μεταφραστών στο κρατικό θέατρο που θα δημιουργήσουν ένα *corpus* έργων από κάθε άποψη μεταφράσεων τις οποίες μπορούν να χρησιμοποιούν τόσο οι κρατικές σκηνές όσο και να εξασφαλίζουν οι ιδιωτικές. Σε αυτήν τη θέση επιμένει σε όλη την Α' περίοδο.

Η πρόταση του Νίτσου για τις μεταφράσεις διακρίνεται από συντηρητισμό και είναι μάλλον αναχρονιστική- καθώς η "ομάδα των μεταφραστών" αποσυνδέει την μετάφραση από την αισθητική της εκάστοτε παράστασης. Στο θέατρο ο σκηνοθέτης επιλέγει τον μεταφραστή όπως και τους υπόλοιπους συνεργάτες με κριτήριο το προσωπικό του όραμα για την παράσταση. Σε αυτήν την πρώτη περίοδο πολλά κείμενα, όπως το άρθρο του Τάσου

---

<sup>236</sup> τεύχος 9 σελίδα 6.



Λιγνάδη στο τεύχος 20<sup>237</sup>, αφορούν τον προβληματισμό για τη μετάφραση της αρχαίας τραγωδίας. Είναι αξιοσημείωτο ότι σε αυτήν την πρώτη περίοδο δεν θίγεται το θέμα των μεταφράσεων αρχαίας κωμωδίας. Η σιωπή γύρω από το θέμα είναι ενδεικτική της αμηχανίας του πνευματικού κόσμου τότε αναφορικά με την αρχαία κωμωδία.

Στο τεύχος 21, το 1965, λαμβάνει μέρος στη συζήτηση για την παράσταση “Αντιγόνη” από την *Ελληνική Σκηνή* της Συνοδικού σε σκηνοθεσία Γ. Σεβαστίκογλου, μετάφραση Γ. Ρίτσου και σκηνικά κοστούμια Α.Τάσσου<sup>238</sup>. Η παράσταση αυτή συγκεντρώνει το ενδιαφέρον του θεατρικού κόσμου, για πολλούς λόγους<sup>239</sup>. Η μετάφραση του Ρίτσου -στην οποία ο Ρίτσος επιλέγει να βάλει τον Κρέοντα να μιλά καθαρεύουσα- δίνει την αφορμή για δριμυία επίθεση του Νίτσου. Γράφει βαρύτατους χαρακτηρισμούς για τη μετάφραση του Γ. Ρίτσου. “Με τη φρικαλέα μετάφραση της Αντιγόνης έμπασε την καθαρεύουσα στο Θέατρο όπου μετά το κίνημα του δημοτικισμού δεν είχε εμφανιστεί ποτέ”. Η “τραγελαφική μετάφραση της “Αντιγόνης” εισήγαγε την απαράδεκτη αρχή της μετάφρασης από άλλη μετάφραση”... “Φανερώνει πλήρη άγνοια βασικών και αδιαμφισβήτητων πραγμάτων”.<sup>240</sup>

Η σκληρή κριτική στη μετάφραση του Γ. Ρίτσου συντονίζεται με την αρνητική αντίδραση του μεγαλύτερου μέρους των κριτικών της εποχής για την παράσταση. Η θέση του Νίτσου, ο οποίος παρ’ όλα αυτά συνδεόταν φιλικά με τον Ρίτσο, αποτελεί και άλλο ένα στοιχείο για το πώς αντιλαμβανόταν τον ρόλο του ως αμερόληπτου κριτή στη θεατρική ζωή της χώρας.

### **Το θεατρικό κοινό**

Παρά το ότι όπως ήδη δηλώθηκε το περιοδικό δεν φαίνεται από τις “προγραμματικές” δηλώσεις του εκδότη και διευθυντή του να ενδιαφέρεται για την προσέγγιση ενός άλλου κοινού, πιο λαϊκού και δεν βλέπει την αλλαγή του κοινού του θεάτρου, υπάρχουν κείμενα στο εσωτερικό του που προβληματίζονται σχετικά. Στα τεύχη 19 και 20 μεταφράζεται και σχολιάζεται μια μεγάλη έρευνα του Φιγκαρό στη Γαλλία με τίτλο: “Νέο κοινό στο θέατρο υπαγορεύει νέες κατευθύνσεις” και μέσω αυτής μπαίνουν το

<sup>237</sup> Τ. Λιγνάδη, “Η μετάφραση αρχαίας Τραγωδίας. Ένα γλωσσικό και αισθητικό πρόβλημα.”, τεύχ. 20, σελ. 11-16.

<sup>238</sup> Το κοστούμι της Αντιγόνης που σχεδίασε ο Α.Τάσσος το κάνει εξώφυλλο του τεύχους 20 ο Νίτσος.

<sup>239</sup> Η παράσταση αυτή είναι η πρώτη του θιάσου που συνέστησε η Άννα Συνοδικού μετά την επεισοδιακή αποχώρησή της από το Εθνικό. Η Συνοδικού επιλέγει καλλιτέχνες που δεν έχουν ξανασχοληθεί με το ανέβασμα αρχαίας τραγωδίας οι οποίοι είναι και οι τρεις αριστεροί. Επιπλέον για χάρη της Συνοδικού κατασκευάζεται το θέατρο Λυκαβηττού όπου παίζεται για πρώτη φορά παράσταση.

<sup>240</sup> Τεύχ. 21, Αστερίσκοι, σελ. 10.

σπουδαίο ζητούμενο της εποχής, η θεατρική αποκέντρωση, η προσέγγιση των λιγότερο εύπορων στρωμάτων, η προσέλευση του νεανικού κοινού και συνακόλουθα η προσαρμογή του ρεπερτορίου και της αισθητικής των παραστάσεων στις αναζητήσεις αυτών των θεατών και απαιτούν ένα θέατρο με κοινωνική και παιδαγωγική αποστολή, με θέματα κοντά στα προβλήματά τους. Το μη ενυπόγραφο σχόλιο της εισαγωγής λογικά ανήκει στον μεταφραστή και ψυχή του περιοδικού Τάκη Δραγώνα.

Καμιά έρευνα γύρω απ' το θεατρικό Κοινό δεν έχει γίνει στον τόπο μας. Κι όμως, θά 'χε να διδάξει πολλά. [...] Πραγματικά, η αύξηση των Μορφωτικών Εστιών στο Παρίσι και στις γαλλικές επαρχίες διευκόλυνε την προσέλευση στο θέατρο πολυάριθμου κοινού, που προηγούμενα δε σύχναζε στις αίθουσες θεατρικών παραστάσεων. Εξάλλου, η δημιουργία ολοένα νέων "Συλλόγων θεατών" επιτρέπει στα περισσότερα παρισινά θέατρα να εξασφαλίζουν, για ορισμένο αριθμό παραστάσεων, μια πελατεία σίγουρη και τακτική, χάρη σ' ένα σύστημα συνδρομητών. Τρία θέατρα - " Όντεόν ", " Θέατρο Ανατολικού Παρισιού " και "Εθνικό Λαϊκό Θέατρο" - βλέπουν το σύνολο, σχεδόν, των καθημερινών τους εισπράξεων να εξασφαλίζεται με τη συνεργασία παρόμοιων οργανώσεων. Το γεγονός αυτό μπορεί νά 'χει σημαντικές συνέπειες για το μέλλον τού Θεάτρου.

Το παράθεμα αυτό αναδεικνύει το ότι στις σελίδες του περιοδικού μπαίνουν ζητήματα που αφορούν την συντελούμενη "πολιτιστική επανάσταση" και την ρήξη με το θεατρικό κατεστημένο.

### ***Η αρχιτεκτονική του θεάτρου, το ζήτημα του θεατρικού χώρου***

Το Θέατρο προάγει τη συζήτηση που διεξάγεται εκείνη την εποχή και αφορά την ανανέωση του θεατρικού χώρου με σημαντικά κείμενα του Γιώργου και της Ελένης Βακαλό<sup>241</sup>. Η βασική θέση είναι είναι πως αλλαγή του ρόλου του θεάτρου χωρίς αλλαγή των θεατρικών χώρων δεν γίνεται. Τα κείμενα αυτά ξετυλίγουν τον προβληματισμό για την κατάργηση της ιταλικής σκηνής και την οργάνωση του χώρου με στόχο την άμεση επαφή του θεατή με την παράσταση και τους ηθοποιούς. Στο περιοδικό θα βρούμε, επίσης, μεταφράσεις κειμένων και δημοσιεύσεις σχεδίων του Πισκάτορ<sup>242</sup> που αφορούσαν το όραμά του για το πολιτικό θέατρο.

<sup>241</sup> τεύχ. 1, Γιώργος Βακαλό, "Κυκλικό και νατουραλισμός", σελ. 61, τεύχ. 4, Ελένη Βακαλό, "Αρχιτεκτονική και Σκηνικό", σελ. 72,

<sup>242</sup> Τεύχ. 26, Ε. Πισκάτορ, "Επανάσταση στο Θέατρο, τεχνικά μέσα και αρχιτεκτονική", σελ. 11-17.

Αυτοί οι προβληματισμοί συνυπάρχουν με κείμενα που εκθειάζουν τα αστικά θεατρικά κτήρια που ανακαινίζονται ή χτίζονται.<sup>243</sup> Στο τεύχος *II* δημοσιεύεται ένα κείμενο του Μ. Πλωρίτη που αναλύοντας τα προβλήματα του νεοελληνικού θεάτρου μεταξύ άλλων διαμαρτύρεται για τους ακατάλληλους θεατρικούς χώρους-αποθήκες που ξεφυτρώνουν στην Αθήνα<sup>244</sup> τα οποία όμως συνιστούν μέρος της “πολιτιστικής επανάστασης” που συντελείται στη δεκαετία του '60 και στην Ελλάδα. Πρόκειται για άλλο ένα παράδειγμα της πολυφωνίας-αν όχι δυσαρμονίας θέσεων- που ενυπάρχει στο περιοδικό.

### **Πολιτιστικές πολιτικές**

Όπως ήδη σημειώθηκε κεντρικό ενδιαφέρον του περιοδικού και προγραμματικός στόχος του είναι να συμβάλλει στη χάραξη πολιτιστικής πολιτικής για το θέατρο. Πολλές από τις θέσεις για τέτοια θέματα ήδη αναλύθηκαν. Στο σημείο αυτό παρουσιάζονται μια σειρά από επιμέρους ζητήματα πολιτιστικής πολιτικής στα οποία ο Κώστας Νίτσος τοποθετήθηκε στους περίφημους Αστερίσκους του “χωρίς φόβο, αλλά με πάθος”.

- Αντιδρά στην καθιέρωση 9 παραστάσεων την εβδομάδα έναντι 12<sup>245</sup>, αντιστρατευόμενος το αίτημα του ΣΕΗ και του συνόλου των εργαζομένων στο θέατρο. Προβάλλει το επιχείρημα ότι με τις εννιά παραστάσεις θα πέσει η ποιότητα των παραστάσεων, αφού ο θεατρικός επιχειρηματίας θα επιχειρήσει να μειώσει το κόστος, έχοντας λιγότερα κέρδη.
- Προβάλλει ως πρότυπο πολιτιστικής πολιτικής το ολλανδικό. Υπερασπίζεται το μεταπολεμικό εγχείρημα *Van der Leeuw* στην Ολλανδία που αφορούσε την επέμβαση του Κράτους για τον έλεγχο της κουλτούρας την αναμόρφωση του λαού μέσω πολιτισμικής εκπαίδευσης (θεωρία *Mannheim*)<sup>246</sup>. Το σχέδιο προέβλεπε τη συνένωση των παραδοσιακών θεσμοποιημένων πολιτιστικών οργανώσεων και την υπαγωγή τους σε μία ενιαία δομή εθνικών οργανώσεων, πράγμα που ανέτρεπε ωστόσο τη συνήθη ανεξαρτησία και αυτονομία της ολλανδικής πολιτιστικής ζωής. Όπως αναλύει το κείμενο δεν υπάρχουν ιδιωτικοί θίασοι, αλλά ελάχιστοι κρατικοί, οι ηθοποιοί εκπαιδεύονται αποκλειστικά από τρεις δραματικές σχολές και αυτές κρατικές. Γενικά ο

<sup>243</sup> τεύχ. 7, J. Malroy, Εγκαινιάστηκε στη Γενεύη το πιο μοντέρνο θέατρο σε όλο τον κόσμο” μτφρ. Κ.Σταματίου, σελ. 71.

<sup>244</sup> τεύχ. 11, Μ. Πλωρίτη: “Μικρή κωδικοποίηση των πληγών του θεάτρου μας”, σελ. 20.

<sup>245</sup> Η εβδομαδιαία μείωση του αριθμού των παραστάσεων κατοχυρώνεται με νόμο το 1965. (τεύχ. 23-24 δημοσίευση της εφημερίδας της κυβερνήσεως, σελ.

<sup>246</sup> Τεύχ. 14, “Η οργάνωση του Θεάτρου στην Ολλανδία, ένα χρήσιμο πρότυπο”

Νίτσος είναι υπέρ ενός συγκεντρωτικού και απόλυτα ελεγχόμενου μοντέλου καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

- Είναι υπέρ του ελέγχου τόσο του κρατικού όσο και του ελεύθερου θεάτρου. Ήδη από το 1962<sup>247</sup> προτείνει να συσταθεί επιτροπή που να ελέγχει ζητήματα πνευματικών δικαιωμάτων και νομιμότητας στο θέατρο. Ζητά το 1966 να συσταθεί από την πολιτεία “Αγορανομία Θεάματος και να διώκει τους αισχροκερδείς, που προσφέρουν άγουρες παραστάσεις, σε υψηλή τιμή!”<sup>248</sup> Επιχαίρει για τη σύγκληση “Γνωμοδοτικής Επιτροπής Θεάτρου” από την “κυβέρνηση αποστασίας” του Σ. Στεφανόπουλου<sup>249</sup> (1966) και παρακολουθεί την οργάνωση και το έργο της.
- Παίρνοντας θέση σχετικά με τα εργαλεία χάραξης μιας οργανωμένης πολιτικής για τον πολιτισμό και ειδικότερα για το θέατρο καθιερώνει τη στήλη *Στατιστική* στο τεύχος 20 του 1965. Γράφει σχετικά: “Από χρόνια θα ‘πρεπε να ‘χει συσταθεί μια υπηρεσία μελετών και τα πορίσματα των ερευνών της να καθορίζουν την κρατική πολιτική στο Θέατρο. Την ανυπαρξία της αποφάσισε να καλύψει το έντυπο “Θέατρο!”” Η εισαγωγή της μελέτης Στατιστικής ως εργαλείου για την παρακολούθηση της θεατρικής ζωής και χάραξης πολιτιστικής πολιτικής είναι πολύ μοντέρνα σύλληψη, πρωτοποριακή για τα ελληνικά δεδομένα και αναμφισβήτητη σημαντική συνεισφορά του περιοδικού.
- Ασχολείται σε πάρα πολλά τεύχη με τον Κρατικό Διαγωνισμό Θεάτρου και το βραβείο του διαγωνισμού<sup>250</sup>. Διαμαρτύρεται για την προχειρότητα, την αδιαφάνεια, τα ασαφή κριτήρια βράβευσης, αμφισβητεί την σοβαρότητα της ενασχόληση της επιτροπής με τα κείμενα, διαμαρτύρεται το άκαρπο του διαγωνισμού επί σειρά ετών, καταγγέλλει το πενιχρό έπαθλο των 30.000δρχ. όταν το βραβείο του διαγωνισμού τραγουδιού την ίδια εποχή ήταν 100.000 δρχ.<sup>251</sup> Προτείνει το βραβείο να είναι η επιχορήγηση του έργου ώστε να ανεβεί στο Εθνικό ή σε κάποιο ιδιωτικό θέατρο. Την ίδια πάνω κάτω άποψη έχουν και οι υπόλοιποι συνεργάτες του περιοδικού<sup>252</sup>
- Θεωρεί πως το *Φεστιβάλ Επιδαύρου και Αθηνών* δεν πρέπει να είναι “τουριστική ατραξιόν” αλλά να αποκτήσει διεθνή ακτινοβολία με προσκλήσεις μεγάλων θεατρικών

<sup>247</sup> Τεύχ. 9 Αστερίσκοι, σελ. 6.

<sup>248</sup> Τεύχ. 6, Αστερίσκοι, σελ. 9.

<sup>249</sup> Τεύχ. 25, Αστερίσκοι, σελ.

<sup>250</sup> Τεύχος 2, Αστερίσκοι, σελ. 8. τεύχ. 3, Αστερίσκοι, σελ. 9. τεύχ. 4, Αστερίσκοι, σελ. 7. τεύχ. 6 Αστερίσκοι, σελ. 11. τεύχ. 7 Αστερίσκοι, σελ. 7.

<sup>251</sup> Θέατρο, τεύχ. 2, Αστερίσκοι, σελ. 8.

<sup>252</sup> Μ. Κρίσπη, Το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου (ανθ' ημών Γουλιμής...), τεύχ. 4, σσ. 70-71.

σχημάτων, σκηνοθετών, με οργάνωση και προγραμματισμό των βημάτων του ώστε μακροπρόθεσμα να γίνει ένα διεθνούς κύρους φεστιβάλ. Μάλιστα προτείνει να προσκαλούνται για να παρουσιάσουν τη δουλειά τους Έλληνες που κάνουν καριέρα στο εξωτερικό: “Να ’ναι ομφάλιος λώρος με την πατρίδα των αποδήμων καλλιτεχνών μας, που συχνά -κι’ από δικά μας λάθη συνήθως αποξενούνται από τον τόπο τους. Επομένως, φεστιβάλ θεατρικό κατ’ αρχήν αλλά και μελοδραματικό <sup>253</sup>.”

- Υποστηρίζεται με κάθε τρόπο το εγχείρημα του Γιάννη Σιδέρη για τη δημιουργία και την μακροήμερευση του Θεατρικού Μουσείου. Στις σελίδες του περιοδικού θα βρούμε την οδύσσεια που περνά το θέμα της στέγης της χρηματοδότησης του φορέα. Ο Νίτσος ζητά την κρατική συμπαράσταση στο Θεατρικό Μουσείο, επαινεί κάθε πρωτοβουλία της Ακαδημίας, της εταιρίας Ελλήνων συγγραφέων.
- Όσον αφορά τους θεατρικούς χώρους: Απαιτεί τη χρηματοδότηση για την αναστήλωση θεατρικών χώρων, όπως του δημοτικού θεάτρου της Μυτιλήνης<sup>254</sup> και διαμαρτύρεται για τη μετατροπή θεατρικών χώρων σε κινηματογράφους, όπως τη μετατροπή του θεάτρου Κοτοπούλη σε κινηματογράφο και ζητά την παρέμβαση του κράτους για την προστασία της ιστορικής αυτής σκηνής. Επαινεί την πρωτοβουλία επιχειρηματία Τάκη Μακρίδη για την επαναφορά της σκηνής Κοτοπούλη από κινηματογράφο σε θέατρο.
- Δεν υπάρχουν σαφείς αναφορές σε διώξεις, καταπίεση αριστερών θιάσων και ηθοποιών, για απαγορεύσεις παραστάσεων. Τηρεί σιωπή για τέτοια φαινόμενα στο ελεύθερο θέατρο. Ευαισθησία δείχνει μόνο όταν ασκείται λογοκρισία στις κρατικές σκηνές κι αυτή πάλι είναι επιλεκτική. Για παράδειγμα, παρ’ ότι απαγορεύεται το ανέβασμα του έργου “Το Νησί της Αφροδίτης” από το ΚΘΒΕ, το *Θέατρο* δεν το σχολιάζει καθόλου. Διαμαρτύρεται για λογοκρισία στο θέατρο όταν επιχειρείται το 1964 με νόμο να συνταθεί “Επιτροπή Ελέγχου θεατρικών έργων” “Η εξέγερση του πνευματικού κόσμου η άμεση και κατηγορηματική καταδίκη της προκάλεσε και την άμεση ανάκλησή της.” Επίσης το 1964 παίρνει θέση στο τεράστιο θέμα που προέκυψε τότε με το ανέβασμα ενός νέου ελληνικού έργου στο Φεστιβάλ Αθηνών. Τότε προκρίθηκε το έργο του Βαγγέλη Κατσάνη “Όταν οι Ατρείδες...” το οποίο ετοιμάστηκε από το Εθνικό, αλλά απαγορεύτηκε το ανέβασμα της παράστασης, γιατί

<sup>253</sup> Τεύχ. 1 Αστερίσκοι, σελ. 7-8.

<sup>254</sup> Αστερίσκοι, τεύχος 9, σελ. 8

θεωρήθηκε ότι θίγει τον θεσμό της βασιλείας. Ο Νίτσος δημοσιεύει το έργο μήνες πριν<sup>255</sup>, αλλά επανέρχεται στο επόμενο τεύχος να διαμαρτυρηθεί για το κόψιμό του επιλεγέντος από το Φεστιβάλ. “Ακόμα πιο βαθιά είναι η απογοήτευση από τη ματαιώση ανεβάσματος ελληνικού έργου στο Φεστιβάλ Αθηνών, με την παρέμβαση αληθινά σ κ ο τ ε ι ν ώ ν δ υ ν ά μ ε ω ν.”<sup>256</sup> Είναι ενδιαφέρον ότι παίρνει θέση σε καλλιτεχνικό θέμα στο οποίο εμπλέκεται το στέμμα. Αυτός είναι ο λόγος που η διαμαρτυρία γίνεται με αρκετή επιφυλακτικότητα και περιορίζεται σε αυτές τις φράσεις στους *Αστερίσκους* του τεύχους 16.

- Το περιοδικό προβληματίζεται για το ζήτημα της κατάρτισης των ηθοποιών στην Ελλάδα, κάνει πολλά αφιερώματα σε όλες τις σύγχρονες μεθόδους εκπαίδευσης των ηθοποιών, προβληματίζεται για την κατάσταση και τους όρους λειτουργίας των δραματικών σχολών στην Ελλάδα<sup>257</sup>. Προτείνει τον αυστηρό έλεγχο των όρων λειτουργίας των δραματικών σχολών. Επιχαίρει για το κλείσιμο σχολών<sup>258</sup>. Το ίδιο θέμα με την ίδια οπτική απασχολεί και τις *Εποχές*. Δεν σχολιάζει, όμως, το θέμα της ίδρυσης Ακαδημίας θεάτρου, δηλαδή της ανωτατοποίησης των σπουδών υποκριτικής στη χώρα.
- Αρχικά προβάλλει χλιαρά και από το 1964 κατακρίνει το *Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου*. Το ΕΚΘ είναι τμήμα του *Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου*, ενός οργανισμού που υφίσταται ως σήμερα και έχει ως αποστολή τον συντονισμό των προσπαθειών για την προαγωγή της δραματικής τέχνης, την ενίσχυση της συνεργασίας και την ανταλλαγή πολιτιστικών εμπειριών. Πρόεδρος επί σειρά ετών, σε όλη την περίοδο που εξετάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο υπήρξε ο Μάριος Πλωρίτης. Ο Νίτσος αρχικά σχολιάζει χλιαρά και από το 1964 αμφισβητεί όλο και πιο πολύ τον θεσμό και το πρόσωπο του προέδρου του.

---

<sup>255</sup> Στο τεύχ. 15, το έργο “Όταν οι Ατρείδες...” προκρίνεται έναντι του έργου της Μαργαρίτας Λυμπεράκη “Άγιος Πριγκηψ” και το *Θέατρο* τα δημοσιεύει παράλληλα αμφισβητώντας την πρόκριση του πρώτου “για να διαβάσει και να κρίνει το κοινό”.

<sup>256</sup> Τεύχ. 14, Μάρτιος – Απρίλιος 1964, *Αστερίσκοι*, σελ. 6.

<sup>257</sup> Δίμηνο, τεύχ. 21, σελ. 70. “Το Μέγα θέμα της θεατρικής Παιδείας μένει ακόμα άλυτο στο μεταξύ από τις υπάρχουσες ανεξέλεγκτες Σχολές αποφοίτησαν αισίως αυτό το μήνα και πήραν άδεια ασκήσεως επαγγέλματος 104 νέοι ηθοποιοί”.

<sup>258</sup> Δίμηνο, τεύχ. 27-28, σελ. 95 “Το θέατρο απονέμει δημόσιο έπαινο στον διευθυντή Γραμμάτων και Θεάτρου του Υπουργείου Παιδείας κ. Γιώργο Κουρνούτο για την άρση των αδειών λειτουργίας 12 δραματικών σχολών.”

Κάτι σάπιο υπάρχει. Αν βρισκόταν στο μακρινό βασίλειο της Δανίας δεν θα μας ενοχλούσε βρίσκεται Δυστυχώς κάτω από τη μύτη μας στο Ελληνικό κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου θεάτρου. Ο υγιής θεατρικός κόσμος από καιρό παρακολουθεί με απογοήτευση. Τελευταία οι αναθυμιάσεις έγιναν πνιγηρές. Το Ελληνικό Κέντρο αντί να ενδιαφέρεται για την προκοπή του θεάτρου, έχει μεταβληθεί σε προσωπικό μαγαζάκι ανθρώπου που επιμένει να βρίσκεται στη διοίκηση του.<sup>259</sup>

- Αντιτίθεται στους “Διεθνείς Αγώνες Δελφών” έναν θεσμό που συλλαμβάνει, οργανώνει και επιχειρεί να εγκαινιάσει το *Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου*. Κατηγορεί για “προσπάθεια παράδοσης του χώρου στους Αμερικανούς” και απαράδεκτη προχειρότητα. Οι επανειλημμένες επιθέσεις του στον θεσμό συσχετίζονται με τον ρόλο του μαχητή της διαφθοράς που αναλαμβάνει στο περιοδικό ο Νίτσος.

Όλα αυτά αναδεικνύουν ότι το *Θέατρο* τοποθετήθηκε επί πάμπολλων θεμάτων της θεατρικής δραστηριότητας στην πενταετία 1961-66.

Το *Θέατρο* διακόπτει την έκδοσή του τον Δεκέμβρη του 1966. Ο λόγος διακοπής δεν είναι εξακριβωμένος. Ενδεχομένως να σχετίζεται με τις πολιτικές εξελίξεις της εποχής. Είναι πολύ πιθανό να καθυστέρησε η έκδοση του επόμενου διμήνου, μετά τον Δεκέμβρη του 1966, και τελικά να ματαιώθηκε, αφού επιβλήθηκε η χούντα. Ο Κώστας Νίτσος εξακολουθεί στη διάρκεια της χούντας να διευθύνει τα *Νέα* και ο ΔΟΛ να εκδίδει τις εφημερίδες του ανεχόμενος τη λογοκρισία των συνταγματάρχων. Το τελευταίο τεύχος 29-30 γράφεται<sup>260</sup> πως πολτοποιείται από τη χούντα το 1967. Δεν επιβεβαιώνεται κάτι τέτοιο. Το περιοδικό επανακυκλοφορεί το 1973, πέντε χρόνια αργότερα, στα όψιμα χρόνια της χούντας.

<sup>259</sup> Τεύχ. 27-28, Δίμηνο, σελ. 96.

<sup>260</sup> Ν. Μπογιόπουλος, “Αντίο, δάσκαλε...”, Ημεροδρόμος, 23/11/2015 .

**Κεφάλαιο Β.**  
**Β΄ Περίοδος 1973-1978**



Είναι επιβεβλημένο να εξεταστεί χωριστά η περίοδος κυκλοφορίας του περιοδικού στη χούντα από την περίοδο κυκλοφορίας του στη μεταπολίτευση, καθώς η πολιτική τομή διαπερνά και τον πολιτισμό. Το πολιτιστικό κλίμα αυτονόητα μεταβάλλεται όπως και τα αιτήματα τόσο στον χώρο του θεάτρου όσο και στον χώρο του Τύπου και το ίδιο το περιοδικό εκ των πραγμάτων απαντά σε αυτές τις μεταβολές.

## **Ιστορικό πλαίσιο**

### **1. Δικτατορική περίοδος 1973-1974**

#### **Πολιτικό πλαίσιο**

Το *Θέατρο* κυκλοφορεί στις αρχές του 1973 (Γενάρης – Φλεβάρης 1973). Η προληπτική λογοκρισία έχει αρθεί, η “Εθνική Επαναστατική Κυβέρνησις” υπό τον Γ. Παπαδόπουλο διανύει τον πέμπτο χρόνο της, ο αντιδικτατορικός αγώνας εντός και εκτός της χώρας διεξάγεται με ένταση, παρά τη διάσπαση της αριστεράς το 1968 και τους κλυδωνισμούς που αυτή επέφερε. Τον Ιούνιο του 1972 η χούντα διεξήγε δημοψήφισμα με στόχο να “νομιμοποιήσει” την τροποποίηση του συντάγματος και την αλλαγή του πολιτεύματος σε προεδρική δημοκρατία με πρόεδρο της δημοκρατίας τον ίδιο τον Παπαδόπουλο. Τον Οκτώβριο όρκισε πρωθυπουργό τον Σπ. Μαркеζίνη, με αποστολή του τελευταίου να οδηγήσει τη χώρα σε εκλογές. Η “προεδρία” Παπαδόπουλου ανατρέπεται από τον Ιωαννίδη τον Νοέμβριο του 1973, αφού έχουν μεσολαβήσει τα γεγονότα του Πολυτεχνείου. Η αποστολή του Γρίβα και η ίδρυση στο νησί της ΕΟΚΑ Β’, η επέμβαση του καθεστώτος στην Κύπρο, η ανατροπή του Μακαρίου, η τουρκική απόβαση και τα αιματηρά γεγονότα του Ιουλίου φέρνουν το τέλος της δικτατορίας και την αρχή της μεταπολίτευσης στις 24 Ιουλίου 1974.

#### **Πολιτιστικές πολιτικές επί δικτατορίας 1967-74**

Με την επιβολή της η χούντα διαταράσσει τα δίκτυα διανοομένων. Πολλοί καλλιτέχνες και διανοούμενοι φεύγουν στο εξωτερικό προτού συλληφθούν, άλλοι φυλακίζονται. Το καθεστώς επιχειρεί τον πλήρη έλεγχο του πολιτισμού και η πολιτιστική πολιτική στην επταετία παίρνει οργανωμένη μορφή. Η χούντα δημιουργεί και αναδιοργανώνει θεσμούς και

σχεδιάζει (κατ' ευσεβή πόθο μακρόπνοη) πολιτιστική πολιτική. Το 1971 ιδρύει το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών με την συνένωση διάφορων υπηρεσιών άλλων φορέων και υπουργείων. Το 1972 εκπονεί το “Σχέδιον Προτύπου Μακροπνούς Αναπτύξεως της Ελλάδος”, το οποίο αφορά και τον χώρο του πολιτισμού και αποβλέπει στον έλεγχο της πολιτισμικής δημιουργίας σε βάθος τριακονταετίας. Στο θέατρο διαλύει το Σ.Ε.Η. τοποθετεί δικούς του ανθρώπους σε θέσεις διοικητικές. Το 1970 ιδρύει τον ΟΚΘΕ με τον οποίο ενοποιούνται όλες οι κρατικές σκηνές, *Εθνικό Θέατρο, ΚΘΒΕ, Εθνική Λυρική Σκηνή* και τίθενται υπό τον έλεγχο του στρατιωτικού καθεστώτος. Πρόεδρος του ΟΚΘΕ γίνεται ο στρατηγός Βασίλειος Παξινός. Ιδρύεται το *Άρμα Θέσπιδος*<sup>261</sup> με στόχο την αποκέντρωση της θεατρικής δραστηριότητας, ενώ το *Εθνικό Θέατρο* συνεχίζει τις περιοδείες στο εξωτερικό και συμμετέχει σε διεθνή φεστιβάλ. Στις κρατικές σκηνές το καθεστώς εγκαθιστά δικούς του ανθρώπους στη διεύθυνση<sup>262</sup>, καθώς απομακρύνονται κάποιοι διευθυντές (π.χ. Μινωτής) και όλοι οι καλλιτέχνες τελούν υπό τις διαταγές και την “υψηλή” εποπτεία ανίδεων στρατιωτικών που ελέγχουν τον Ο.Κ.Θ.Ε.

Λίγους μήνες πριν την πτώση της χούντας ετοιμαζόταν μια “πολιτικοποίηση” της διοίκησης του ΟΚΘΕ τοποθετώντας στο πηδάλιό του τον Δημήτρη Μυράτ, ενώ ετοιμαζόταν η επιστροφή του Αλέξη Μινωτή<sup>263</sup>. Τα σχέδια αυτά δεν υλοποιήθηκαν, καθώς τα γεγονότα δρομολόγησαν τη μεταπολίτευση.

Οι συνταγματάρχες διατήρησαν το μεταπολεμικό πολιτιστικό αφήγημα της εθνικοφροσύνης, το οποίο επένδυσαν με υπερβολική δόση φολκλόρ, στρατοκρατικού πνεύματος, συνθηματολογίας και κιτς φεστιβάλ. Η “Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών” που επιχείρησε να διαμορφώσει η χούντα επί της ουσίας απηχούσε στο πολιτιστικό αφήγημα του μεσοπολεμικού μεταξικού καθεστώτος. Στο αφήγημα αυτό προσέθεσαν το πνεύμα του ατομικισμού και της προσωπικής ευημερίας.

### ***Η πολιτιστική “άνοιξη” μετά τη “σιωπή”...***

Όπως σημειώθηκε το περιοδικό επανακάμπτει στον χώρο μετά από πέντε χρόνια σιωπής. Στα πέντε χρόνια που μεσολάβησαν έχουν συντελεστεί εξελίξεις στον χώρο του

<sup>261</sup> Βασίλης Κανάκης, *Εθνικό θέατρο, εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνια*, εκδ. Κάκτος, σελ. 514-515.

<sup>262</sup> Διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου αρχικά γίνεται ο Ευάγγ. Φωτιάδης και με την ίδρυση του ΟΚΘΕ τον διαδέχεται ο Βασίλειος Φράγκος.

<sup>263</sup> Κακουριώτης, “Η αδύναμη και αδύνατη συνέχεια, Η Μεταπολίτευση στο Εθνικό Θέατρο”, στο συλλογικό *Μεταπολίτευση '74 – '75, Στιγμές μιας μετάβασης*, εκδ. Θεμέλιο Αθήνα 2006.

πολιτισμού. Με την επιβολή του καθεστώτος των συνταγματαρχών το 1967 και για τα δύο πρώτα χρόνια η άσκηση σκληρής λογοκρισίας (κατάσχεση βιβλίων, απαγορεύσεις δημοσιεύσεων, κυκλοφορίας κειμένων, δίσκων κ.ά.), οι διώξεις, η φυγή καλλιτεχνών στο εξωτερικό δημιούργησαν ένα ζοφερό κλίμα στην πνευματική ζωή της χώρας. Το αρχικό μούδιασμα διαδέχτηκε μια ρητή ή άρρητη συμφωνία τήρησης συλλογικής σιωπής από την πλευρά των ανθρώπων του πνεύματος και της τέχνης μέσα στη χώρα. Μετά τα δύο πρώτα δικτατορικά χρόνια, μετά την περίφημη δήλωση του Σεφέρη στο BBC και την έκδοση των *18 Κειμένων* (Ιούλιος 1970), επανέρχονται 3 άρθρα του συντάγματος, αίρεται η προληπτική λογοκρισία και αντικαθίσταται από έναν αυστηρό νόμο περί τύπου. Κάποιοι καλλιτέχνες επιστρέφουν στη χώρα και από το 1970 συντελείται μια (νέα) πνευματική και καλλιτεχνική άνθηση. Εκδοτικοί οίκοι<sup>264</sup>, νέα βιβλία<sup>265</sup>, γκαλερί<sup>266</sup>, κινηματογραφικές ταινίες<sup>267</sup>, πολιτιστικά περιοδικά<sup>268</sup> σηματοδοτούν αυτήν την άνθιση στον χώρο του πνεύματος και του πολιτισμού. Η γκαλερί Ωρα του Ασσαντούρ Μπαχαριάν, το Ινστιτούτο Γκαίτε γίνονται εστίες πνευματικής κίνησης και χώροι διεξαγωγής διαλέξεων, συζητήσεων και εκθέσεων των νέων καλλιτεχνικών αναζητήσεων.

### **Η “άνοιξη” στο θέατρο**

Η “σιωπή” που επικράτησε γενικότερα στον πολιτισμό επηρέασε και το θέατρο και ανέκοψε τα πρώτα χρόνια τη δυναμική που είχε αποκτήσει ως το 1967. Κατά τα πρώτα χρόνια της, με τις συλλήψεις καλλιτεχνών και τις αποδράσεις στο εξωτερικό, αναστέλλεται η λειτουργία πολλών αριστερών θιάσων-μένοντας μόνο το πειραματικό της Ριάλδη στις επάλξεις. Στην Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη μένουν να παίζουν κυρίως εμπορικοί θιάσοι και οι ελεγχόμενες κρατικές σκηνές. Παράλληλα, η εισβολή της τηλεόρασης στη ζωή των

<sup>264</sup> Κάλβος(1968), Στοχαστής, Νέοι Στόχοι, Πλειάς, Επικαιρότητα, Διογένης. Η Van Steen (2015) ανεβάζει τον αριθμό των εκδοτικών οίκων την εποχή αυτή συνολικά σε 150.

<sup>265</sup> Εμφάνιση μιας ολόκληρης γενιάς νεοελλήνων συγγραφέων, ανανέωση της πεζογραφίας και της ποίησης. Πολλαπλασιασμός μεταφράσεων της διεθνούς πνευματικής πρωτοπορίας, Μπρεχτ, Μαρκούζε, Ράιχ, Γκράμσι, Ρολάν Μπαρτ, “Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο” μετάφραση Παύλο Ζάννας, κρατούμενος στις φυλακές τότε )

<sup>266</sup> Κεντρικός πόλος της ελληνικής πνευματικής ζωής γίνεται η γκαλερί “Ωρα” του Ασσαντούρ Μπαχαριάν(1970), η γκαλερί “Δεσμός”(1971), “Κοχλίας”(1972), “Ζουμπουλάκη”(1973), κ.ά.

<sup>267</sup> Γέννηση του νέου ελληνικού κινηματογράφου με ορόσημο την “Ευδοκία” του 1971 του Αλέξη Δαμιανού, τις “Μέρες του ’36” του Θόδωρου Αγγελόπουλου (1972) και το προξενίο της Άννας του Παντελή Βούλγαρη (1972)

<sup>268</sup> Σύγχρονος Κινηματογράφος(1970), Δημιουργίες (1970), Κριτική(1971), Συνέχεια(1973), Αντί (1972), Ένα (1973)

Ελλήνων απειλεί με θανάσιμο μαρασμό το θέατρο του οποίου τα εισιτήρια όπως και του κινηματογράφου συνεχώς μειώνονται αριθμητικά<sup>269</sup>.

Από το 1970, όμως, ακολουθώντας την γενικότερη πολιτιστική άνοιξη, το θέατρο ανάγεται στον κατεξοχήν καλλιτεχνικό χώρο αντίστασης στο καθεστώς των συνταγματαρχών και την ανελευθερία. Συντελούνται συγκλονιστικές εξελίξεις, που οδηγούν τον Κακουριώτη να μιλά για την τομή του 1970<sup>270</sup>. Η επιθεώρηση ακολουθεί μια νέα πορεία ανάπτυξης. Η παρακολούθηση τέτοιων παραστάσεων παίρνει τον χαρακτήρα πολιτικής αντιδικτατορικής πράξης και το κοινό αποκτά ένα νέο ενδιαφέρον για το θέατρο.

Οι σκηνές πολλαπλασιάζονται, το 1973 τα θέατρα φτάνουν τα 37 σύμφωνα με τον Νίτσο<sup>271</sup> Εμφανίζονται νέοι θεατρικοί συγγραφείς (Ποντίκας, Σκούρτης, Ευθυμιάδης, Μουρσελάς κ.ά.) , ενώ συνεχίζουν την παραγωγή τους η Λούλα Αναγνωστάκη και ο Ζιώγας, οι οποίοι δίνουν μια ελληνική εκδοχή του θεάτρου του παραλόγου, η οποία περιέχει μια υπαινικτική κριτική της ελληνικής πραγματικότητας. Τα έργα των Ελλήνων συγγραφέων επιτέλους παίζονται σε ευάριθμες σκηνές ακόμα και, όπως ήδη περιγράφηκε, στη *Νέα Σκηνή* του *Εθνικού Θεάτρου*. Εντείνεται, επίσης, το ενδιαφέρον από τους οίκους για έκδοση θεατρικών έργων και θεωρητικών κειμένων. Τέλος ανοίγουν θεατρικές σκηνές εκτός κέντρου<sup>272</sup>, ενώ αναπτύσσεται ενδιαφέρον για το παιδικό θέατρο<sup>273</sup>.

Το *Θέατρο Τέχνης* στη δεκαετία του '70 διαθέτει διεθνή αναγνώριση. Το 1967, ο Κουν σκηνοθετεί «Ρωμαίο και Ιουλιέττα» στο *Stratford* με ηθοποιούς του *Royal Shakespeare*

<sup>269</sup> Η ιστορία της ελληνικής τηλεόρασης ξεκινά το 1960, η πρώτη επίσημη μετάδοση προγράμματος πραγματοποιείται από το κτήριο του ΟΤΕ επί Στ. Στεφανόπουλου το 1965. Το 1966 αρχίζει την ιστορία της η ΕΙΡ. Τηλεοπτικοί δέκτες αγοράζονται σιγά- σιγά τα επόμενα χρόνια και η τηλεόραση κυριαρχεί στην ελληνική κοινωνία στη δεκαετία του '70, επί δικτατορίας.

<sup>270</sup> Ο Σπ. Κακουριώτης θεωρεί πως είναι παραπλανητικό το σχήμα της “χαμένης άνοιξης” και της “σύντομης δεκαετίας του '60”, γιατί παραγνωρίζει στοιχεία που δεν ανέστειλε και δεν ήθελε να αναστείλει η δικτατορία, όπως την εθνοφοροσύνη. Επίσης αμφισβητεί τις περιοδολογήσεις της παραδοσιακής βιβλιογραφίας τουλάχιστον για την ιστορία του θεάτρου και θεωρεί ότι το 1970 είναι μια τομή εντός της χούντας για το θέατρο που δημιουργεί μια ενότητα η οποία τελειώνει αρκετά μετά το 1974 περίπου το 1978. Σπύρος Κακουριώτης, “Η πολιτική και πολιτισμική αμφισβήτηση κατά τη διάρκεια της δικτατορίας, το παράδειγμα του περιοδικού *Ανοιχτό θέατρο*”, διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018.

<sup>271</sup> ό.π. Αστερίσκοι, σελ. 11, τεύχ. 31

<sup>272</sup> Βήματα στην Κοκκινιά (1969), Θέατρο Στοά στου Ζωγράφου (1971), Θέατρο Έρευνας στου Ζωγράφου (1972).

<sup>273</sup> Ο Δημήτρης Ποταμίτης εκπονεί συστηματική έρευνα στο παιδικό θέατρο. Τον ίδιο καιρό, το 1972, η Ξένια Καλογεροπούλου αρχίζει τη σημαντική δουλειά της στο παιδικό θέατρο 11 χρόνια πριν ανοίξει το *Πόρτα*. Ας σημειωθεί ότι στα σχέδια του Υπουργείου Πολιτισμού ήταν το 1978 η ίδρυση Παιδικής Σκηνής στο *Εθνικό*, σχέδιο που δεν υλοποιήθηκε.

*Company*. Είναι ο μόνος ξένος που σκηνοθετεί στο *Stratford* στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα<sup>274</sup>.

Το *Θέατρο Τέχνης* συνεχίζει και εντός των τειχών την καταξιωμένη στη συνείδηση του ελληνικού κοινού πορεία του. Στα χρόνια της δικτατορίας συνεχίζει να λειτουργεί, αλλά αρνείται να συμμετάσχει σε κρατικές εκδηλώσεις ή φεστιβάλ. Ο Κουν στρέφεται στο θέατρο του παραλόγου, στο ευρωπαϊκό θέατρο, μια επιλογή συνυφασμένη με την προληπτική λογοκρισία και την ανελευθερία του καθεστώτος<sup>275</sup>.

### **Το Εθνικό Θέατρο**

Παρά την αποχώρηση του ζεύγους Μινωτή- Παξινού με την επιβολή του καθεστώτος, οι οποίοι ιδρύουν δικό τους θίασο, και παρά τον ασφυκτικό έλεγχο, το *Εθνικό* επιχειρεί να συνεχίσει τη δημιουργική πορεία που είχε χαράξει πριν τη δικτατορία. Ανεβάζει έργα κυρίως Αμερικανών συγγραφέων (Τενεσσί Ουίλιαμς, Ο' Νηλ, κ.ά.) και καινοτομεί ανεβάζοντας έργα της διεθνούς πρωτοπορίας<sup>276</sup>. Αποκτά νέο χώρο, μετά από την κατεδάφιση απαλλοτριωμένων από την εποχή του Χουρμούζιου κτηρίων στο οικοδομικό τετράγωνο της Αγ. Κωνσταντίνου. Η *Νέα Σκηνή* όπως ονομάζεται από τον Τάκη Μουζενίδη, γίνεται μέσο προβολής και προαγωγής της εγχώριας δραματουργικής παραγωγής. Στη σκηνή αυτή ανεβαίνουν νεοελληνικά έργα<sup>277</sup>, τα περισσότερα σύγχρονων αριστερών συγγραφέων κι αυτό γιατί το καθεστώς επιθυμεί, μετά το 1970, να προωθήσει ένα “φιλελεύθερο”, “δημοκρατικό” προσώπειο, γι’ αυτό δέχεται να συνεργαστούν με την κρατική σκηνή αριστεροί καλλιτέχνες, όπως ο Μάνος Κατράκης. Τα χρόνια της δικτατορίας για το Εθνικό Θέατρο υπήρξαν χρόνια δημιουργίας και όχι μαρασμού.

<sup>274</sup> [Ιστορία \(theatro-technis.gr\)](http://theatro-technis.gr).

<sup>275</sup> Ανεβάζει έργα όπως τον «Βούτσεκ» του Μπύχνερ, το «Παιχνίδι της Σφαγής» του Ιονέσκο, την «Οπερέτα» του Γκομπρόβιτς, το «Τέλος του Παιχνιδιού» και το «Περιμένοντας τον Γκοντό» του Μπέκετ, τον «Επιστάτη» και το «Πάρτυ Γενεθλίων» του Πίντερ, τη «Βέρα» και το «Τάβλι» του Κεχαίδη, τις «Δούλες» του Ζενέ.

<sup>276</sup> Το *Εθνικό* ανεβάζει έργα Μπρεχτ, Ιονέσκο, συγκεκριμένα τη “Ζωή του Γαλιλαίου” του Μπρεχτ σε σκηνοθεσία του Σπ. Ευαγγελάτου, το πολυσυζητημένο εκείνη την εποχή “Ξύπνημα της Νιότης” του Φρ. Βέντεκιντ σε σκηνοθεσία Γ. Θεοδοσιάδη.

<sup>277</sup> το μονόπρακτο “Ο Αρχιτέκτων” της Φώφη Τρέζου, “Ανθρωποι και Άλογα” του Κ. Μουρσελά, “Ο Συνοδός” του Στρ. Καρρά, “Ο τοπικός παράγων” του Π. Καγιά, “Το φάντασμα του Ραμόν Ναβάρρο” του Π.Μάτεσι και πολλά άλλα, παλιότερα έργα όπως “Το Φυντανάκι” του Χορν, και, τελευταίο πριν πέσει η χούφτα, “Το τρομπόνι” του Μ. Ποντίκα.

## **Το πολιτικό θέατρο στην χούντα**

Στις αρχές του '70, κατά τη διάρκεια της χούντας, το πολιτικό θέατρο - ο όρος χρησιμοποιείται με την έννοια που του δώσαμε στην προηγούμενη ενότητα - αποκτά μια πρωτόγνωρη δυναμική. Όσα συντελούνται στο θέατρο στη διάρκεια της χούντας αποτελούν τομή τόσο στην αισθητική στη δομή αλλά και στον ρόλο του θεάτρου. Εκκινούν από την ανάδυση κατά βάση μιας νέας γενιάς καλλιτεχνών και θεατών που ενώνονται από το κοινό αίτημα επαναπροσδιορισμού της σχέσης της τέχνης με τη ζωή, το αίτημα εκδημοκρατισμού και μετάβασης σε μια νέα κοινωνικοπολιτική και πολιτισμική πραγματικότητα.

Τα χαρακτηριστικά του ολοκληρώνονται στην ελληνική σκηνή, καθώς πολλαπλασιάζονται και οι ομάδες που υιοθετούν τις αρχές του. Ο Μπρεχτ και οι αναζητήσεις του αποτελούν κεντρικό θέμα συζήτησης και τα έργα του ανεβαίνουν όχι μόνο για να πειραματιστούν οι καλλιτέχνες με το είδος του επικού θεάτρου, αλλά και για να εισαγάγουν εαυτόν στη χορεία των αντιφρονούντων του καθεστώτος. Συγκροτούνται ομάδες που πειραματίζονται με τη συλλογική σκηνοθεσία, τη συνδημιουργία “κειμένου” της παράστασης, ομάδες που απέχουν πολύ από τους θιάσους της προηγούμενης περιόδου, οι οποίοι ήταν εξαρτημένοι από τον θεατρικό επιχειρηματία<sup>278</sup>. Αποκεντρώνεται η θεατρική δραστηριότητα, θέατρα ανοίγουν στου Ζωγράφου, στην Κοκκινιά, στου Γκύζη, στο Παγκράτι<sup>279</sup>. Ανεβαίνουν στη σκηνή έργα πρωτοποριακά στη φόρμα, που στηρίζονται στο αυτοσχεδιασμό και σε τεχνικές του θεάτρου – ντοκουμέντο, όπως η “Αυτοψία” του *Ανοιχτού Θεάτρου*, “Τα παιδιά” της Μαριέττας Ριάλδη, που θεωρείται πως είναι το πρώτο έργο του είδους στην Ελλάδα<sup>280</sup> αλλά και το “Ουστ” και το “ΣΚ...” της ίδιας συγγραφέως).

<sup>278</sup> Τέτοιες σχέσεις διέπουν το *Ελεύθερο Θέατρο* που δημιουργείται το 1970 από αποφοίτους του Εθνικού Θεάτρου, οι οποίοι ανεβάζουν την “Όπερα του Ζητιάνου” σε σκηνοθεσία Γιώργου Μιχαηλίδη και στη συνέχεια την “Ιστορία του Αλή Ρέτζο” όπου υιοθετούν τις αρχές της συλλογικής δημιουργίας. Ο Γιώργος Μιχαηλίδης και η ομάδα του δημιουργούν το *Ανοιχτό Θέατρο* και ταυτόχρονα εκδίδουν το ομώνυμο περιοδικό, ιδεολογικό μανιφέστο του θιάσου. Η ομάδα του Μιχαηλίδη εφαρμόζει τις αρχές της ισοτιμίας, τις αρχές που διέπουν το θέατρο του Πισκάτορ.

<sup>279</sup> Το 1969 ο Θανάσης Παπαγεωργίου μαζί με την Λήδα Πρωτοψάλτη και τον Τάκη Καλφόπουλο ιδρύουν τον θίασο *Βήματα* στην Κοκκινιά, παίζοντας Καμπανέλλη, Χάκκα και Ανουίγ, ενώ το 1971 ανοίγουν το θέατρο *Στόα* ξεκινώντας με Ευρυπίδη και συνεχίζοντας με Ποντικά, Πήτερ Βάις. Το 1973 ανοίγει ο Δημήτρης Ποταμίτης το *Θέατρο Έρευνας* επίσης στου Ζωγράφου με εναρκτήριο έργο το “Αύγουστε- Αύγουστε” του Κόχουτ με πρωτοποριακές σκηνοθεσίες. Στον ίδιο άξονα βαδίζει με λιγότερο πρωτοποριακούς πειραματισμούς, αλλά με οξεία πολιτική ματιά και αντιδικτατορική στράτευση το *Σύγχρονο Ελληνικό Θέατρο* του Στέφανου Ληναίου που αποκτά τη νέα σκηνή το *Πατάρι*, όπου ανεβαίνει η αυτοψία του *Ανοιχτού* θεάτρου.

<sup>280</sup> Γρηγόρης Ιωαννίδης, “Τα Παιδιά της Μαριέττας Ριάλδη, το πρώτο(;)θέατρο Ντοκουμέντο του ελληνικού θεάτρου”, Περ. Παράβασις, τμ. 13/2, Αθήνα 2015, σ. 563-592.

Τα νέα θεατρικά σχήματα εστιάζουν σε νεοελληνικά θεατρικά κείμενα<sup>281</sup>. Επίσης επιχειρούν μια επαναδιαπραγμάτευση της παράδοσης και του λαϊκού θεάτρου<sup>282</sup>. Τα νέα θεατρικά σχήματα και τα κείμενα που ανεβάζουν διαμορφώνουν μια νέα σχέση με το κοινό καταργώντας τον παραδοσιακό παθητικό του ρόλο. Στις παραστάσεις με ισχυρό πολιτικό μήνυμα προκαλείται το κοινό να συμμετάσχει και να συνδημιουργήσει την παράσταση, όπως κάνει η παράσταση το “Μεγάλο μας Τσίρκο” από τον θίασο Καρέζη- Καζάκου).

Οι θίασοι λειτουργούν σε καθεστώς λογοκρισίας και υπό το βλέμμα της αστυνομίας η οποία βρίσκεται περίξ και συχνά εντός των θεάτρων όπου γίνονται οι παραστάσεις. Κάποιες παραστάσεις απαγορεύονται.

Η τελευταία τριετία περίπου της δικτατορίας των συνταγματαρχών αποτέλεσε την περίοδο της πιο δυναμικής ανάπτυξης του πολιτικού θεάτρου στην Ελλάδα. Το θέατρο μεταμορφώνεται στον κύριο εκφραστή της αντίδρασης στο καθεστώς, τον μοχλό ανάπτυξης της πολιτικής συνείδησης και το μέσο ανοίγματος του δρόμου για την επανάσταση και την ανατροπή.

### **Οι επιχορηγήσεις του ιδρύματος Φορντ**

Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα στη δεκαετία του '70 βρίσκεται σε πλήρη ανάπτυξη. Τα ιδρύματα είναι οι φορείς της και οι ορατοί χρηματοδότες της στην Ελλάδα<sup>283</sup> και την Ευρώπη. Το *Congres for Cultural Freedom* διαλύεται το 1967, όταν αποκαλύπτεται ότι η χρηματοδότησή του προερχόταν από τη *CIA*, ωστόσο μετά τη διάλυση δημιουργείται το *IACF*, το οποίο συνεχίζει το έργο του προηγούμενου οργανισμού. Το ίδρυμα Φορντ στην ίδια δεκαετία αλλάζει φιλοσοφία και χρηματοδοτεί όχι μόνο φορείς, αλλά κυρίως πρόσωπα και ομάδες στην Ελλάδα. Πρόσωπο κλειδί στην Ελλάδα του ιδρύματος Φορντ είναι η Καίτη Κασσιμάτη- Μυριβήλη η οποία έρχεται σε επαφή με πρόσωπα και φορείς και προτείνει τη χρηματοδότησή τους από το ίδρυμα Φορντ, το οποίο λειτουργεί

---

<sup>281</sup> Με πολιτικό προβληματισμό στον άξονα του πολιτικού θεάτρου θεωρούνται ότι κινούνται τα έργα και οι παραστάσεις “Καληνύχτα Μαργαρίτα” του Γ. Σταύρου, “Το Τρομπόνι” του Μάριου Ποντίκα, “Ο Λάκος και η Φάβα”, “Οι Προστάτες” του Μήτσου Ευθυμιάδη, οι “Νταντάδες” του Γιώργου Σκούρτη

<sup>282</sup> Το *Ελεύθερο θέατρο* ανεβάζει την παράσταση “Μια ζωή Γκόλφω”, ο θίασος Καρέζη-Καζάκου “Το Μεγάλο μας Τσίρκο”, μια παράσταση που επιχειρεί μια αναθεώρηση της ιστορίας και αξιοποιεί στοιχεία της ελληνικής παράδοσης από το αντάρτικο τραγούδι ως τον Καραγκιόζη.

<sup>283</sup> Η *Ελληνοαμερικανική Ένωση*, σε λειτουργία από το 1963, έχει αποκτήσει δύναμη επιρροής στην ελληνική πνευματική ζωή. Το *IACF* το 1970 βρίσκεται σε επαφές με Έλληνες διανοούμενους, τεκμηριωμένα με τους Μάριο Πλωρίτη και Γιάγκο Σιώτη για τη χρηματοδότηση και κυκλοφορία ενός νέου πολιτιστικού περιοδικού.

ανενόχλητο από το καθεστώς και μάλιστα εντείνει τη δραστηριότητά του κατά τη διάρκεια της δικτατορίας.

Από το 1972 ως το 1973 τον ημερήσιο αλλά και τον περιοδικό Τύπο απασχολεί το ζήτημα των επιχορηγήσεων της Φορντ. Ενώ ένα μέρος του προβάλλει το θέμα<sup>284</sup>, ωστόσο το μεγαλύτερο μέρος του τύπου τηρεί σιγή ιχθύος για το ζήτημα. Μια δριμύτατη διαμάχη ξεσπά μεταξύ διανοουμένων που επιχορηγήθηκαν ή επιχορηγούνταν από το ίδρυμα Φορντ για σειρά ετών και όσων τους κατηγορούν για υποταγή στα σχέδια των Αμερικανών, για πνευματική και πολιτιστική υποταγή της χώρας και της κουλτούρας της.<sup>285</sup> Χορηγία από το Ίδρυμα φαίνεται να έχουν δεχθεί πολυάριθμοι διανοούμενοι και καλλιτέχνες, θεατρικά σχήματα, έντυπα, εφημερίδες και περιοδικά, οι οποίοι μέσω του τύπου επιχειρούν να υπερασπιστούν την επιλογή τους<sup>286</sup>. Οι πολυάριθμοι “μη υποστηρικτές του καθεστώτος” κατά πλειοψηφία “προοδευτικοί” καλλιτέχνες και διανοούμενοι<sup>287</sup> που έχουν δεχθεί χορηγία, που φυγαδεύτηκαν στο εξωτερικό με χρήματα του ιδρύματος για να γλυτώσουν τη δίωξη του καθεστώτος των συνταγματαρχών, γίνονται στόχος από μερίδα καλλιτεχνών και τύπου<sup>288</sup>. Το κύριο αποτέλεσμα της δράσης του ιδρύματος Φορντ και της σύγκρουσης που ξέσπασε εξαιτίας του ήταν η δημιουργία καχυποψίας, μη εμπιστοσύνης μεταξύ καλλιτεχνών και μάλιστα μελών συλλογικοτήτων όπως το *Ελεύθερο Θέατρο*, το περιοδικό *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, η ενθάρρυνση της εξατομίκευσης και η αμφισβήτηση της ιδεολογικής συνέπειας αριστερών διανοουμένων και καλλιτεχνών<sup>289</sup>.

Ακριβώς πάνω στην κορύφωση της σύγκρουσης των διανοουμένων για τις επιχορηγήσεις του ιδρύματος Φορντ ξεκινά η επανακυκλοφορία του περιοδικού *Θέατρο*.

<sup>284</sup> «Μακεδονικά ημερονύκτια. Τέχνη και γράμματα. Θέατρο Τέχνης», εφ. Μακεδονία, 20 Οκτωβρίου 1972, σ. 2. Αθηναίος, «Δολάρια που στάζουν αίμα στους συγγραφείς και καλλιτέχνες. Το Ίδρυμα Φορντ και οι υποτροφίες του. Διαπιστώσεις από μία πεντάωρη συνέντευξη-απολογία του αντιπροέδρου κ. Λάουρυ, άκρως αποκαλυπτική...», *Ελεύθερη Ελλάδα*, 1 Φεβρουαρίου 1973, αρ. 106 (257), σ. 2 [Συλλογή Αντιδικτατορικού Τύπου/Βιβλιοθήκη Ηλία Ηλιού, ΑΣΚΙ: <http://62.103.28.111/neolaia/rec.asp?id=65576> (15/6/2017)]. Βαφόπουλος Γ. Θ., «Από το χρονικό της δικτατορίας», *Νέα Εστία*, τμ. 97, τχ. 1150 (1 Ιουνίου 1975), σ. 709-716. Σ. ΜΑΚ [Μακρής Σόλων], «Το δεκαπενθήμερο. Επικαιρότητες. Αστοχήματα», *Νέα Εστία*, τμ. 98, τχ. 1152 (1 Ιουλίου 1975), σ. 915-916. Σ., «Ζητήματα και απόψεις. Φορντ και χορηγίες», εφ. Ριζοσπάστης, 3 Ιουλίου 1975, σ. 4

<sup>285</sup> Αρετή Βασιλείου, «Η τέχνη στο τέλος της ιδεολογίας»: το ίδρυμα Ford και το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν», σκηνή, το περιοδικό του τμήματος θεάτρου το Α.Π.Θ, τεύχ, 9, 2017.

<sup>286</sup> Εφημ. *Απογευματινή*, *Βήμα*, περ. *Θεατρικά*.

<sup>287</sup> Θέατρο Τέχνης, Δ. Μαρωνίτης, Γ.Π. Σαββίδης

<sup>288</sup> Μαριέττα Ριάλδη, Γιώργος Μιχαηλίδης, Ν. Χατζόπουλος, περιοδικό *Ανοιχτό Θέατρο*, *Pamderma* κ.ά.

<sup>289</sup> Χρίστος Μάης, «Σφαίρες από ζάχαρη»: το ίδρυμα Φορντ κατά τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών, 3 Απριλίου 2021, διαθέσιμο στο: [«Σφαίρες από ζάχαρη»: το ίδρυμα Φορντ κατά τη Δικτατορία των Συνταγματαρχών - e-Πρόλογος \(e-prologos.gr\)](http://www.e-prologos.gr)



## **2. Η περίοδος της Μεταπολίτευσης 1974-1978**

### **Πολιτικό πλαίσιο**

Η χούντα κατέρρευσε τον Ιούλιο του 1974 μετά -και εξαιτίας- της επέμβασης του τουρκικού στρατού στην Κύπρο και της τραγωδίας στο νησί. Η Κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας, όπως ονομάστηκε, υπό τον Κωνσταντίνο Καραμανλή ανέλαβε τα ηνία. Η περίοδος κατά την οποία εκδίδεται το *Θέατρο (1974-1978)* είναι αυτή της κυριαρχίας του Καραμανλή στην πολιτική σκηνή. Η Μεταπολίτευση ξεκινά με μια σειρά από μεγάλες προσδοκίες: να γίνει όχι “αποκατάσταση”, αλλά μετάβαση σε μια γνήσια, πραγματική κι όχι “καχεκτική” δημοκρατία. Οι κυβερνήσεις της α΄ περιόδου της μεταπολίτευσης, παρά τις τομές που πραγματοποιούν, (νομιμοποίηση ΚΚΕ, δημοψήφισμα και οριστική επίλυση του πολιτειακού, εκπαιδευτική μεταρρύθμιση) οδηγούν σε διάψευση των ελπίδων για μετάβαση σε ένα νέο καθεστώς και όχι επάνοδο στο προδικτατορικό. Η πολιτικοποίηση στην ελληνική κοινωνία είναι ισχυρή, η ανάπτυξη του συνδικαλισμού οδηγεί στην οργάνωση δυναμικών κινητοποιήσεων και απεργιών, νέες πολιτικές δυνάμεις, όπως του ΠΑΣΟΚ, αναδύονται και συντελούνται ζυμώσεις που κυοφορούν μια νέα πολιτική και πολιτιστική πραγματικότητα.

### **Πολιτιστικές πολιτικές - Οι πολιτικές για το θέατρο**

Η μεταπολίτευση του '74 γέννησε προσδοκίες για χάραξη μιας νέας πολιτιστικής πορείας της χώρας. Παρά το ότι η “Κυβέρνηση Εθνικής Ενότητας” και οι μετέπειτα συντηρητικές κυβερνήσεις της Νέας Δημοκρατίας απομακρύνθηκαν από το αφήγημα της εθνοφοροσύνης, απέρριψαν τον αντι-κομμουνισμό και τον ελληνοχριστιανικό πολιτισμό, φάνηκαν αμήχανες στη διαμόρφωση ενός νέου αφηγήματος. Οι πολιτικές που επιχειρούν στον πολιτισμό σε θεσμικό επίπεδο δεν δίνουν την αίσθηση της ρήξης, αλλά μάλλον της συνέχειας. Μάλιστα φαίνεται να υπάρχουν συνέχειες στις πολιτιστικές πολιτικές που είχε χαράξει η δικτατορία. Συγκεκριμένα, διατηρεί με το υπάρχον “οργανόγραμμα” το Υπουργείο Πολιτισμού κάνοντας υπουργό του τον Κωνσταντίνο Τσάτσο και στη συνέχεια τον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο, προσωπικότητες συνδεδεμένες με την προδικτατορική περίοδο και σαφώς προχωρημένης ηλικίας. Περιορίζεται στην αλλαγή προσώπων στις διοικήσεις των οργανισμών και δεν επιχειρεί την εκκαθάριση του κρατικού μηχανισμού από τους θύλακες της ακροδεξιάς, έργο που η Δεξιά αδυνατούσε να πραγματοποιήσει και που ήταν εκ των πραγμάτων εξόχως

προβληματικό ως διαδικασία. Όσον αφορά τις προτεραιότητες του Υπουργείου Πολιτισμού στην πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο, και πάλι, όπως και στην προδικτατορική περίοδο, η προβολή της κλασικής πολιτιστικής κληρονομιάς βαραίνει σε σχέση με τον σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό<sup>290</sup>.

Με την είσοδο στη νέα εποχή πραγματοποιείται μια σημαντική αλλαγή στη σχέση θεάτρου και πολιτικής. Γνωστοί και καταξιωμένοι ηθοποιοί εισέρχονται στην πολιτική ως υποψήφιοι και στη συνέχεια ως βουλευτές. Η Άννα Συνοδινού, η Μελίνα Μερκούρη, ο Λυκούργος Καλέργης εισέρχονται στο ελληνικό κοινοβούλιο κι αυτό τεκμηριώνει την μεγάλη μεταβολή που έχει συντελεστεί στη στάση της ελληνικής κοινωνίας απέναντι στο επάγγελμα του ηθοποιού αλλά και στην στάση της πολιτικής απέναντι στον πολιτισμό, είτε η μεταβολή αυτή σημαίνει θεαματικοποίηση της πολιτικής είτε αναβάθμιση του ρόλου του πολιτισμού για την πολιτική. Στον χώρο του θεάτρου στη μεταπολίτευση, αφού διαλύεται ο ΟΚΘΕ αποτελεί συλλογικό αίτημα να “ανασυνταχθούν” οι κρατικές σκηνές, και να αποχουντοποιηθούν κατά τον προσφιλή όρο της εποχής. Ωστόσο οι κυβερνήσεις της δεξιάς περιορίζονται στην αλλαγή προσώπων στις διοικητικές θέσεις επαναφέροντας πρόσωπα που κατείχαν τα πόστα αυτά προδικτατορικά. Ο Αλέξης Μινωτής αναλαμβάνει την διεύθυνση στο *Εθνικό*, ο Μίνως Βολανάκης του ΚΘΒΕ. Στο Εθνικό, το διοικητικό συμβούλιο απαρτίζουν πρόσωπα που είχαν διατελέσει σε αυτές τις θέσεις και πριν τη δικτατορία, δημιουργώντας την εντύπωση μιας επανόδου και όχι ανανέωσης. Η αποχουντοποίηση στις κρατικές σκηνές φαίνεται εκτός ζητουμένων.

Το *Φεστιβάλ Επιδαύρου* παύει να είναι χώρος αποκλειστικής εμφάνισης του *Εθνικού Θεάτρου*. Την διεύθυνση της *Λυρικής Σκηνής* αναλαμβάνει ο διεθνούς φήμης μαέστρος, Δημήτρης Χωραφάς με υποδιευθυντή τον Μάνο Χατζηδάκι. Ο τελευταίος γίνεται στα πρώτα χρόνια της μεταπολίτευσης ο απόλυτος κυρίαρχος της μουσικής δραστηριότητας στη χώρα, έχοντας εκτός από την ουσιαστική διεύθυνση της ΕΛΣ, τη διεύθυνση της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών και τη διεύθυνση του, θρυλικού πλέον, *Τρίτου προγράμματος*.

Η αποκέντρωση της θεατρικής δραστηριότητας υπηρετείται, μετά τη διάλυση του χουντικού *Άρματος Θέσπιδος*, από ένα ένα ομώνυμο σχήμα, υπό τη διεύθυνση της Ντόρας Τσάτσου<sup>291</sup> και με σκηνοθέτη τον Γιώργο Θεοδοσιάδη. Το *Άρμα Θέσπιδος* είχε αποστολή να υλοποιήσει το αίτημα της αποκέντρωσης της θεατρικής δραστηριότητας πραγματοποιώντας

<sup>290</sup> Μ. Ζορμπά, 2016, σελ. 307.

<sup>291</sup> κόρης του πρώτου προέδρου δημοκρατίας της μεταπολιτευτικής περιόδου, Κωνσταντίνου Τσάτσου .

περιοδείες στην επαρχία. Η ποιότητα των παραστάσεων του σε συνδυασμό με τα υπέρογκα ποσά που δαπανήθηκαν για το *Άρμα Θέσπιδος* απασχόλησαν τον τύπο και τη Βουλή. Στο πεδίο, επίσης, της θεατρικής αποκέντρωσης τον Νοέμβριο του 1977 άρχισε να λειτουργεί το *Θέατρο της Θράκης* με έδρα την Κομοτηνή, ενώ προστέθηκε ύστερα από μια διετία και το *Θέατρο Ανατολικής Μακεδονίας* με έδρα τις Σέρρες. Ανανέωση φαίνεται στον τομέα της της θεατρικής παιδείας. Στο επίπεδο της θεατρικής εκπαίδευσης από το 1973 λειτουργεί η *Δραματική Σχολή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος*, τη διεύθυνση της οποίας το 1974 με τη μεταπολίτευση αναλαμβάνει ο Νικηφόρος Παπανδρέου, ο οποίος επιστρέφει από τη Γαλλία όπου φοίτησε και δίδαξε. Ο ίδιος διδάσκει για πρώτη φορά στην Ελλάδα το μάθημα της θεατρολογίας σε πανεπιστημιακή σχολή του ΑΠΘ (στο φιλολογικό τμήμα της Φιλοσοφικής) και λίγο αργότερα, το 1977 ο Βάλτερ Πούχνερ διδάσκει ιστορία του θεάτρου στο Πανεπιστήμιο Κρήτης. Συνεπώς ανοίγει ο δρόμος για την οργάνωση πανεπιστημιακών σπουδών θεάτρου στη χώρα. Τέλος, αναπτύσσεται ενδιαφέρον για το παιδικό θέατρο και την αισθητική και θεατρική παιδεία της επόμενης γενιάς, με την ίδρυση από τον Δεκέμβριο του 1977 της Παιδικής Σκηνής του *Εθνικού Θεάτρου*.

Σημαντικό βήμα προόδου αποτελεί η καθιέρωση συστηματικής επιχορήγησης του ελεύθερου θεάτρου, των μη κρατικών θεατρικών σχημάτων από το 1978<sup>292</sup>.

### **Η συνεχιζόμενη “άνοιξη” του θεάτρου στη μεταπολίτευση**

Καθώς μετά τη χούντα επαναπατρίζονται πολλοί καλλιτέχνες συντελούνται μεγάλες αλλαγές. Ιδρύονται νέα θέατρα που θα γράψουν ιστορία στο νεοελληνικό θεατρικό χώρο. Το 1975 το *Θέατρο του Πειραιά* από τον Τάκη Βουτέρη, το 1976 το *Αμφι-θέατρο* του Σπ. Ευαγγελάτου, το 1979 η *Πειραματική Σκηνή* της Τέχνης από τον Νικηφόρο Παπανδρέου και τον Ν. Χουρμουζιάδη στη Θεσσαλονίκη. Παράλληλα αναπτύσσεται το ενδιαφέρον για την έκδοση θεατρικών κειμένων ελληνικών και ξένων μεταφρασμένων. Το θεατρικό κείμενο παύει να είναι δυσεύρετο και να διάγει σε ανυποληψία, καθώς αναπτύσσεται ενδιαφέρον από τους οίκους, με κυρίαρχο τον Δωδώνη -που συνεχίζει μια μακρά πορεία ωστόσο- αλλά και τον Κέδρο. Ο Σπ. Ευαγγελάτος καθιερώνει τη δημιουργία προγραμμάτων του *Αμφι-θέατρου* που περιλαμβάνουν το θεατρικό κείμενο της παράστασης. Κάτι ανάλογο κάνει και ο Ν.

<sup>292</sup> Μόλις το 1982 ο θεσμός των επιχορηγήσεων του ελεύθερου θεάτρου εδραιώνεται με συγκροτημένο νομικό πλαίσιο, ειδική γνωμοδοτική επιτροπή. Το 1995 λειτουργεί Επιτροπή Εθνικής Πολιτικής Θεάτρου.

Παπανδρέου με την ίδρυση της *Πειραματικής Σκηνης της Τέχνης* το 1979, ακολουθώντας την πρακτική των γαλλικών θιάσων. Εκδίδει, δηλαδή, τα *Θεατρικά Τετράδια* που πλαισιώνουν, με το θεατρικό κείμενο και αφιερώματα επί του συγγραφέα και του έργου, τις παραστάσεις του θιάσου. Δημιουργούνται πολυάριθμα ερασιτεχνικά σχήματα και φεστιβάλ σε πλαίσια δήμων που πολλαπλασιάζουν την θεατρική και πολιτιστική ζωή της χώρας. Ένας πρωτόφαντος πλουραλισμός αναπτύσσεται προϋούσης της δεκαετίας του '70 και ένας αέρας ανανέωσης της θεατρικής ζωής που κομίζει η νέα γενιά καλλιτεχνών και όσοι έχουν επιστρέψει και επιστρέφουν από το εξωτερικό με τη μεταπολίτευση.

### **Το πολιτικό θέατρο στη μεταπολίτευση**

Η μεταπολίτευση βρίσκει το πολιτικό θέατρο στη μεγάλη του ακμή. Επιχειρείται η περαιτέρω ανάπτυξή του και η εδραίωση του ρόλου του στην πολιτιστική ζωή της χώρας. Οι θεατρικές ομάδες και οι καλλιτέχνες που πρωταγωνίστησαν στο αντιδικτατορικό πολιτικό θέατρο συνεχίζουν την πορεία τους. Ευάριθμες, επίσης, παραστάσεις έργων του ευρωπαϊκού πολιτικού θεάτρου ανεβαίνουν στις ελληνικές σκηνές. Έργα του Πήτερ Βάις, του Κόχουτ, οι οποίοι αποτελούν τους κύριους εκπροσώπους του θεάτρου-ντοκουμέντο, αλλά κυρίως του Μπρεχτ συστήνονται στο ελληνικό κοινό. Ελληνικές παραστάσεις που ακολουθούν το είδος του θεάτρου - ντοκουμέντο ανεβαίνουν στην πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο: “Η Δίκη των Έξ” (1974) και “Η Μάχη της Αθήνας” (1975) του Γ. Μιχαηλίδη, “Οι Φιλοξενούμενοι” του Πέτρου Μάρκαρη<sup>293</sup>, “Η Απεργία” του Π. Σκούρτη,

Από τη μεταπολίτευση και έπειτα, συγκεκριμένα από το 1976, οπότε και ανασυστήνεται ο *Οργανισμός Εταιρικών Θιάσων* από το Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών, πολλαπλασιάζονται οι θίασοι που λειτουργούν εταιρικά. Το ενδιαφέρον από τον κλάδο για ενίσχυση του θεσμού είναι μεγάλο στα κατοπινά χρόνια. Ενδεικτικά αναφέρουμε τους εταιρικούς θιάσους *Ελεύθεροι Καλλιτέχνες*, *Θέατρο του Λαού*, *Λαϊκό Πειραματικό Θέατρο*<sup>294</sup>, *Θέατρο της Καισαριανής*, *Θεατρίνοι*<sup>295</sup>.

<sup>293</sup> Λίλα Μαράκα, “Η Επίδραση του Γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της Δεκαετίας του '60 στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία” και Παρασκευή Γιαννοπούλου, “Το Πολιτικό Θέατρο στη Μεταπολίτευση: Θεατρικά έργα που παραστάθηκαν κατά την περίοδο 1974-1976”, στον τόμο Πρακτικά του Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, *Θέατρο και Δημοκρατία*, σσ. 317-329.

<sup>294</sup> στο Θέατρο Πορεία με συνιδρυτές τον Αλέξη Δαμιανό, την Ξένια Καλογεροπούλου και τον Γιάννη Φέρτη.

<sup>295</sup> Αλεξία Αλτουβά, “Εταιρικοί θίασοι: Ένας δημοκρατικός θεατρικός θεσμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης”, στον τόμο Πρακτικά του Ε' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, *Θέατρο και*

Γρήγορα όμως έρχεται η κάμψη των σχημάτων αυτών και η διάλυση των θεατρικών ομάδων που έγραψαν ιστορία στη διάρκεια της χούντας. Το *Πειραματικό* της Ριάλδη έκλεισε λόγω χρεών όπως και το *Ανοιχτό* το 1975<sup>296</sup>, το *Ελεύθερο Θέατρο* διαλύθηκε, δημιουργήθηκε από λίγα μέλη του η *Ελεύθερη Σκηνή*, η οποία πια είχε θεατρικό επιχειρηματία. Οι εταιρικοί θίασοι σταδιακά διαλύθηκαν επίσης ως το 1982, καθώς τα ΔΗ.ΠΕ.ΘΕ. άνοιξαν μια νέα εποχή στον χώρο. Θα ήταν διαστρέβλωση της πραγματικότητας να μην αναγνωρίσουμε πως το *Στοά*, το *Έρευνας* συνέχισαν την πορεία τους με την ίδια συνέπεια και την ίδια στόχευση. Αλλά λειτούργησαν μέσα σε ένα θεατρικό τοπίο στο οποίο πολλά από τα αιτήματα -οράματα του πολιτικού θεάτρου είχαν διαψευστεί ή τουλάχιστον εγκαταλειφθεί.

### ***Το θεατρικό κοινό***

Το θεατρόφιλο κοινό των πρώτων χρόνων της μεταπολίτευσης είναι ένα κοινό πολιτικοποιημένο νεανικό φρέσκο σε ηλικία και ιδέες, ριζοσπαστικοποιημένο, ανήσυχο. Σε αυτό το κοινό που έχει μάθει να πηγαίνει θέατρο στην εποχή της χούντας υπάρχει απέχθεια για τη “γεροντοκρατία”, έντονος αντι-αμερικανισμός και ενδιαφέρον για τις καινοτόμες προσπάθειες που κάνουν οι ομάδες εντός και κυρίως εκτός κέντρου της Αθήνας.

Υπάρχει όμως το 1973 και το μη θεατρόφιλο κοινό, αυτό που προτιμούσε στη δεκαετία του '60 τον κινηματογράφο και τώρα κλείνεται σπίτι να δει τηλεόραση. Το θέατρο φθίνει σε εισιτήρια χρόνο με τον χρόνο, εγκαταλείπεται από το κοινό. Οι θίασοι των μεγάλων πρωταγωνιστών διέρχονται κρίση. Κι αυτό γιατί παράλληλα - αν όχι αντίθετα στο ρεύμα της πολιτικοποίησης στην κοινωνία – εμφανίζεται μια νέα νοοτροπία καλλιεργημένη από τη δεκαετία του '50 και ανθοφορούσα στην περίοδο της δικτατορίας, η οποία υιοθετείται από τις μεγαλύτερες ηλικίες. Στην περίοδο της δικτατορίας η κυρίαρχη ιδεολογία που εμπεριέχει εθνοκεντρισμό, αρχαιολατρία συνδυασμένη με ατομικισμό και καταναλωτισμό έχει στερεωθεί και ποτίσει ένα μέρος της ελληνικής κοινωνίας. Έχει αναπτυχθεί η μεσαία τάξη, προσανατολισμένη στην ευζωία και ενδιαφερόμενη για την προσωπική της ευδοκίμηση. (Παναγιωτόπουλος, 2020) Είναι η τάξη που έχει στη διάρκεια της χούντας τραφεί με τον εμπορικό κινηματογράφο, έχει μπει στη λογική της αντιπαροχής, έχει στείλει τα παιδιά της στο πανεπιστήμιο. Οι άνθρωποι αυτοί απομακρύνονται ταχύτατα από την πολιτική και τους

---

*Δημοκρατία*, σσ. 91-104.

<sup>296</sup> Λειτούργησε και πάλι πολλά χρόνια αργότερα, το 1983, με άλλο όμως προφίλ, υπηρετώντας το κλασικό ρεπερτόριο.

οραματισμούς για αλλαγή του κόσμου, επιθυμεί, όπως λέει χαρακτηριστικά σε ένα στίχο του ο Νεγρεπόντης “ήσυχία, τάξη κι ασφάλεια”. Αυτοί οι άνθρωποι θεωρούν ακριβό το εισιτήριο του θεάτρου και οι πειραματισμοί τους είναι ανοίκειοι και αδιάφοροι. Η τάση αναπτύσσεται περαιτέρω στην περίοδο της μεταπολίτευσης και γίνεται ιδιαίτερα έντονη όσο προχωρά η δεκαετία του '70 επηρεάζοντας και την νεολαία της οποίας η πολιτικοποίηση πλησιάζοντας το τέλος της δεκαετίας αμβλύνεται. Η συζήτηση για την κρίση στο θέατρο, η οποία η οποία έχει ξεκινήσει δεκαετίες πριν, παίρνει στη μεταπολίτευση σταδιακά διαφορετικές κατευθύνσεις, καθώς μεταβάλλονται τα κοινωνικοπολιτικά και οικονομικά χαρακτηριστικά του κοινού αλλά και της χώρας.

### **Τα συλλογικά ζητήματα της μεταπολίτευσης στον χώρο του θεάτρου**

Με τη μεταπολίτευση ανασυστήνεται το ΣΕΗ. Ο κόσμος του θεάτρου έχοντας αποκτήσει στη διάρκεια της χούντας πνεύμα συλλογικότητας, διεκδικεί έναν ρόλο πνευματικής ηγεσίας στο πολιτικοκοινωνικό πεδίο. Η αποχουνοποίηση, όπως επικράτησε να αποκαλείται η απομάκρυνση από τις κρατικές σκηνές όσων συνεργάστηκαν και υποστήριξαν το καθεστώς των συνταγματαρχών, αποτέλεσε το πρώτο εκπεφρασμένο συλλογικό αίτημα μετά την πτώση της χούντας. Όσο προχωρά η δεκαετία του '70 όλο και λιγότερο απασχολεί το θέατρο ο κοινωνικός του ρόλος και όλο και περισσότερο οι οικονομικοί όροι που είναι απαραίτητοι για την ανάπτυξή του. (Μαυρομούστακος 2006)<sup>297</sup>. Η οργάνωση των επιχορηγήσεων, αύξηση των αποδοχών των καλλιτεχνών και η εργασιακή τους αναβάθμιση, η κατοχύρωση των συγγενικών δικαιωμάτων που απαντά στη νέα πραγματικότητα που διαμορφώνει η τηλεόραση ως μέσο ψυχαγωγίας, η αναβάθμιση των δραματικών σχολών, η δημιουργία ανώτατης σχολής ή ακαδημίας θεάτρου, η κατάργηση της άδειας ασκήσεως επαγγέλματος, οι συλλογικές συμβάσεις των καλλιτεχνών, η συνδικαλιστική οργάνωση των καλλιτεχνών αποτελούσαν τα κύρια ζητήματα διαπραγμάτευσης με την επίσημη πολιτική ηγεσία της πρώτης περιόδου της μεταπολίτευσης.

---

<sup>297</sup> Πλ. Μαυρομούστακος, Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σελ. 173.

# Η ταυτότητα και η παρέμβαση του περιοδικού Θέατρο στη Β' περίοδο 1973-78

## Εξωτερικά χαρακτηριστικά-Συντάκτες- Δομή

Το Θέατρο με την επανεμφάνισή του φιλοδοξεί να ξαναπιάσει το νήμα της επιτυχούς προδικτατορικής πορείας του. Αυτό ακριβώς υποδηλώνει με την αρίθμηση των τευχών 31,32,33 κ.ο.κ.. Εξακολουθεί να εκδίδεται ως “δίμηνη επιθεώρηση θεάτρου”, αν και ούτε τον πρώτο χρόνο δεν καταφέρνει να εκδίδεται ανά δίμηνο. Παρ’ ότι μετά τον πρώτο χρόνο<sup>298</sup> τα τεύχη καθυστερούν μόνιμα, βγαίνοντας κάθε τέσσερις ή έξι μήνες, η αρίθμησή τους παραπέμπει σε διμηνιαίο περιοδικό. Το Θέατρο, εξακολουθεί και στη Β' περίοδο να απέχει από τα υπόλοιπα περιοδικά που κυκλοφορούν στα χρόνια αυτά, με την πολυτέλεια και το υψηλό κόστος έκδοσής του, όπως και στην Α' περίοδο. Τα εξώφυλλα του είναι λιγότερο “εικαστικά” από της πρώτης περιόδου. Τα περισσότερα έχουν σαφή πολιτική τοποθέτηση, η επιλογή τους αποτελεί πολιτική πράξη. Κάθε εξώφυλλο της περιόδου έχει ένα εύγλωττο μήνυμα προς την εξουσία και προς τους αναγνώστες.<sup>299</sup>

## Περιεχόμενο-Δομή ύλης

Σε αυτή τη δεύτερη περίοδο το ύφος του περιοδικού σταδιακά διαφοροποιείται όλο και περισσότερο από της Α' περιόδου. Αποκτά ένα πιο “δημοσιογραφικό” ύφος. Οι *Αστερίσκοι* και το *Δίμηνο* αναφέρονται σε πρόσωπα με θέσεις εξουσίας, σε θεσμούς και πολιτισμικούς φορείς και τους ασκούν κριτική. Από το πρώτο ως το τελευταίο τεύχος της περιόδου με αυξανόμενη ένταση το περιοδικό ελέγχει την εξουσία για τις αποφάσεις της, δηλώνει πως μάχεται για τα βασικά εκπεφρασμένα αιτήματα του θεατρικού κόσμου. Ενδεικτική της αντίληψης αυτής και του “δημοσιογραφικού” ύφους είναι η δήλωση του

<sup>298</sup> Από τη μεταπολίτευση και εξής ο Νίτσος αποχωρεί από τον ΔΟΛ, διευθύνει την Αδέμευτη Φωνή, περνά στην διεύθυνση της πρωινής Ελευθεροτυπίας, οι επαγγελματικές περιπέτειες αυτές είναι πολύ πιθανόν ότι αποτελούν αιτία των καθυστερήσεων της έκδοσης των τευχών.

<sup>299</sup> Το τεύχος 32 με τις καρμανιόλες στο εξώφυλλο, το τεύχος 34-35 με το πορτρέτο του νεκρού αγωνιστή ποιητή Πάμπλο Νερούδα, το τεύχος 37 με τον “Αυτόχειρα” ένα αντιναζιστικού θέματος έργο -ντοκουμέντο αποτέλεσαν προκλητικά για τη Χούντα εξώφυλλα. Το ίδιο πολιτικά είναι και εξώφυλλα της μεταπολίτευσης, το τεύχος 39-39 με το σήμα της δημοκρατίας του Παρθένη, το τεύχος 44- 45 με εξώφυλλο τον τάφο του πολιτικού εξόριστου Αντώνη Γιαννίδη στη Μόσχα, το τεύχος 46-48 με το κατεστραμμένο Μαλιαροπούλειο της Τρίπολης, το τεύχος 51-52 με τη μορφή του Μπρεχτ που φέρει πάνω τη σφραγίδα της λογοκρισίας από το χουντικό καθεστώς, το τεύχος 53-54 με το στιγμιότυπο από παράσταση του θεάτρου του Βουνού και το τεύχος 55-56 με μακέτα από παράσταση στις Κορυσχάδες.

Νίτσου στους *Αστερίσκους*: “Το “Θέατρο” ασκεί Δημοσιογραφία. Που σημαίνει ασκεί λ ε ι τ ο υ ρ γ η μ α. Δε βγαίνει για να διαβάζεται ευχάριστα. Ζει με την έγνοια της προκοπής και της περιφρούρησης ορισμένων αξιών σ’ αυτόν τον τόπο. Και, φυσικά, ασκεί κριτική. Δεν περιορίζεται, όμως, σε λόγια. Προσκομίζει, πάντοτε τ’ αποδειχτικά του στοιχεία.”<sup>300</sup>

Η αλλαγή ύφους του περιοδικού αντικατοπτρίζεται και στη δομή του. Οι *Αστερίσκοι* και το *Δίμηνο* παραμένουν. Η στήλη *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* αυτονομείται από το *Δίμηνο* και καταλαμβάνει κεντρική θέση στο περιοδικό, ενώ εγκαινιάζεται η στήλη *Ντοκουμέντα* από το τεύχος 33. Το περιοδικό γεμίζει με παραθέσεις νόμων, κυβερνητικών αποφάσεων, καταλόγων, πρακτικών της Βουλής για θέματα που αφορούν το θέατρο. Αυτό το μέρος του είναι από τα πιο ιδιαίτερα στοιχεία του *Θεάτρου* στην περίοδο αυτή. Αυτονομείται από το *Δίμηνο*, επίσης, και αναβαθμίζεται η στήλη *Στατιστική Θεαμάτων* στα τεύχη 31 έως 38-39. Παραθέτει στατιστικά δεδομένα από κρατικές υπηρεσίες, τα οποία αναλύει σε μια απόπειρα να εκθέσει και να ερμηνεύσει το πρόβλημα της πτώσης των εισιτηρίων στο θέατρο, το ζήτημα της πορείας του θεάτρου στη σύγχρονη πολιτιστική πραγματικότητα. Η αιτία που η στήλη χάνεται σε όλη την υπόλοιπη περίοδο δεν είναι γνωστή, μάλλον όμως σχετίζεται με την αποχώρηση του Νίτσου από τα *Νέα*.

Ολόκληρα θεατρικά έργα δημοσιεύονται μόνο ως το τριπλό τεύχος 46-48 (Ιουλίου-Δεκέμβρης 1975), παρά το ότι στο εναρκτήριο δηλώνει πως και στη Β’ περίοδο θα δημοσιεύεται σε κάθε τεύχος ένα θεατρικό έργο. Ο λόγος αυτής της διακοπής ίσως να σχετίζεται με το ότι οι εποχές έχουν αλλάξει, υπάρχουν πολλοί οίκοι στη μεταπολίτευση που εκδίδουν θεατρικά έργα και δεν είναι πια τόσο σημαντική η δημοσίευσή τους από το περιοδικό.

Εγκαινιάζει στο πρώτο τεύχος της μεταπολίτευσης (τεύχ. 38-39) τη στήλη *Βιβλιοκρισία* ή *Νέα Βιβλία* για να παρέμβει δυναμικά με “υπεύθυνη κριτική” στην πνευματική ζωή της χώρας. Στην Α’ περίοδο και σε όλη την περίοδο της δικτατορίας υπήρχε η στήλη “(θεατρική) Βιβλιογραφία”. Με τη νέα στήλη, όπως λέει χαρακτηριστικά “ο αναγνώστης θα καταλαβαίνει αμέσως από τα κριτήριά πάντα του *Θεάτρου* τι από αυτά μετράει τι πρέπει και τι δεν πρέπει να διαβάσει”. Ο κανονιστικός ρόλος που είχε διεκδικήσει στην πρώτη περίοδο με την στήλη “Η κριτική της κριτικής” διεκδικείται εκ νέου με την *Βιβλιοκρισία*.

<sup>300</sup> Τεύχ. 53-54, Σεπτέμβρης- Δεκέμβρης 1976, *Αστερίσκοι*, σελ. 17.



Η ματιά του περιοδικού και σε αυτήν την περίοδο διευρύνεται πέραν του θεάτρου και επεκτείνεται σε εικαστικά<sup>301</sup> και μουσικά θέματα με μεγαλύτερη έμφαση από ό,τι στην Α΄ περίοδο<sup>302</sup>.

Ιδιαίτερα ενδιαφέρον στοιχείο αποτελεί σε αυτήν την περίοδο το ότι κάνει στροφή στο Λυρικό θέατρο. Στο θέμα αυτό το περιοδικό είχε μικρές αναφορές στους *Αστερίσκους* της Α΄ περιόδου και είχε αφιερώσει κάποια λίγα άρθρα<sup>303</sup>. Στη Β΄ περίοδο η μουσική και η Όπερα γίνονται κύρια θέματα του *Θεάτρου*. Το περιοδικό διαπιστώνει μια ανανέωση του ενδιαφέροντος του κοινού για το είδος και αγωνιά για το μέλλον της. Είναι πολύ πιθανό να σπεύδει να καλύψει το κενό στον χώρο των εντύπων. Αυτό τουλάχιστον επικαλείται ως λόγο για το έντονο ενδιαφέρον του *Θεάτρου* για το είδος<sup>304</sup>.

Σε αυτήν την περίοδο τέλος είναι διάχυτη η νοσταλγία για το παρελθόν του νεοελληνικού θεάτρου με εκτενή αφιερώματα στους παλαίμαχους. Σταδιακά φθίνουν τα αφιερώματα στις σύγχρονες τάσεις του θεάτρου, οι επιστημονικές ανακοινώσεις και τα κείμενα με προβληματισμό για το παρόν και το μέλλον της δραματικής τέχνης, και αντικαθίστανται από στήλες με τον χαρακτηριστικό τίτλο “μνήμη”<sup>305</sup>.

Στην διάρκεια της περιόδου αναγγέλλει στήλες, αλλαγές στη δομή του περιοδικού και δίνει υποσχέσεις στους αναγνώστες που ωστόσο δεν υλοποιεί<sup>306</sup>. Είναι εμφανής ο

---

<sup>301</sup> Ενδεικτικά αναφέρω τα αφιερώματα στον αρχιτέκτονα-σκηνογράφο Κίμων Λάσκαρη τεύχ. 33, σελ.41, στη μουσική του Λουίτζι Νόνου “Το τραγούδι που Κόπηκε”, τεύχ. 37, σελ.17, στον Παρθένη, τεύχ. 49-50, σελ.44, στον Δημήτρη Μητρ’πουλο, τεύχ. 59-60, σελ. 83, στην Μαρία Κ’αλλας, τεύχ. 59-60, σελ. 113.

<sup>302</sup> Στην Α΄περίοδο είχε κάνει μικρά αφιερώματα στον Θεόφιλο, τον Πικάσσο, τον Μπουζιάνη, τον Τουλούζ Λωτρέκ, στον Βάγκνερ.

<sup>303</sup> Τεύχ. 1, Κωστή Μπαστιά, Η Όπερα στα αρχαία θέατρα, σελ. 61, τεύχ. 18, Αστερίσκοι, “Ανθελληνισμός και στη Λυρική;”, σελ. 8, τεύχ. 21, Αστερίσκοι, “Καταρχήν μπράβο στη Λυρική”,σελ. 8, τεύχ. 21, Δίμηνο, “Διαγωνισμός της Λυρικής για τη σύνθεση όπερας”, σελ. 78.

<sup>304</sup> Στο τεύχος 38-39, σελ. 132, παραθέτει γράμμα του Φ. Ανωγειανάκη με το οποίο επαινείται το Θέατρο για το άνοιγμα στον χώρο της μουσικής, καθώς επισημαίνεται η έλλειψη στον χώρο των εντύπων ενός υπεύθυνου μουσικού περιοδικού, που καλύπτει τους θεωρητικούς και πρακτικούς προβληματισμούς σε μια εποχή που η δημιουργία των Ελλήνων καλλιτεχνών της όπερας είναι σε ανάπτυξη και επισημαίνεται αυτή με τα θετικά σχόλια του διεθνούς τύπου. Ο Ανωγειανάκης εύχεται το πνεύμα της αλλαγής της μεταπολίτευσης να συμπεριλάβει την Ε.Λ.Σ. και την όπερα. Προφανώς ο Νίτσος συμφωνεί σε όλα αυτά και επιχειρεί να προωθήσει μέσω του περιοδικού τους στόχους.

<sup>305</sup> Πρόκειται για αφιερώματα σε ανθρώπους του θεάτρου και της μουσικής, όπως τον Μανώλη Καλομοίρη, τον Φώτο Πολίτη, τον Ξερόπουλο και την Κυβέλη, τον Αιμίλιο Βεάκη (για άλλη μια φορά), φίλους του Νίτσου που έχουν πεθάνει, όπως τον Γιάννη Σιδέρη, τον Βασίλη Ράτα, τον Νίκο Γεωργιάδη, τον Αντώνη Γιαννίδη, αλλά και σπουδαίους ανθρώπους της τέχνης, στη Μαρία Κάλλας, τον Ανέστη Λογοθέτη, τον Γεράσιμο Σταύρου, και πολλούς άλλους.

<sup>306</sup> Προαναγγέλλει νέα στήλη αθηναϊκές πρεμιέρες (τεύχος 43-44) που δεν δημιουργείται. Υπόσχεται στο τέλος του '74, στο τεύχος 40-42 ότι το 75 δεν θα υπάρχουν δίπλα τεύχη ότι το Δίμηνο θα βγαίνει με διαφορετικό χαρτί ως ένθετο και πλούσια ύλη, βιβλιοπαρουσιάσεις κ.λ.π..

οραματισμός του Νίτσου για την ανανέωση του περιοδικού, η έγνοια του για το πώς να το εμπλουτίσει.

Συνολικά αυτά τα χαρακτηριστικά μπορούν να ερμηνευτούν από το γεγονός ότι το *Θέατρο* επανεκδίδεται στην αυγή μιας νέας εποχής στην οποία τα δεδομένα στον χώρο του πολιτιστικού τύπου έχουν μεταβληθεί πολύ. Το 1973, εξάλλου έχει εκλείψει η ψυχή του περιοδικού, ο σεμνός και πάντα στη σκιά Τάκης Δραγώνας που εργαζόταν σε όλη την πρώτη περίοδο για την επιλογή και επεξεργασία της ύλης κάθε τεύχους<sup>307</sup> αλλά και πολλοί παλιοί συνεργάτες του, ενώ οι νέοι αλλάζουν τη φυσιογνωμία του *Θεάτρου*. Ο διευθυντής και εκδότης του θεάτρου δίνει περισσότερο την προσωπική του σφραγίδα με την έμφαση που δίνει στη Β' περίοδο το περιοδικό στην όπερα. Μοιάζει, ωστόσο, παράταιρο για ένα περιοδικό που θέλει να ανήκει στον "προοδευτικό" χώρο, να ασχολείται με ένα είδος θεάτρου κατεξοχήν της αστικής τάξης, μάλιστα της μεγαλοαστικής, ελιτίστικο. Ο Νίτσος είναι φανερό πως δεν θεωρεί ελιτίστικη την όπερα, αλλά υψηλής ποιότητας τέχνη που δεν πρέπει να είναι απρόσιτη για το κοινό. Η στροφή αυτή σχετίζεται με τα ενδιαφέροντα, τις προσωπικές αγάπες του Κώστα Νίτσου, μάλλον επηρεασμένες από τη μακρόχρονη θητεία του δίπλα στον Χρήστο Λαμπράκη, λάτρη της όπερας και γενικά της κλασικής μουσικής. Η θεματολογία αυτή είναι το προσωπικό του "πολιτιστικό κεφάλαιο"<sup>308</sup> που επιχειρεί να καταθέσει στο περιοδικό. Την σφραγίδα του Νίτσου φέρει και η προβολή των βετεράνων καλλιτεχνών. Ο Νίτσος είναι ένας άνθρωπος της Α' μεταπολεμικής γενιάς, με το ήθος και τις προσλαμβάνουσες αυτής, ο οποίος αισθάνεται σεβασμό για το παρελθόν του θεάτρου και της τέχνης και μια ανάγκη να το διασώσει και να το προβάλλει στις σελίδες του περιοδικού του. Η εστίαση στην όπερα και τα αφιερώματα σε "βετεράνους" καλλιτέχνες προσδίδουν ένα βάρος, κάτι "παλιομοδίτικο" στο περιοδικό σε σχέση με τη φρεσκάδα των περιοδικών που ήδη κυκλοφορούν στη χώρα το ίδιο διάστημα.

---

<sup>307</sup> Ο Νίτσος τον αποχαιρετά με μια σύντομη αναφορά στο εναρκτήριο της περιόδου τεύχος 31 μη ομολογώντας τον καίριο ρόλο διαδραμάτισε στη σύνταξη του *Θεάτρου*. "Μας λείπει κι ο γλυκύτατος Τάκης Δραγώνας. Ο πάντα παρών στις σελίδες και τα Γραφεία του "Θεάτρου". Με τη μόρφωση, την εργατικότητα, το ήθος του, στάθηκε πολύτιμος και πιστός συνεργάτης. Σύντομα θά δημοσιεύσουμε ανέκδοτη μεταφραστική δουλειά του." σελ. 87.

<sup>308</sup> *Pierre Bourdieu*, Η Διάκριση, κοινωνική κριτική της καλαισθητικής Κρίσης, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, 2020.

## Συντάκτες- Συνεργάτες

Μεταξύ του 1966 και του 1973 που το *Θέατρο* διέκοψε την κυκλοφορία του, νέοι κριτικοί, νέα πρόσωπα και κυρίως ένα πλήθος νέων περιοδικών έχουν εισέλθει στο πολιτισμικό χώρο. Το 1973 οι περισσότεροι παλιοί συνεργάτες του Νίτσου στο περιοδικό ή έχουν φύγει από τη ζωή (Παναγής Λεκατσάς, Θανάσης Παπαδόπουλος, Σπύρος Γιαννούλης) ή φεύγουν από τη ζωή με την κυκλοφορία των πρώτων τευχών, όπως ο Βασίλης Ρώτας, ο Γ. Σιδέρης. Στη Β' περίοδο φέρνει στο περιοδικό νέο αίμα, τις νεαρές τότε θεατρολόγους Κατερίνα Θωμαδάκη και Λίλα Μαράκα, τον κριτικό Κώστα Γεωργουσόπουλο, τον Βασίλη Παπαβασιλείου, την Άννα Φραγκουδάκη. Κάνει γραμματέα σύνταξης την ανιψιά του, Έλλη Σάλτα- Χόντου<sup>309</sup>, αλλά και τον Νίκο Λαγκαδινό<sup>310</sup>. Κάνει βασικό του συνεργάτη, μεταφραστή και μελετητή του Μπρεχτ τον Πέτρο Μάρκαρη, με τον οποίο είχε αναπτύξει συνεργασία από την Α' περίοδο. Ο Πέτρος Μάρκαρης θεωρείται εκείνον τον καιρό ο πλέον ειδήμων για τον Μπρεχτ<sup>311</sup> στην Ελλάδα. Συναντούμε και παλιούς στενούς συνεργάτες του περιοδικού, τον Κ. Σταματίου, τον Σπύρο Παγιατάκη, τον Κάρολο Κουν, τον Σπύρο Ευαγγελάτο, τον Αλέξη Σολωμό, τον Νικηφόρο Παπανδρέου, τον Ιάκωβο Καμπανέλλη. Ο Μυράτ δεν είναι πια βασικός συντάκτης του περιοδικού, δυο κείμενά του βρίσκουμε σε όλη την περίοδο. Το *Θέατρο* σε αυτήν τη Β' περίοδο έχει πολλούς συντάκτες που συνεργάζονταν στην προδικτατορική περίοδο με την *Επιθεώρηση Τέχνης* και τις *Εποχές*. Στο περιοδικό μεταφράζει κείμενα ο Κωστής Σκαλιόρας, κριτικός του *Βήματος* και πρώην συντάκτης των *Εποχών*. Στη νέα περίοδο για το άνοιγμα στο λυρικό θέατρο και τη μουσική εντάσσει στο δυναμικό του *Θεάτρου* τον Φοίβο Ανωγειανάκη, συντάκτη της *Επιθεώρησης Τέχνης* στη δεκαετία του '60, τον Γιώργο Λεωτσάκο, με τον οποίο συνεργάζεται και στα *Νέα* και αργότερα στην *Πρωινή* και τον Γιάννη Νεγρεπόντη και οι τρεις σπουδαία ονόματα στον χώρο της μουσικής. Φιλοξενούνται, επίσης κείμενα Ελλήνων πανεπιστημιακών όπως των Χουρμουζιάδη, Βελουδή, Σαββίδη, Σπάθη και Βάλτερ Πούχνερ. Το περιοδικό

<sup>309</sup> Έτσι την χαρακτηρίζει το περιοδικό σε φωτογραφία της με τον Α.Τάσσο στο τεύχος 40-42. Την πληροφορία επιβεβαιώνει και η Έφη Ροδίτη σε συνέντευξή της στον Α. Ροδίτη. Διαθέσιμο στο: [Η ζωή είναι στιγμές - ERTFLIX](#).

<sup>310</sup> Για τη συνεργασία αυτή μας πληροφόρησε ο Γ. Χατζηδάκης. Την επιβεβαιώνει ο ίδιος ο Λαγκαδινός στην ακόλουθη συνέντευξη: "Αγάπησα το θέατρο ακόμα περισσότερο όταν βρέθηκα να δουλεύω στο περιοδικό "Θέατρο" του δασκάλου μου Κώστα Νίτσου. Εκεί ένιωσα ότι σπουδαζα αυτή τη μοναδική τέχνη που στην πορεία με οδήγησε να πάω για θεατρολογικές σπουδές στο Παρίσι." [Νίκος Λαγκαδινός, μιλάει στην Μάγδα Παπαδημητρίου \(magdapapadimitriou.gr\)](#)

<sup>311</sup> Πέτρος Μάρκαρης, Κατ' εξακολούθηση, εκδ. Γαβριηλίδης, σελ. 162.

ακολουθώντας τη μόδα της εποχής του '70 κάνει εκτενή χρήση των γελοιογραφιών. Σκιτσογράφοι συνεργάτες του περιοδικού είναι οι Κ. Μητρόπουλος, σκιτσογράφος των *Νέων*, του Ηλίας Σκουλάς και Σπ. Ορνεράκης. Παρατηρούμε ότι στη Β' περίοδο οι συνεργάτες του περιοδικού ανήκουν σχεδόν στην πλειοψηφία τους στον χώρο της αριστεράς. Το γεγονός αυτό έχει σημασία, καθώς συνδέεται με την επιθυμία του Νίτσου να προσδώσει ένα πιο "προοδευτικό" στίγμα στο περιοδικό στη Β' περίοδο από αυτό της Α'. Οι συντάκτες, όπως και στην πρώτη περίοδο και κατά τα ειωθότα της ελληνικής πνευματικής ζωής, εργάζονται αμισθί και ταξιδεύουν με δικά τους έξοδα<sup>312</sup>.

Στα πρώτα χρόνια, ως το τέλος του 1975, οι νέοι συνεργάτες του περιοδικού φέρνουν την κατάρτισή τους και τον ενθουσιασμό τους στο περιοδικό. Τα αφιερώματα στο *Θέατρο του Ηλίου*, στις Μεικτές Τέχνες, το φεστιβάλ του Νανσύ, στον Γκροτόβσκυ, τον Ντάριο Φο, τον Μπομπ Γούιλσον έχουν μια πληρότητα, μια επιστημονικότητα σπάνια, υποδειγματική και στις μέρες μας. Όπως και στην Α' περίοδο επίσημες συνεργασίες με ξένα περιοδικά δεν έχει το *Θέατρο*, οι συνεργάτες του επιλέγουν και μεταφράζουν κείμενα από γαλλικά και γερμανικά περιοδικά που κυκλοφορούν το ίδιο καιρό, όπως το *Theatre Heute*<sup>313</sup>. Στο *Θέατρο* αυτής της περιόδου ως το 1975 θα συναντήσουμε κείμενα σημαντικών ευρωπαϊών ακαδημαϊκών, όπως του Μπερνάρ Ντορτ και του *Centric Whitman*<sup>314</sup>, τα οποία να σημειωθεί ότι δημοσιεύονται πρώτα στο *Θέατρο*, κείμενα διαλέξεων που δίνονται στο ινστιτούτο Γκαίτε, χώρο πνευματικής ζύμωσης στη χώρα<sup>315</sup>. Οι συνεργάτες του περιοδικού με την πάροδο των χρόνων λιγοστεύουν. Εκτός του θανάτου συνεργατών που προαναφέρθηκε, το περιοδικό χάνει συνεργάτες, όπως την βασική του συνεργάτιδα τα πρώτα χρόνια Κατερίνα Θωμαδάκη, η οποία εγκαθίσταται μόνιμα στο Παρίσι το 1975<sup>316</sup>, αλλά και άλλους που απομακρύνονται πιθανότατα όταν ο Νίτσος το 1975 αποχωρεί από τα *Νέα* και διακόπτει τη συνεργασία του με τον ΔΟΛ. Μετά το 1975 τα κείμενα που δημοσιεύονται στο περιοδικό είναι αναδημοσιεύσεις από εφημερίδες και επιστημονικά συνέδρια. Σχεδόν ολόκληρο το τεύχος μετά το 1976 το συντάσσει ο ίδιος, αντλώντας αφ' ενός υλικό από το τεράστιο αρχείο

<sup>312</sup> Μαρτυρία Πέτρου Μάρκαρη σε συνέντευξη που μου παραχώρησε.

<sup>313</sup> Μαρτυρία Πέτρου Μάρκαρη για τον τρόπο που επέλεγαν και μετέφραζαν κείμενα από ξένα περιοδικά σε συνέντευξη που μου παραχώρησε στα πλαίσια της έρευνας για το περιοδικό.

<sup>314</sup> Τεύχ. 40-42, Cedric H. Whitman: Ο Εύριπίδης και τα πλαίσια του Μύθου. (Πρώτη παγκόσμια δημοσίευση) Σελ. 15.

<sup>315</sup> Τεύχ. 37, Διάλεξη Ράινερ Τάενι, "Από το θέατρο δρόμου στα Mixed media", Τεύχ. 38-39, Γιόαχιμ Σρίμπφ, "Λέσσιγκ και Μπρέχτ διαφώτιση στό θέατρο, σελ. 125, τεύχ. 44-45, Χάνς Γιόαχιμ Σρίμπφ : Τό θέατρο Πισκάτορ, Μπρέχτ και Χόχουτ. Σελ. 87.

<sup>316</sup> <https://www.cccb.org/en/participants/file/katerina-thomadaki/225858>

που διαθέτει και αφ' ετέρου αξιοποιώντας τη δημοσιογραφική του ιδιότητα. Το περιοδικό συνεχίζει να εκδίδεται ως το 1978 χάρη στο πείσμα του Νίτσου, ο οποίος ως δημοσιογράφος μπορεί να εξασφαλίσει τα φύλλα από την Εφημερίδα της Κυβερνήσεως, πρακτικά της Βουλής, καταλόγους, δημόσια έγγραφα.

## **Οικονομικοί πόροι του περιοδικού**

Ο εκδότης και διευθυντής του και σε αυτήν την περίοδο επαναλαμβάνει ότι δεν στηρίζεται οικονομικά από κάποιον ιδιωτικό εγχώριο ή ξένο φορέα, δεν έχει χορηγούς και όχι μόνο δεν κάνει κέρδη, αλλά έχει οικονομικό παθητικό, αφού το κόστος έκδοσής είναι μεγαλύτερο από την τιμή λιανικής πώλησής του.

Όσα εκθέτει ο Νίτσος στα κείμενά του δίνουν την εντύπωση ότι η έκδοση του περιοδικού αντιμετωπίζει στη Β' περίοδο μεγάλες οικονομικές δυσκολίες, οι οποίες ερμηνεύουν και την καθυστέρηση των τευχών. Αρχικά αποδίδει τις καθυστερήσεις στο καθεστώς της χούντας. "Αγών "μετ' εμποδίων" έχει καταλήξει η ύπαρξη του "Θεάτρου". Δεν πρόκειται, όμως, να καταθέσει τα όπλα!"<sup>317</sup> σημειώνει στο τελευταίο τεύχος πριν την πτώση της χούντας. Στο τεύχος 38-39, το πρώτο τεύχος στη μεταπολίτευση σημειώνει: "Θέλουμε να γίνει φανερό πως δεν έφταιγε το "Θ", που - τον καιρό της Δικτατορίας - δεν "μπορούσε" να κυκλοφορεί ταχτικά, όπως έπρεπε. Φταίγανε άλλοι κι άλλα - που θ' αποκαλυφτούν κάποτε."<sup>318</sup> Οι καθυστερήσεις ωστόσο συνεχίζονται και γίνονται πολύ μεγαλύτερες και στον καιρό της δημοκρατίας. Το 1975 φαίνεται η αναστάτωση που επέφερε η μεγάλη απεργία και η αποχώρησή του από τον ΔΟΛ να δυσκολεύουν περαιτέρω τα οικονομικά του περιοδικού. Το τεύχος 46-48 (Ιούλης- Δεκέμβρης 1975) είναι το τεύχος που βγαίνει τριπλό εξαιτίας της μεσολάβησης της μεγάλης απεργίας των συντακτών. Στους *Αστερίσκους* του τεύχους αυτού κάνει έκκληση να σταθούν κοντά στο περιοδικό όσοι αναγνωρίζουν την προσφορά του.

Τό "Θ" θέλει όλους τους φίλους του κοντά του. Όχι τόσο για τη συνδρομή τους. Αλλά για έμπρακτη απόδειξη συμπαράστασης. Βεβαίωση πως το περιοδικό δεν είναι μόνο του. Πως δε μάχεται μόνο του για την κοινωνική, καλλιτεχνική και πνευματική προκοπή αυτού του τόπου. Δεν καταδεχτήκαμε να μιλήσουμε ποτέ για τις δυσκολίες της έκδοσης. Η άψογη εμφάνιση και το πλούσιο περιεχόμενο του "Θ

<sup>317</sup> ό.π. *Αστερίσκοι*, τεύχ. 37, σελ 8.

<sup>318</sup> Τεύχ. 38-39, *Δίμηνο*, σελ. 111.

”, δεν υποψιαστήκαμε ποτέ πως τις κρύβουν. Αντίθετα, για όσους βλέπουν σωστά, τις υπογραμμίζουν. Δε θα πούμε περισσότερα. Ούτε θα ξαναμιλήσουμε για δυσκολίες. Για μοναδική όμως φορά, από τη θέση αυτή, θά καλέσουμε όσους αναγνωρίζουν κ’ εκτιμούν την προσφορά του “Θεάτρου ”, όχι μόνο να ’ρθουν κοντά μας, αλλά να φέρουν κι άλλους. Πιστεύουμε πως το δικαιούμαστε. Και το περιμένουμε.

Δεν υπάρχουν γενικά στοιχεία για άλλες πηγές χρηματοδότησης του περιοδικού πέραν των συνδρομών, των πωλήσεων και των διαφημίσεων. Με το κύρος που έχει αποκτήσει στην πρώτη περίοδο εξασφαλίζει πολλές διαφημίσεις και διευρυμένες πωλήσεις. Στο τεύχος 32 ισχυρίζεται ότι πούλησε το πρώτο τεύχος 10.000 αντίτυπα, το οποίο φαίνεται υπερβολικό ως νούμερο, αλλά δεν μπορούμε να το αποκλείσουμε.

Η τιμή πώλησης του περιοδικού και των συνδρομών μεταβάλλεται στη διάρκεια κυκλοφορίας του. Αρχικά, το 1973 που επιστρέφει στην κυκλοφορία πωλείται έναντι 50 δρχ., όταν το Αντί κοστίζει 20 δρχ. και οι εφημερίδες 3 δρχ. το 1973 και 5 δρχ. Το 1975. Παραμένει ένα ακριβό περιοδικό, όπως και στην Α’ περίοδο.

Στο τεύχος 59-60 (Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1977) αυξάνει 50% την τιμή, φτάνοντάς την στις 150 δρχ. απολογούμενος και υποσχόμενος πως στο επόμενο τεύχος θα επανέλθει η τιμή των 100 δρχ.<sup>319</sup>

“Τό “Θ” επανειλημμένα έχει δηλώσει πως με την τιμή πωλήσεως εκατό δραχμές-αλλά και μ’ οποιαδήποτε τιμή, από την ημέρα της πρώτης του έκδοσης - πουλιόταν πάντα μισοτιμής! Το κόστος παραγωγής του - ακριβέστερα: μόνο χαρτί, στοιχειοθεσία, φιλμ, εκτύπωση και βιβλιοδεσία - ήταν, πάντοτε, κόστος διπλάσιο από την τιμή πωλήσεώς του. Το “Θ” δε θα ’θελε ποτέ, καμιά αύξηση τιμής. Είναι αγωνιστικό περιοδικό και θέλει να φτάνει σε όσο γίνεται περισσότερα χέρια - κι όχι στα πιο εύρωστα οικονομικά. Δια του λόγου το αληθές : Ανάλογα έντυπα, και με φτηνότερο κόστος παραγωγής, πουλιούνται ήδη, από καιρό, 200 δραχμές. Τό επικαλούμαστε αλλά, ταυτόχρονα, το αποκλείουμε για το “Θ ” με τη δική του αποστολή και τούς σκοπούς του. Το επόμενο, μονό τεύχος - πρώτο της τρίτης πενταετίας του - θά ’χει πάλι 100 δραχμές και δε θά ’ναι πιο φτωχό από κανένα προηγούμενο.”

Να σημειωθεί πως αναφέρει ως τιμή πώλησης του μονού τεύχους αυτήν που αφορούσε το διπλό. Όλα τα τεύχη από το 1974 και εξής είναι διπλά ή τριπλά και σχεδόν έχει ξεχαστεί η

<sup>319</sup> Τεύχ. 59-60 Δίμηνο σελ. 111.

τιμή 50 δρχ., του μονού τεύχους. Παρά τις δεσμεύσεις το επόμενο τεύχος βγαίνει πολύ καθυστερημένα μετά από 6 μήνες και ονομάζεται τριπλό, αν και ο αριθμός των σελίδων του δεν διαφέρει από των διπλών, και κοστίζει 150 δρχ. Το επόμενο τριπλό τεύχος βγαίνει δύο χρόνια μετά, ανήκει στην Γ' περίοδο, έχει τιμή λιανικής πώλησης 300 δρχ. όπως και το τελευταίο διπλό τεύχος. Πρέπει, ωστόσο, να ληφθεί υπόψη πως η αύξηση αυτή εγγράφεται στο κύμα συνεχών ανατιμήσεων, αποτέλεσμα βέβαια και του πληθωρισμού στη χώρα τα χρόνια αυτά.

Οι διαφημίσεις που δημοσιεύονται στο περιοδικό πολλαπλασιάζονται συνεχώς όσο περνούν τα χρόνια και αφορούν τράπεζες, το Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, μεγάλες ελληνικές εταιρίες, Ελληνικά Ναυπηγεία, Παπαστράτος, Πειραιϊκή- Πατραϊκή, και ελληνικά καταστήματα της εποχής, *Athénée*, MINION, AKRON ΙΛΙΟΝ ΚΡΥΣΤΑΛ, καταναλωτικά αγαθά, ηχοσυστήματα, είδη σπιτιού. Κυρίαρχες είναι διαφημίσεις που αφορούν βιβλία, εκδοτικούς οίκους, ξεχωρίζουν οι διαφημίσεις της Δωδώνης, του Ίκαρου, του Κέδρου, εγκυκλοπαίδειες, δίσκοι, με μουσική Θεοδωράκη-και σπανίως Χατζηδάκι-, δισκογραφικών εταιριών EMI και ΛΥΡΑ. Ο πολλαπλασιασμός των διαφημίσεων σημαίνει την αύξηση των εσόδων από αυτές και δηλώνει και τον κυρίαρχο ρόλο που διαδραματίζει το περιοδικό στην πολιτιστική ζωή της χώρας. Μια ματιά στο περιεχόμενο των διαφημίσεων δίνει την εικόνα παράλληλα πως η ελληνική κοινωνία έχει πλέον υιοθετήσει το καταναλωτικό μοντέλο, ενώ αυτές αποτυπώνουν και την διάχυση της κουλτούρας στο ευρύ κοινό, την πολιτιστική άνοιξη και την πολιτικοποίηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Το συμπέρασμα που συνάγεται από όλα αυτά που σχολαστικά αναλύθηκαν είναι πως η έκδοση του περιοδικού στη Β' περίοδο αντιμετωπίζει οικονομικές δυσκολίες και πως ο Νίτσος πιθανότατα επιχειρεί να ανταπεξέλθει στις οικονομικές απαιτήσεις της έκδοσης του περιοδικού χωρίς έξωθεν υποστήριξη.

## **Συσχέτιση του Θεάτρου με τα άλλα περιοδικά της περιόδου**

Η επιστροφή του Θεάτρου μετά από πέντε χρόνια σιωπής αποτελεί ένα σημαντικό γεγονός για τον χώρο του ελληνικού θεάτρου. Στη Β' περίοδο, όταν επανεκδίδεται τον Μάιο του 1973, συμπίπτει χρονικά με μια συντελούμενη πνευματική άνθιση, με κυκλοφορία νέων περιοδικών για τον πολιτισμό και το πνεύμα. Στη χώρα αυτή κυκλοφορούν περιοδικά όπως

ο Σύγχρονος Κινηματογράφος (1969-1972) που παρακολουθεί και ταυτόχρονα καθοδηγεί ιδεολογικά και αισθητικά τον αποκαλούμενο “Νέο ελληνικό κινηματογράφο”, ενώ κάνουν την εμφάνισή τους περιοδικά όπως οι Δημιουργίες (1970-1972) του Κώστα Στολίγκα που βγαίνει ως “Επιθεώρηση Τέχνης και πνευματικού προβληματισμού”, και καλύπτει όλα τα πεδία (μουσική, κινηματογράφος, θέατρο, εικαστικά, αρχιτεκτονική, λαϊκή Τέχνη), το ετήσιο Χρονικό από τη γκαλερί Ώρα του Ασσαντούρ Μπαχαριάν και Η Συνέχεια (1973) των Αργυρίου, Κοτζιά και Μαρωνίτη, με όνομα-τιμή στον Μανώλη Αναγνωστάκη. Κυκλοφορούν, επίσης, αρκετά *underground* περιοδικά την εποχή αυτή όπως ο Κούρος (1971-75) και το *Panderma* του Λεωνίδα Χρηστάκη που επιστρέφουν στην κυκλοφορία στη δεκαετία του '70. Επίσης το Θέατρο έπεται της έκδοσης δύο καθαρά θεατρικών περιοδικών, του μηνιαίου Θεατρικά (1970-;) του Γιώργου Χατζηδάκη, και του επίσης μηνιαίου, αλλά εκδιδόμενου για μικρό διάστημα Ανοιχτό Θέατρο του Γιώργου Μιχαηλίδη (1971-2). Στη μεταπολίτευση κυκλοφορούν ακόμα περισσότερα περιοδικά πνευματικού και πολιτικού προβληματισμού, τα οποία αφιερώνουν σελίδες και για τον πολιτισμό. Αναφέρω ενδεικτικά το εμβληματικό Αντί και τον Πολίτη. Γίνεται σαφές πως το Θέατρο εισέρχεται σε ένα κλίμα όπου ο αιρετικός επαναστατικός, πολιτικός λόγος στον χώρο του πολιτισμού είναι ο κανόνας και όχι η εξαίρεση, όπου ο λόγος για τον πολιτισμό δεν αρθρώνεται από πηγές όπως το περιοδικό του Κρίτα ή του Λαμπράκη. Το Θέατρο έχει απέναντί του ένα σύνολο περιοδικών που συντάσσουν άνθρωποι κατά βάση της επόμενης γενιάς από του Νίτσου. Στα πλαίσια μιας διπλωματικής είναι ανέφικτη η παρουσίαση και συσχέτιση του συνόλου των πολιτιστικών περιοδικών που κυκλοφορούν στην περίοδο 1973-1978 και συνοδοιπορούν με το περιοδικό του Νίτσου. Περιοριζόμαστε να αναφερθούμε μόνο στα καθαρά θεατρικά περιοδικά και σε αυτά στα οποία εντοπίσαμε μια πιο στενή σχέση με το Θέατρο .

### **Χρονικό '70, '71, '72**

Αφετηρία μας γίνεται ένα περιοδικό με το οποίο δεν συναντήθηκε το Θέατρο, αλλά φαίνεται από τους συνεργάτες και το περιεχόμενό του να συγγενεύει με αυτό. Από το 1970 ως το 1972 εκδίδεται το Χρονικό, ετήσιο περιοδικό που εκδίδει η γκαλερί Ώρα του Μπαχαριάν, το οποίο καλύπτει καθολικά τα τεκταινόμενα στον χώρο του πολιτισμού και συνεπώς περιλαμβάνει τον χώρο του θεάτρου στις σελίδες του. Οι τρεις τόμοι του Χρονικού απηχούν



και αντικατοπτρίζουν την “πολιτιστική άνοιξη” στην έναρξη της δεκαετίας μέσα στη χούντα. Οι προβληματισμοί των *Χρονικών* είναι απολύτως συναφείς με τους προβληματισμούς του *Θεάτρου*, οι θέσεις δεν διαφέρουν για την πρόσληψη π.χ. του Μπρεχτ στην Ελλάδα, για την μεγάλη κρίση του θεάτρου<sup>320</sup>- όπως αντιλαμβάνονται τις εξελίξεις- και την ανάγκη επαναπροσδιορισμού του ρόλου του, για το θέατρο του παραλόγου<sup>321</sup>, για το νεοελληνικό έργο, για τον ρόλο των καλλιτεχνικών φεστιβάλ<sup>322</sup>. Επίσης το *Χρονικό* κάνει αφιέρωμα στον Γιάννη Σιδέρη, βασικό συνεργάτη του *Θεάτρου*, δυο χρόνια πριν το θάνατό του. Ο Μπαχαριάν και οι συνεργάτες του, ο Θόδωρος Κρητικός, ο Στάθης Δρομάζος, ο Βασίλης Ρώτας κάνουν αφιερώματα στο θέατρο του Μπρεχτ και του Πισκάτορ και γενικά στο πολιτικό θέατρο<sup>323</sup>, προβάλλουν τη δουλειά του Μιχαηλίδη<sup>324</sup>, του Ελευθέρου Θεάτρου<sup>325</sup> που επιχειρούν να ανανεώσουν την θεατρική ζωή της χώρας φέρνοντας το '70 μια νέα πολιτιστική επανάσταση. Στον τόμο '71 του γίνεται αναφορά υμνητική στο *Θέατρο*-μαζί με τις *Εποχές* και τον *Ζυγό* - που “λείπει από τον χώρο της πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής”, κάνοντας ένα κάλεσμα ουσιαστικά επανόδου του στην κυκλοφορία<sup>326</sup>. Είναι σαφές επομένως πως το *Χρονικό* ταυτίζεται σε πολλά με το *Θέατρο* και είναι σαν να προλογίζει την επάνοδό του.

## **Θεατρικά**

Τα *Θεατρικά*, είναι ένα μηνιαίο<sup>327</sup> εξειδικευμένο περιοδικό, το οποίο εκδίδουν ο Γιώργος Χατζηδάκης<sup>328</sup> και η συντάκτρια της *Μεσημβρινής* Ελένη Παπασωτηρίου από το

<sup>320</sup> *Χρονικό* '71, Στάθης Δρομάζος, “Η κρίση του Θεάτρου μας”, σελ. 189-191.

<sup>321</sup> *Χρονικό* '71, Βασίλης Ρώτας, “Το θέατρο του καιρού μας”, σελ. 187-188.

<sup>322</sup> *Χρονικό* '71, Τώνη Τσιρμπίνου, “Τα καλλιτεχνικά φεστιβάλ”, σελ. 227-234.

<sup>323</sup> *Χρονικό* '72, Θ. Κρητικός, “Γνήσιο και νόθο πολιτικό θέατρο” σελ. 180-183.

<sup>324</sup> *Χρονικό* '72, κείμενο του Μιχαηλίδη το οποίο συστήνει τη δουλειά του Ανοιχτού Θεάτρου, σελ. 174.

<sup>325</sup> *Χρονικό* '71 “εκτιμώντας την εμφάνιση του *Ελευθέρου Θεάτρου* ως την σοβαρότερη θεατρική κίνηση νέων της χρονιάς δημοσιεύει το κείμενο που είχε μοιραστεί στους δημοσιογράφους κατά την έναρξη των παραστάσεων του Αλή Ρέτζο”, σελ. 193-195.

<sup>326</sup> *Χρονικό* '71, σελ. 270 Η αναφορά γίνεται σε μια πολυσέλιδη περιδιάβαση στα περιοδικά πολιτισμού της εποχής. Συγκεκριμένα το *Χρονικό* παραθέτοντας εικόνες των τελευταίων εξωφύλλων από το *Θέατρο*, τις *Εποχές* και τον *Ζυγό* γράφει: “Τρία περιοδικά που έπαιξα ρόλο στην καλλιτεχνική και πνευματική ανάπτυξη του τόπου και που η έλλειψή τους είναι αισθητή. Το *Θέατρο* του Κώστα Νίτσου, ο *Ζυγός* του Φρατζή Φρατζεσκάκη, οι *Εποχές* του Δημοσιογραφικού Οργανισμού Λαμπράκη που διηύθυνε ο Άγγελος Τερζάκης”.

<sup>327</sup> Το περιοδικό αυτό ξεκινά από τον Γιώργο Χατζηδάκη και την Ελένη Παπασωτηρίου, το 1974 συνεχίζεται μόνο από τον Χατζηδάκη ως διμηνιαίο και επιστρέφει το 1978 ως μηνιαίο.

<sup>328</sup> Ο Γ. Χατζηδάκης από το 1970 ασχολείται με τη θεατρική σκηνογραφία, αργότερα, από το 1979, εργάστηκε στην Εφημερίδα *Μεσημβρινή*, συνέγραψε θεατρικά έργα, δίδαξε ιστορία θεάτρου σε δραματικές σχολές. [Βιβλία από Γιώργος Χατζηδάκης | Protoporia.gr](#)

1971<sup>329</sup>. Εκτός από το μηνιαίο κυκλοφορεί και το ετήσιο αλμανάκ *Θεατρικά*. Τα *Θεατρικά* προβάλλουν και σχολιάζουν τις παραστάσεις που ανεβαίνουν στην Αθήνα, και αναλύουν τα νέα ρεύματα και την πορεία εξέλιξης του θεάτρου. Επιχειρούν να κρατηθούν πιο κοντά στην τρέχουσα θεατρική δραστηριότητα, με συνεντεύξεις Ελλήνων συντελεστών, να διατηρήσουν μια ματιά πιο εστιασμένη στα ελληνικά θεατρικά πράγματα και λιγότερο θεωρητική, παρά το ότι στο περιοδικό βρίσκουμε κείμενα για τον Κόχουτ, τον Πισκάτορ, τον Γκροτόβσκυ, τις σύγχρονες τάσεις. Συνεργάτες του περιοδικού είναι ο Αλέξης Σολομός, η Άννα Κολτσιδοπούλου, ο Λυκούργος Καλέργης, ο Βάιος Παγκουρέλης, ο Θόδωρος Κρητικός αλλά και λιγότερο γνωστοί συντάκτες. Το περιοδικό αυτό δεν έχει στον χρόνο σταθερή περιοδικότητα αν και η παρουσία του στα γράμματα είναι μακροχρόνια. Τα *Θεατρικά* και με τις δύο περιοδικότητες επιχειρούν πιθανότατα να συνεχίσουν με την παρουσία του στην πνευματική ζωή την πορεία που χάραξε το *Θέατρο* του Νίτσου και στην ετήσια έκδοσή του το *Θέατρο* του Κρίτα.

Ο Γιώργος Χατζηδάκης αφιερώνει χώρο για να αναφερθεί στην επιστροφή του *Θεάτρου* στην κυκλοφορία το 1973 και εξαιρεί το ότι ο Νίτσος σε αντίθεση με τους περισσότερους διευθυντές εφημερίδων “έκανε σκοπό της ζωής του την πραγμάτωση του ιδανικού του: Ένα θεατρικό περιοδικό.” Αναγνωρίζει πως “είναι μία συγκινητική προσπάθεια, ένα ολοκληρωτικό δόσιμο τόσο σπάνιο στην εποχή μας.” Παρά το συγκινητικό της προσπάθειας ο Γ. Χατζηδάκης αντιμετωπίζει, ωστόσο, με σκεπτικισμό τη συμβολή του περιοδικού στην πνευματική ζωή του τόπου και το εποικοδομητικό της ρόλο. “Ο έρωτας του εκδότη για το περιοδικό του είναι συγκινητικός, αλλά τι τέκνο γεννιέται από τον έρωτα αυτόν; Όταν μάλιστα τα μέσα για τον τοκετό είναι πρωτοφανή -πρωτοφανή- είναι επιβεβλημένο να αναζητηθεί πόσο το νεογνό αφορά το σύνολο, γιατί ειδάλλως και ο έρωτας και ο καρπός του είναι οικογενειακή του υπόθεση, δηλαδή η υπόθεση ενός στενού κύκλου, πολύ στενού.”<sup>330</sup>. Το *Θέατρο* αγνοεί παντελώς το περιοδικό *Θεατρικά* και το εγχείρημα του Γ. Χατζηδάκη και της Ελένης Παπασωτηρίου.

Ως προς τις θέσεις που εκφράζουν τα δύο περιοδικά θα μπορούσαμε να συναγάγουμε ότι έχουν κοινά θέματα. Ωστόσο η ιδεολογική του τοποθέτηση των *Θεατρικών* είναι αρκετά ασαφής. Τα *Θεατρικά* παρουσιάζουν με ενθουσιασμό τη διεθνή πρωτοπορία. Προβάλλουν –

<sup>329</sup> Συνέντευξη Γ. Χατζηδάκη.

<sup>330</sup> *Θεατρικά*, “Το “Θέατρο” του Κ. Νίτσου”, τεύχ. 9-10, Μάιος-Ιούνιος 1973, σελ. 9.

σε αντίθεση με το *Θέατρο* και την εγχώρια πρωτοπορία, όπως το *Ελεύθερο Θέατρο*<sup>331</sup> Ωστόσο συναντούμε και κείμενα την ίδια περίοδο στα *Θεατρικά* τα οποία αμφισβητούν τη γνησιότητα των προθέσεων των ανθρώπων αλλά και των θεατών που υποστηρίζουν το πολιτικό θέατρο και θεωρούν μόδα άνευ ουσίας αυτό που συμβαίνει στο θέατρο εκείνον τον καιρό. Τα *Θεατρικά* επίσης μπαίνουν στη συζήτηση για το “σκάνδαλο των υποτροφιών Φορντ” και υπερασπίζονται τους αποδέκτες των υποτροφιών.

### **Ανοιχτό Θέατρο**

Το *Ανοιχτό Θέατρο* με τον συνοδευτικό τίτλο “Επιθεώρηση Πολιτικού Θεάτρου” (Νοέμβριος 1971 - Νοέμβριος 1972) είναι ένα μοναδικό εγχείρημα στην Ελλάδα, αφού είναι το πρώτο περιοδικό που υποστηρίζει και συνοδεύει τη δουλειά της ομώνυμης θεατρικής ομάδας, η οποία δραστηριοποιείται από το 1971 ως το 1975 και συντάκτες του είναι τα μέλη του ομώνυμου θιάσου. Το *Ανοιχτό Θέατρο* είναι ένα ιδεολογικό όργανο της θεατρικής πρωτοπορίας της εποχής. Πρόκειται για μηνιαίο περιοδικό – περιοδικότητα που δεν μπόρεσε να τηρήσει- το οποίο κατάφερε να εκδώσει 5 τεύχη, που εκδίδεται ως ιδεολογικό μανιφέστο της ομάδας, υπηρετώντας στην πράξη το όραμά της για ένα θέατρο- πολυχώρο πολιτισμού.

Ποια σχέση μπορεί να είχε ένα τέτοιο περιοδικό με αυτό του Νίτσου; Εκ πρώτης όψεως φαίνεται άστοχος κάθε συσχετισμός. Ο Μιχαηλίδης και οι συνεργάτες του θεωρούσαν το *Θέατρο* “ελιτίστικο”<sup>332</sup> περιοδικό παρά το ότι αναγνώριζαν το υψηλό επίπεδο της ύλης του, την προσφορά του στην αναβάθμιση της κουλτούρας στην νεοελληνική πραγματικότητα. Ο Πολύκαρπος Πολυκάρπου σε συνέντευξή του αναγνωρίζει πως το *Θέατρο* του Κώστα Νίτσου ήταν το πρώτο ευρωπαϊκών προδιαγραφών θεατρικό περιοδικό που δημιούργησε ένα τεράστιο προηγούμενο, καθώς όλοι το πρόβαλαν σαν μοντέλο. Το μοντέλο, όμως, αυτό συνειδητά αποφάσισε να μην ακολουθήσει η ομάδα Μιχαηλίδη αποβλέποντας στην επαναστατικοποίηση του θεάτρου<sup>333</sup>.

<sup>331</sup> Θεατρικά, τεύχος 2, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1972. Το τεύχος έχει εξώφυλλο τα μέλη του θιάσου.

<sup>332</sup> Σπ. Κακουριώτης, “Η πολιτισμική και πολιτική αμφισβήτηση κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας, Το παράδειγμα του περιοδικού *Ανοιχτό Θέατρο*”, (1967-1974), διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018, σελ. 62.

<sup>333</sup> Συνέντευξη Π. Πολυκάρπου.

Υπάρχουν, ωστόσο, κοινά χαρακτηριστικά μεταξύ των δυο περιοδικών. Και τα δυο λειτουργούν ή φιλοδοξούν να λειτουργήσουν κανονιστικά στο νεοελληνικό θέατρο, αλλά διαφοροποιούνται στο επίπεδο αναφοράς. Κοινό χαρακτηριστικό τους είναι επίσης πως και τα δυο περιοδικά - εξαιτίας των προγραμματικών τους στόχων- τείνουν να αποστασιοποιηθούν από την τρέχουσα θεατρική δραστηριότητα, απουσιάζει η κριτική εγχώριων παραστάσεων. Επίσης ο Μιχαηλίδης επιδιώκει να κινηθεί εκτός κομματικών μηχανισμών παρά το ότι ανήκει στον χώρο της αριστεράς και η ύλη του παραπέμπει ιδεολογικά στον χώρο, επιθυμεί το “απεριχαρακωτο” που διακηρύσσει ο Νίτσος. Αναφέρεται χαρακτηριστικά στο τεύχος 1 του *Ανοιχτού Θεάτρου*: “Στους στόχους του *Ανοιχτού Θεάτρου* πρέπει να αναφερθεί πώς το περιοδικό δεν είναι και δεν πρέπει να γίνει όργανο προσώπων που επιδιώκουν το σκαρφάλωμα στην εξουσία”[...]/“Για μας το πολιτικό θέατρο σημαίνει καταρχήν αντίθεση σε οποιαδήποτε μορφή εξουσίας”<sup>334</sup>. Παρά τους διαφορετικούς συνεργάτες, πρέπει να σημειωθεί το πέρασμα του στενού φίλου του Νίτσου, Α. Τάσσου από τις σελίδες του *Ανοιχτού Θεάτρου*<sup>335</sup> στις οποίες σχολιάζει τα χαρακτηριστικά του Κυριακούλη, αλλά και αντίστοιχα της Βάσως Κατράκη από το *Θέατρο* για να σχολιάσει το σήμα της ελληνικής δημοκρατίας.

Μια βασική διαφορά προσέγγισης των δύο περιοδικών είναι η κειμενοκεντρική αντίληψη για το θέατρο που έχει ο Κ. Νίτσος, σε αντίθεση με την παραστασιοκεντρική του Γ. Μιχαηλίδη, κι αυτό όχι τόσο σε επίπεδο ύλης των δύο περιοδικών, όσο στην έμφαση που δίνει ο ίδιος ο Νίτσος στο κείμενο νεοελληνικό ή ξένο και στην παράσταση την οποία το *Ανοιχτό Θέατρο* θεωρεί ως φορέα της αλλαγής. Στις εξόφθαλμες διαφορές ανήκει το ότι ο Νίτσος αναφέρεται περισσότερο στο συστημικό θέατρο, ενώ ο Μιχαηλίδης και οι συντάκτες του *Ανοιχτού* στο αναπτυσσόμενο ριζοσπαστικοποιούμενο θέατρο και κυρίως στη δουλειά της δικής τους ομάδας, την οποία θεωρητικοποιούν με την ύλη του περιοδικού. Το *Ανοιχτό Θέατρο* δεν έχει πολυτελή έκδοση, τα κείμενά του είναι δακτυλογραφημένα σε διαφορετικές μηχανές, η απόσταση που χωρίζει τα δύο περιοδικά σε αυτό είναι τεράστια.

Όμως είναι και τα δύο, για διαφορετικούς λόγους που φάνηκαν παραπάνω, περιοδικά-σταθμοί για το νεοελληνικό θέατρο και αποτελεί ένα επίτευγμα του Μιχαηλίδη και της

<sup>334</sup> Κακουριώτης ό.π. σελ. 67. Ο Σπ. Κακουριώτης ερμηνεύει την δήλωση αυτή ως λοξή αναφορά στην προσπάθεια της ΕΔΑ να ποδηγητήσει το εγχείρημα του Θεάτρου της Νέας Ιωνίας. Θα μπορούσε να είναι και υπαινιγμός για εκδότες περιοδικών που τα χρησιμοποιούν ως μέσα αναρρίχησης στην εξουσία.

<sup>335</sup> *Ανοιχτό Θέατρο*, τεύχος 5, σελ. 41-43.

ομάδας του ότι κατάφεραν με 5 μόνο τεύχη να μπουν στην ιστορία του ελληνικού θεάτρου και του πολιτιστικού τύπου σε περίοπτη θέση.

### ***Ευθύνη, Νέα Εστία, Αντί***

Στα πρώτα τεύχη, τεύχος 33 (Μάιος 1973-Ιούνιος 1973) και τεύχος 37 (Γενάρης-Φλεβάρης 1974, το τελευταίο στην περίοδο της χούντας), ξεκινά στη στήλη *Δίμηνο* μια σύγκρουση με το περιοδικό *Ευθύνη* του Κ. Τσιρόπουλου, ένα συντηρητικό φιλολογικό περιοδικό που εκδιδόταν το 1961-66 και το οποίο επιστρέφει σε κυκλοφορία το 1972. Αντικείμενο της σύγκρουσης είναι ένα κείμενο του Αγγ. Βλάχου για τον Καβάφη και η απορριπτική θέση του Μινωτή για τον Μπρεχτ. Δημοσιεύει τις επιστολές και διατηρεί για όλον τον πρώτο χρόνο της Β' περιόδου το θέμα και δηκτικά σχόλια κατά του Τσιρόπουλου και του Μινωτή. Η σύγκρουση αυτή μπορεί να θεωρηθεί ως μάχη με το κατεστημένο, με στοιχεία και προσωπικής αντιδικίας<sup>336</sup>.

Η *Νέα Εστία* συνεχίζει την πορεία της έχοντας την ίδια αδιάφορη στάση απέναντι στο περιοδικό του Νίτσου. Εξίσου το *Θέατρο* αγνοεί τη *Νέα Εστία*. Το περιοδικό όπως ήδη παρουσιάστηκε σε αυτή τη δεύτερη περίοδο απομακρύνεται πολύ από το περιεχόμενο και τα ενδιαφέροντα της *Νέας Εστίας*. Επιτίθεται στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* στην Κατίνα Παξινού για τις "μωρίες" που γράφτηκαν. Διακωμωδεί τον Π. Κανελλόπουλο για όσα γράφει στο αφιέρωμα. Ωστόσο, στο τεύχος 59-60 ο Γιάννης Νεγρεπόντης συντάσσει βιβλιοκρισία του βιβλίου του Άλκη Θρύλου *Το ελληνικό Θέατρο 1927-33 Α' τόμος*. Σε αυτό παρά τις αντιρρήσεις για την ποιότητα της έκδοσης, κάνει μια αποτίμηση του έργου της Ελένης Ουράνη, της κριτικού της *Νέας Εστίας* ως το θάνατό της το 1971. Ο Νεγρεπόντης εξαίρει την απλότητα του ύφους, "ευπρέπεια", με την αγωνιστικότητα, την καλλιέργεια

<sup>336</sup> Ο Τσιρόπουλος, επιφυλλιδογράφος της *Καθημερινής* και συνδεδεμένος με τον Αιμ. Χουρμούζιο, απολαμβάνοντας θέσεις; κρατικές και τιμητικές διακρίσεις αποτελεί μάλλον κόκκινο πανί για τον Νίτσο. Στο τεύχος 44-45 αναφερόμενος στον Τσιρόπουλο δηλώνει: "Ανήκει στο γνωστό θεατρονολογούντα θεολόγο! Λόγω ... παρεοκρατίας φυσικά". "Ο συντάκτης του υπήρξε, αρχικά, "ειδικός" σύμβουλος του κ. Κ. Τσάτσου στο υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών και εισηγήθηκε τον διορισμό της σημερινής διοίκησης του Εθνικού Θεάτρου! Είναι "ειδικός" σύμβουλος του Π. Ζέπου στο υπουργείο Παιδείας και πρόεδρος της επιτροπής, που αγόρασε με ο ν ο π ω λ ι α κ ά βιβλία της προσωπικής του εκδοτικής εταιρίας και μια "Ιστορία" που εποπτεύουν έμμισθοι αξιότιμοι ακαδημαϊκοί Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλος και Κ. Τσάτσος! Εκδίδει την *Ευθύνη*", όπου συνεργάζονται όλα σχεδόν τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του Εθνικού." Ο Μινωτής αποτελεί συχνά στόχο στη β' αυτή περίοδο για τον Νίτσο. Ο Αγγ. Βλάχος αποτελεί το κατεξοχήν πρόσωπο του κατεστημένου εναντίον του οποίου ο Νίτσο σε αυτήν την περίοδο.

της Ελένης Ουράνη, αποτιμώντας θετικά την προσφορά των κριτικών της για το θέατρο στη πνευματική ζωή του τόπου.

Το περιοδικό *Αντί* το 1972- οπότε και απαγορεύεται από τη Χούντα η κυκλοφορία του στο πρώτο κίολας τεύχος- και από το 1974 (μεταπολίτευση) και εξής ασχολείται με τον χώρο της τέχνης και συνεπώς και του θεάτρου. Τη στήλη για το θέατρο έχει η Άννη Κολτσιδοπούλου, η οποία, όπως σημειώθηκε, γράφει και για τα *Θεατρικά*. Το *Αντί* διατυπώνοντας έναν αριστερό λόγο με τις συνεντεύξεις<sup>337</sup> και τα άρθρα του<sup>338</sup> στηρίζει το πρωτοποριακό και ειδικότερα το εγχώριο πολιτικό, λαϊκό θέατρο, τα εταιρικά θεατρικά σχήματα. Ανησυχεί για την πτώση των εισιτηρίων στο θέατρο<sup>339</sup> Οι σχέσεις του *Αντί* με το Θέατρο φαίνονται καλές και διακρίνεται εκτίμηση στο πρόσωπο του Νίτσου.<sup>340</sup>

### **Αρχές στους εναρκτήριους Αστερίσκους**

Το *Θέατρο* επανέρχεται σε μια πολύ διαφορετική πραγματικότητα από αυτήν του '61 για τους λόγους που ήδη περιγράψαμε. Στα πέντα χρόνια απουσίας του, με τις εξελίξεις στην πολιτική έχει μεταβληθεί η κοινωνία, αλλά και το πλαίσιο και το περιεχόμενο της θεατρικής δραστηριότητας στη χώρα και διεθνώς. Ωστόσο στην έναρξη της δεύτερης περιόδου, στους *Αστερίσκους*, ο Νίτσος επαναλαμβάνει αρχές που είχε διατυπώσει και στην Α' περίοδο δημιουργώντας συνέχειες με αυτήν. Παραθέτει το ίδιο κείμενο του 1961 με τις αρχές και τη στοχοθεσία του περιοδικού, αλλά ελαφρώς συντομευμένο. Αναφέρει ως αποστολή του την "εξυγίανση και άνοδο του Νεοελληνικού θεάτρου". Στο πρώτο αυτό τεύχος επιλέγει να επαναδιατυπώσει τη θέση του περιοδικού για την πρωταρχικότητα της αρχαίας τραγωδίας και την ανάγκη "διάσωσης της ελληνικής παράδοσης" Δεν αναφέρεται στον αγώνα για την προαγωγή του νεοελληνικού θεατρικού έργου, όπως με τόση έμφαση έκανε στην Α' περίοδο, αλλά η οπτική του δεν έχει μεταβληθεί. Η άποψή του για την πρωταρχικότητα του νεοελληνικού θεατρικού έργου θα (επανα)διατυπωθεί στα επόμενα τεύχη<sup>341</sup>. Επιλέγει επίσης να εντάξει στους εναρκτήριους *Αστερίσκους* μια εκτενή υπεράσπιση της δημοτικής γλώσσας

<sup>337</sup> *Αντί*, τεύχ. 4, συνέντευξη Μ. Ριάλδη, σελ. 34-35, *Αντί*, τεύχ. 5, εργατικό θέατρο, συνέντευξη Λάζαρου Παπαδόπουλου, σελ. 45-46, τεύχ. 21, συνέντευξη Αντώνη Βουγιούκα, σελ. 47-49. Ο Αντώνης Βουγιούκας σε σημείωμα μετά την συνέντευξη κριτικάρει τη χρήση του όρου "συμμοριτοπόλεμος" από τον Γ. Σιδέρη στο περιοδ. *Θέατρο* και δηλώνει πως δε θα ξαναγοράσει για αυτόν τον λόγο το *Θέατρο*.

<sup>338</sup> , *Αντί*, τεύχ. 20 Το φοιτητικό θέατρο, *Αντί*, τεύχ.

<sup>339</sup> *Αντί*, τεύχ. 32, σελ. 44.

<sup>340</sup> Στο τεύχ. 8 του *Αντί*, σελ. 50, γίνεται πολύ θετική παρουσίαση της ύλης του τεύχ. 38-39 του *Θεάτρου που χαρακτηρίζεται "ως άριστη μορφικά και ποιοτικά"*.

<sup>341</sup> Δίμηνο, τεύχ. 40-42 σελ. τεύχ. 50-52, τεύχ. 53-54.

με τον τίτλο “πάρεξ ελευθερία και γλώσσα”. Το γλωσσικό θέμα ήταν καίριο εκείνο τον καιρό μετά την παλινδρόμηση στην καθαρεύουσα που πραγματοποίησε το χουντικό καθεστώς. Διακηρύσσει ότι η μόνη εθνική γλώσσα είναι η δημοτική, η οποία απειλείται με αφανισμό. Και “φθορά της εθνικής γλώσσας σημαίνει φθοράς της ελληνικής ψυχής...”. Ο Νίτσος φαίνεται αμετακίνητος στις θέσεις του. Όμως, όπως σημειώθηκε, η φυσιογνωμία του περιοδικού αλλάζει στη Β’ περίοδο.

Το *Θέατρο* εισέρχεται για να συνταχθεί στο αντικαθεστωτικό, αντιχουντικό μέτωπο που έχει ήδη διαμορφωθεί. Στις πρώτες φράσεις των *Αστερίσκων* του πρώτου τεύχους διαβάζουμε: “Για τη σημερινή επανεμφάνιση του “Θεάτρου” αρκούν δυο στοιχεία : Τα πέντε χρόνια της Ιστορίας του. Και τα πέντε, της σιωπής του.” Το δεύτερο σκέλος της δήλωσης συντάσσει το περιοδικό με όσους τήρησαν “σιωπή” κατά τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας.

Και σε αυτήν τη δεύτερη περίοδο επαναλαμβάνει σε όλους τους τόνους στα τεύχη του ότι το περιοδικό είναι απεριχαρακωτό. “Μια δήλωση, όμως, επιβάλλεται: Θα υπηρετήσουμε τους στόχους μας μακριά από τα κάθε είδους κλειστά κυκλώματα, που πάνε να καταπνίξουν και τον πνευματικό χώρο. Θα μείνουμε μονομάχοι. Απροσκύνητοι κι αδέσμευτοι.”<sup>342</sup>

## Θέματα και θέσεις στο περιοδικό

Το περιοδικό επιλέγει στη διάρκεια της χούντας να κάνει αφιερώματα που έχουν σαφέστατο αντιδικτατορικό συμβολισμό. Η προβολή του *Θεάτρου του Ήλιου* της Μνούσκιν (τεύχ. 32), του “*Ημερολογίου Δουλειάς*” του Μπρεχτ (τεύχ. 32-33), του έργου του νομπελίστα αριστερού ποιητή Πάμπλο Νερούδα (τεύχ. 34-36), το αφιέρωμα στο θέατρο-ντοκουμέντο (τεύχ. 34-36) και το Φεστιβάλ Νανσύ (34-36 και 37) μέσα στη χούντα μπορούν να θεωρηθούν αντικαθεστωτικές πολιτικές πράξεις, τις οποίες, ωστόσο, αντιλαμβάνονταν ως τέτοιες μόνο οι καλλιτέχνες αφού οι χουντικοί δεν γνώριζαν από τέχνη<sup>343</sup>. Οι *Αστερίσκοι* γίνονται αιχμηροί για τις επιλογές του καθεστώτος στον πολιτισμό και ειδικά το θέατρο. Στο τεύχος 33, εγκαινιάζοντας τη στήλη *Ντοκουμέντα*, δημοσιεύει το “*Σχέδιο Μακροπρόθεσμης Αναπτύξεως της Χούντας*” σε ό,τι αφορά τον πολιτισμό και σαρκάζοντας τα σχέδια των *συνταγματαρχών*<sup>344</sup>.

<sup>342</sup> Τεύχ. 37 (Γενάρης -Φλεβάρης 1974), *Αστερίσκοι*, σελ. 7.

<sup>343</sup> Ο Π. Μάρκαρης σχολιάζει σε συνέντευξή του πως ο Νίτσος δημοσιεύοντας τα εν λόγω αφιερώματα ήταν σίγουρος πως οι χουντικοί δεν αντιλαμβάνονταν το αριστερό, αντιδικτατορικό πρόσημο αυτών.

<sup>344</sup> Τεύχ. 33, *Αστερίσκοι*: “Ένα χάρτινο κατασκευάσμα, με την αυθάδη φιλοδοξία να μας δυναστεύει επί τριάντα ολόκληρα χρόνια! [...] Για τη σύνταξη του “Σχεδίου” απασχολήθηκαν 632 “κορυφές”,

Με τη μεταπολίτευση το 1974, διαμορφώνεται ένα “αντιδεξιό μέτωπο” στο οποίο το περιοδικό επίσης σπεύδει να συνταχθεί. Στη μεταπολίτευση το *Θέατρο* εστιάζει στην πολιτική διάσταση του καλλιτεχνικού βίου της χώρας. Στους *Αστερίσκους* ασκεί δριμυία κριτική στο “καραμανλικό καθεστώς” για τις ολιγωρίες του.<sup>345</sup> Στα μεταπολιτευτικά χρόνια γίνεται βήμα προβολής του συνόλου των αιτημάτων της αριστεράς (ο επαναπατρισμός των πολιτικών εξορίστων, η κατάργηση της βασιλείας, η αποχουντοποίηση, η ανάδειξη του λαϊκού πολιτισμού, το κράτος δικαίου, η μετάβαση σε μια ουσιαστική δημοκρατία, οι ελληνοτουρκικές σχέσεις και η ανάγκη ειρηνικής συνύπαρξης, η επαναστατικοποίηση του θεάτρου και ο επαναπροσδιορισμός του ρόλου του). Το *Θέατρο* επιπλέον γίνεται το περιοδικό στο οποίο φιλοξενούνται αφιερώματα όχι μόνο σε ξένους αριστερούς καλλιτέχνες αλλά και σε παλαίμαχους της αριστεράς, η αναφορά στους οποίους σηματοδοτεί την έλευση μιας νέας εποχής για τον πολιτισμό στη χώρα. Προβάλλει το έργο αριστερών καλλιτεχνών και διανοουμένων, του πολιτικού εξόριστου Αντώνη Γιαννίδη, του βασανισμένου από τη χούντα Τζαβαλά Καρούσου, του επίσης εξόριστου και επαναπατρισθέντος με την μεταπολίτευση Ιάννη Ξενάκη. Στο πρώτο τεύχος από την κατάργηση της δικτατορίας δημοσιεύονται φωτογραφίες από τη Γυάρο και το δραματικό ποίημα “Μαντατοφόρες” του Γιάννη Ρίτσου χειρόγραφο, το οποίο δημιούργησε στον τόπο αυτόν εξορίας. Κάνει αφιέρωμα στον Αλέξανδρο Παπαναστασίου, “τον πατέρα της ελληνικής δημοκρατίας”, προτείνει ως σήμα της ελληνικής δημοκρατίας το σχέδιο του Κωνσταντίνου Παρθένη, ενώνοντας σε μια συνέχεια πρόσωπα της ελληνικής ιστορίας με το παρόν. Το *Θέατρο* αυτοπροσδιορίζεται ως “μορφωτικό και μαχόμενο κοινωνικό και πολιτικό έντυπο”<sup>346</sup> με ρόλο συνεπώς παρεμβατικό και πέραν του χώρου του θεάτρου, ευρύτερα στην τέχνη αλλά και στην πολιτική. Όλα αυτά καθιστούν ακόμα πιο συμπαθή στην αριστερά και κυρίως στο ΚΚΕ τον Νίτσο, ο οποίος σταδιακά αποκτά την ταυτότητα του “μαχόμενου δημοσιογράφου, αγωνιστή της Εθνικής Αντίστασης”<sup>347</sup>.

---

περισσότερο από ένα χρόνο. Θα προκαλέσουμε, μάλιστα, κι όσους έχουν δικαίωμα να 'χουν γνώμη, να τη διατυπώσουν. 'Υπεύθυνα, σταράτα, χωρίς υπεκφυγές. Βιαζόμαστε, όμως, να πούμε τη δική μας γνώμη : Το βαρύγδουπο " Σχέδιον ", σ' ό,τι αφορά τα καλλιτεχνικά θέματα, περιλαβαίνει μόνο λόγια κενά, που θυμίζουν ανεύθυνες προεκλογικές επαγγελίες.[...]Είναι τό πρώτο γ ρ α π τ ό πρόγραμμα μακροχρονίου . . . οπισθοδρομήσεως!”

<sup>345</sup> Ο Ν. Μπογιόπουλος δίνει την πληροφορία πως το τεύχος 30- τελευταίο τεύχος της Α΄ περιόδου-πολιτοποιήθηκε από τη χούντα και απαγορεύτηκε η κυκλοφορία του τεύχους 31- πρώτου της Β΄ περιόδου με χουντικό καθεστώς. Ν. Μπογιόπουλος, “Αντίο δάσκαλε...”, *Ημεροδρόμος*, 29/11/2015

<sup>346</sup> ό.π., Περίοδος Β΄ τεύχ. 49-50, σελ. 65.



Ο λόγος που αρθρώνει στη Β' περίοδο εναρμονίζεται με την ιδεολογική ηγεμονία της αριστεράς στα χρόνια αυτά. Επιπλέον επιβεβαιώνει την ανάλυση του Βούλγαρη (2013) ότι συγκροτείται στην περίοδο της πρώτης μεταπολίτευσης ένα “αντιδεξιό μπλοκ” “μια ενιαία αντιδεξιά γενεαλογία που ξεκινούσε από το Βενιζέλο, συνέχιζε με την εθνική και πρωτίστως στην εαμική αντίσταση, ενσωμάτωνε στη βάση του αντιαμερικανισμού τους ηττημένους του εμφυλίου, συνέχιζε με τους αγώνες κατά του εμφυλιακού κράτους της δεξιάς και κατέληγε στη γενιά του Πολυτεχνείου. Ο πολιτικο-ιδεολογικός κώδικας ήταν δομημένος σε μια διπολική, μανιχαϊστική αντίληψη της κοινωνίας και της πολιτικής διαδικασίας.”<sup>348</sup> Σε αυτό το αντιδεξιό μπλοκ εντάσσονται, “ερήμην της ιστορικής πραγματικότητας”, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Βούλγαρης, ως συνοδοιπόροι κεντρώοι, αριστεροί “εσωτερικού”, κομμουνιστές αλλά και αναρχικοί.

### **Το πολιτικό θέατρο**

Μέσα σε κλίμα ζωηρού ενδιαφέροντος για το πολιτικό θέατρο στη δεκαετία του '70, το περιοδικό *Θέατρο* μπαίνει δυναμικά για να συμβάλλει στον σχετικό προβληματισμό. Στο τέλος της Α' περιόδου είχε γίνει σαφής μια σχετική στροφή του περιοδικού στα οράματα του πολιτικού θεάτρου. Στην Β' περίοδο ολοκληρώνεται αυτή η στροφή και το *Θέατρο* γίνεται ένθερμος υποστηρικτής τους.

Κατ' αρχάς, με το κύρος που έχει αποκτήσει από την προηγούμενη περίοδο κυκλοφορίας του, θεωρεί πως πρέπει να λειτουργήσει κανονιστικά στην ελληνική πραγματικότητα και να τοποθετήσει τη συζήτηση που διεξάγεται για το πολιτικό θέατρο στα “σωστά” της, όπως δηλώνει πλαίσια, να το ορίσει διαλύοντας τους “μύθους”<sup>349</sup> και υποδεικνύοντας την κατεύθυνση που πρέπει να πάρουν οι σχετικές αναζητήσεις.

“Χρειάζεται ν' αποχτήσουμε, σ' ανεκτό όριο, κοινές γνώσεις, για να μπορούμε να κατονομάζουμε σωστά τα πράγματα. Κι όταν λέμε, αίφνης, “Επικό ή Πολιτικό Θέατρο, να μην καταλαβαίνουμε . . . ‘ο έκαστος κατά δianoian έχει!’ [...] Το “Θέατρο” [...] είναι

<sup>347</sup> [«Εφυγε» ο Κώστας Νίτσος | ΠΟΛΙΤΙΚΗ | ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ \(rizospastis.gr\)](#) [Φωνή δημιουργικής, επίκαιρης διαμαρτυρίας | ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ | ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ \(rizospastis.gr\)](#)

<sup>348</sup> Γ. Βούλγαρης, “Η πολιτική κουλτούρα της μεταπολίτευσης”, στο *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, 1974-2000*, εκδ. Θεμέλιο Αθήνα 2008, σελ. 399-400.

<sup>349</sup> Αυτόν τον όρο χρησιμοποιεί ο Ντορτ στο άρθρο του “Το πολιτικό Θέατρο, τοποθέτηση και ιστορική αναδρομή” ό.π. τεύχ. 31, σελ. 11.

αποφασισμένο να φωτίσει, με παρόμοιο τρόπο, διάφορες λανθάνουσες και διαμορφωμένες μορφές πολιτικού θεάτρου.<sup>350</sup>

Στο εναρκτήριο τεύχος περιλαμβάνει ένα κείμενο του Μπερνάρ Ντορ<sup>351</sup>, στο οποίο ο μελετητής αναλύει την καταγωγή του πολιτικού θεάτρου. Στον ορισμό επανέρχεται στο τεύχος 37<sup>352</sup>. Στο μεγάλο αφιέρωμα στο Φεστιβάλ του Νανσύ<sup>353</sup> η Κ. Θωμαδάκη εστιάζει στη δουλειά πολιτικών θιάσων και ξεκαθαρίζει τι ορίζεται ως πολιτικό θέατρο. Διακρίνει το “γενικά πολιτικό” που “ασκεί μια κριτική διεισδυτική, ανατρέποντας κάθε έννοια κατεστημένου, αποτελμάτωσης και κομπορμιισμού”, επικαλούμενη τη φράση του Ντορ, “κάθε μεγάλο θέατρο είναι πολιτικό”<sup>354</sup> από το “άμεσα πολιτικό” που είναι αυτό που αποτελεί το αντικείμενο του ενδιαφέροντος<sup>355</sup>. Δίνει τα βασικά χαρακτηριστικά του τελευταίου: α. υπερβαίνει τα όρια του εθνικού, τοπικού και πλάθει την ιστορική συνείδηση του θεατή, β. Ομαδική δημιουργία γ. Στροφή στο λαϊκό κοινό, δ. θέματα σχετικά με την κοινωνική καταπίεση, ε. διδακτική μέθοδος, στ. κοινωνική σάτιρα, ζ. αποστασιοποίηση. Στο τεύχος 34-36 ανοίγει τον “Φάκελλο Ντοκουμέντο” και συστήνει τα χαρακτηριστικά του στο ελληνικό κοινό και τη σχέση του με το πολιτικό θέατρο<sup>356</sup>. Στο τεύχος αυτό που είναι πολύ εκτενές και πλούσιο παρεθέτονται κείμενα -αναλύσεις του Πήτερ Βάις, της Λίλας Μαράκα, του Ερβιν Πισκάτορ, του Χάιναρ Κίπχαρτ, του Γκύντερ Ρούλε. Ο Πήτερ Βάις σημειώνει στο κείμενό του<sup>357</sup>

Το ρεαλιστικό θέατρο εποχής πέρασε μέσ' από πολλές μορφές, από τον καιρό του κινήματος της προλεταριακής κουλτούρας, του αγκίτ-προπ, τών πειραματισμών

<sup>350</sup> ό.π. τεύχ. 34-36, σελ. 9.

<sup>351</sup> ό.π. Μπερνάρ Ντορτ, “Το Πολιτικό Θέατρο”, τεύχ. 31, σελ. 11. Ο Ντορ ανάγει τη ρίζα του πολιτικού θεάτρου στη Γαλλική Επανάσταση, υποβαθμίζει την κουμουνιστική του ρίζα, τονίζοντας την γαλλική καταγωγή του.

<sup>352</sup> Το περιοδικό καλύπτει διεξοδικά το φεστιβάλ του Νανσύ, φεστιβάλ μεγάλης αίγλης, όπου, όπως ο τίτλος του αφιερώματος δηλώνει, “χτυπά η καρδιά του ζωντανού θεάτρου”. Στο τρίτο αφιέρωμα στο φεστιβάλ, στο τεύχος 37, η Κ.Θωμαδάκη, που το παρακολούθησε, παρουσιάζει και σχολιάζει τις συμμετοχές στο είδος του πολιτικού θεάτρου.

<sup>353</sup> Το αφιέρωμα απλώνεται στα τεύχη 33, 34-36, 37, 38-39 και περιλαμβάνει τις ενότητες: 1.Θέατρο λαϊκής παράδοσης. 2. Θέατρο σωματικής έκφρασης. 3. Χάπενινγκ. 4. Κοντσέρτο. 5. Επιστροφή στις ρίζες. 6. Πολιτικό θέατρο. 7. Παιδικό θέατρο.

<sup>354</sup> ό.π. τεύχ. 31, Μπερνάρ Ντορτ, “Το πολιτικό θέατρο”, σελ. 11.

<sup>355</sup> ό.π. τεύχ. 37, σελ. 55.

<sup>356</sup> Στο επόμενο τεύχος συνεχίζει την ανάλυση με το πώς εμφανίζεται το ντοκουμέντο στη ζωγραφική, στην οποία αφιερώνει το εξώφυλλο, στη μουσική και στον κινηματογράφο. Δημοσιεύει το μουσικό έργο “Το τραγούδι που κόπηκε” του Λουίτζι Νόννο, ένα αντιναζιστικό έργο με γράμματα Ελλήνων κρατουμένων εκτελεσθέντων από τους Ναζί, έργο που ενσωμάτωσε στη συνέχεια στην παράσταση “Τρόμος και αθλιότητα του Γ' Ράιχ” το *Θέατρο Τέχνης*.

<sup>357</sup> Τεύχ. 34-36, Πήτερ Βάις, “Το θέατρο – ντοκουμέντο, δεκατέσσερις θεμελιακές θέσεις για την αποκάλυψη της αλήθειας” σελ. 61-63.

του Πισκάτορ και των διδαχτικών έργων του Μπρεχτ. Σήμερα, για να μπορέσουμε να το φέρουμε σ' ένα κοινό παρονομαστή, του δίνουμε διάφορους χαρακτηρισμούς, όπως πολιτικό θέατρο, θέατρο-ντοκουμέντο, θέατρο της διαμαρτυρίας ή αντιθέατρο.

Για το θέατρο ντοκουμέντο μεταξύ άλλων ο Βάις σημειώνει :

Τό θέατρο-ντοκουμέντο είναι στρατευμένο θέατρο. Πολλά από τα θέματά του δε μπορούν να καταλήξουν σε τίποτ' άλλο παρά σε καταδίκη. Για ένα τέτοιο θέατρο η αντικειμενικότητα, σε ορισμένες περιπτώσεις, είναι μια έννοια που χρησιμεύει σε μια κυρίαρχη ομάδα για να δικαιολογήσει τις πράξεις της.

Η ανάληψη της αποστολής να εννοιολογήσει το πολιτικό θέατρο υπηρετείται και από την δημοσίευση του κειμένου στο τεύχος 38-39 "Λέσσινκ και Μπρεχτ, Η διαφώτιση στο Θέατρο" και την παράθεση της συζήτησης στο Πάντειο με θέμα "Η πολιτική σημασία του θεάτρου σήμερα" στο τεύχος 46-48.

Το ζωηρό ενδιαφέρον του περιοδικού για το πολιτικό θέατρο γίνεται αντιληπτό από τον χώρο που δίνεται στις σελίδες του για την ανάλυση επιμέρους θεμάτων και την παρουσίαση της δουλειάς ξένων σχημάτων που υιοθετούν τις αρχές του. Διακρίνεται ωστόσο όσο προχωρά η δεκαετία μια σταδιακή ατόνησή του. Στα πρώτα δέκα τεύχη (με βάση την αρίθμηση, γιατί βγαίνουν διπλά και τριπλά) η αναφορά στο πολιτικό θέατρο είναι πυκνή<sup>358</sup>. Στη δεύτερη δεκάδα μειώνεται αισθητά η προβολή και ο προβληματισμός<sup>359</sup> και στην τρίτη δεκάδα υπάρχει η αναφορά μόνο στο θέατρο του βουνού<sup>360</sup>. Να σημειωθεί πως τα πολύ ενδελεχή κείμενα των πρώτων δέκα περίπου τευχών για το πολιτικό θέατρο τα υπογράφει η Κατερίνα Θωμαδάκη.

Το περιοδικό όπως και στην Α' περίοδο θεωρεί τον Μπρεχτ αξεπέραστο, ένα είδος κανόνα για το σύγχρονο θέατρο, αφού "δεν μπορεί κανείς να ασχολείται σοβαρά με το σημερινό και το αυριανό θέατρο και να βρίσκεται ακόμα πριν από τον Μπρεχτ"<sup>361</sup>. Θεωρεί το επικό θέατρο την κύρια και πιο επιτυχή έκφραση πολιτικού θεάτρου. Ο Μπρεχτ είναι ο

<sup>358</sup> Στο τεύχος 31 περιλαμβάνονται: ένα κείμενο του Μπερνάρτ Ντορ, ένα με μαγνητοφωνημένη διδασκαλία του Μπρεχτ σε πρόβα, μια ομιλία του Βίλλυ Μπραντ με θέμα "Θέατρο και πολιτική" και ένα κείμενο για τον θίασο Λα Μάμα. Στο τεύχος 32 κάνει αφιέρωμα στο Θέατρο του Ήλιου, στο 33 δημοσιεύει το Ημερολόγιο Δουλειάς του Μπρεχτ, στο 34-36 κάνει αφιέρωμα στο θέατρο Ντοκουμέντο και στον θεατρικό Νερούδα, στο 37 στο πολιτικό θέατρο όπως εμφανίστηκε στο Νανσύ, στο 40-42 αφιέρωμα στον Ντάριο Φο.

<sup>359</sup> Στο τεύχ. 44-45 κουνέντευξη του Μπουκσλάβ Λιβνιετς διευθυντή του *Ανοιχτού Θεάτρου*, στο τεύχ. 49-50 στο *Ψωμί και κούκλες* και αφιέρωμα στο θέατρο στο βουνού με αναμνήσεις του Ραβανή.

<sup>360</sup> τεύχ. 54-55, 56-57.

<sup>361</sup> ό.π. τεύχ. 33, σελ. 9.

μόνος δημιουργός στον οποίο αφιερώνονται τόσες πολλές σελίδες στις δύο πρώτες περιόδους της κυκλοφορίας του. Κι αυτό παράλληλα αντικατοπτρίζει και ανταποκρίνεται στο ζωηρό ενδιαφέρον που υπήρχε εκείνη την εποχή για το επικό θέατρο. Ανακοινώνει πως προτίθεται να εκδώσει στα ελληνικά το *Ημερολόγιο Δουλειάς* του Γερμανού θεατρανθρώπου και εξακολουθεί να θεωρεί, όπως και στην πρώτη περίοδο, πώς τα έργα του Μπρεχτ προδίδονται στην ελληνική σκηνή και υπάρχει μεγάλη άγνοια γύρω από το επικό θέατρο. Και συνεχίζει να διεκδικεί έναν κανονιστικό ρόλο, να υποδείξει πώς πρέπει να αντιμετωπίζεται το μπρεχτικό θέατρο. Επιμένει στη θέση που έχει εκφράσει ήδη από την πρώτη περίοδο πως τα ανεβάσματα του Μπρεχτ στη χώρα προδίδουν το πνεύμα του επικού θεάτρου συνολικά. Στους *Αστερίσκους* του τεύχους 32 αναφέρεται στην “κακοποίηση” του Μπρεχτ από την *Ελληνική Σκηνή* της Συνοδινού που έπαιξε την “Αντιγόνη” του Μπρεχτ στην πρωταγωνίστρια Συνοδινού στον Σολομό που μετέφρασε και σκηνοθέτησε αυτό το έργο. Την ίδια άποψη έχει και για την παράσταση “Ο Καλός Άνθρωπος του Τσε Σουάν” από το *Προσκήνιο* του Αλέξη Σολομού. Στο θέμα των ατυχών παραστάσεων έργων του Μπρεχτ επανέρχεται στους *Αστερίσκους* τεύχος 33. “Το ελληνικό θέατρο δουλεύει ακόμα με την ατμόσφαιρα το πάθος τη συγκίνηση. Φυσικά, όταν δεν μπορούμε να απαλλαγούμε από αυτά και αντιμετωπίζουμε Μπρεχτ- πιο τίμιο είναι να μην τον ανεβάζουμε!” δηλώνει στους *Αστερίσκους* κάνοντας αναφορά στις παραστάσεις το *Θέατρο Τέχνης* όπου τη μετάφραση είχε κάνει ο Ελύτης και τη μουσική έχει γράψει ο Χατζιδάκις. Αναφορά κάνει και στο ανέβασμα της “Αγίας Ιωάννας των Σφαγείων” από τον Μυράτ με μουσική “ελαφρά λαϊκή αρχοντορεμπέτικα” και τέλος στο ανέβασμα του “Γαλιλαίου” από το *Εθνικό* με την αυθεντική μουσική του Άισλερ, αλλά τονίζει πως η παράσταση ήταν αντι-μπρεχτική κατά τα άλλα.

Στη Β΄ περίοδο το *Θέατρο* εκφράζει επανειλημμένα την αντίληψη ότι το πολιτικό θέατρο έχει γίνει ένα είδος μόδας και πως τείνει σε εκφυλισμό. Τόσο ο Νίτσος στους *Αστερίσκους* όσο και οι βασικοί συντάκτες του περιοδικού δυσπιστούν σε σχήματα που διατείνονται ότι κάνουν πολιτικό θέατρο<sup>362</sup>. αμφισβητούν τη γνησιότητα των προθέσεων και τον πρωτοποριακό χαρακτήρα πολλών εγχειρημάτων. Αποκαλούν υποτιμητικά τους

---

<sup>362</sup> Ο Νίτσος στους *Αστερίσκους* ξεκάθαρα απορρίπτει τον αμερικάνικο θίασο “Ψωμί και Κούκλες” και τους προβληματισμούς του εμπνευστή τους Πήτερ Σουμάν για ένα θέατρο δρόμου, θέατρο στο πλευρό των καταπιεσμένων, ως θέατρο δήθεν λαϊκό, δήθεν πρωτοποριακό, δήθεν επαναστατικό. Κάνει μια αντιπαραβολή με το πραγματικά επαναστατικό *Living Theater* που η Αμερική εξόρισε στην Ευρώπη δίνοντας στην αναφορά του τόνο νοσταλγικό για τις ένδοξες εποχές του πολιτικού θεάτρου.

περισσότερους νέους δημιουργούς “μιμητές των πρωτοπόρων, Πισκάτορ, Μπρεχτ, Μνούσκιν”. Είναι διάχυτη η αντίληψη ότι το είδος τείνει να εκφυλιστεί<sup>363</sup>.

Πρόκειται για ένα εξαιρετικά δύσκολο είδος που σπάνια αντιμετωπίζεται με επάρκεια. Ο μεγάλος βαθμός της προσχώρησης των νέων στο πολιτικό Θέατρο προδίνει μια ορισμένη αφέλεια. Γιατί η αγωνιστική διάθεση και η καλή προαίρεση δεν αρκούν. Η στράτευση κινδυνεύει να οδηγήσει στο αδιέξοδο του κοινού τύπου. Χρησιμεύει πολλές φορές σαν καταφύγιο, καθώς προσφέρει ένα έτοιμο ιδεολογικό φόντο στην παράσταση. Ο Πισκάτορ είχε εντοπίσει το πρόβλημα: «Οι πολιτικές τάσεις -είτε- δεν πρέπει ποτέ να χρησιμεύουν για να καλύψουν μια μέτρια τέχνη”

Το πολύ ενδιαφέρον είναι ότι ο ίδιος ο Νίτσορ σε αυτή τη Β' περίοδο γράφει κείμενα μαχητικά κατά του αστικού θεάτρου και υπέρ ριζοσπαστικών προτάσεων ευρωπαϊκών θεατρικών σχημάτων. Στο τεύχος 32 δηλώνει θιασώτης ενός αντισυστημικού θεάτρου. Εκθειάζοντας στους *Αστερίσκους* το “1789” του Θεάτρου του Ήλιου γράφει χαρακτηριστικά:

“Τι πέτυχε η θεατρική αυτή Ομάδα που την ξεχωρίζει; Απαρνήθηκε, πρώτ' απ' όλα, το γνώριμο εμπορικό Σύστημα του θεατρώνη και της επιχείρησης. Κ' έφτασε στη συγκρότηση θεατρικού συνεταιρισμού παραγωγής ! Απαρνήθηκε το κλείσιμο στο κλουβί μιας σκηνής και βγήκε σ' ανοιχτό χώρο. Ανέβηκε και παρασταίνει σε παραδοσιακά πατάρια, μ' αλλιώςτικη στο καθένα δράση, που ξαναγεννιέται διαφορετικά κάθε φορά, ανάλογα με τη συμμετοχή του κοινού και τη διάθεση της βραδιάς! Απαρνήθηκε την τυποποιημένη παράσταση ενός γραμμένου έργου κ' έφτασε στο συλλογικό χτίσιμο ενός άγραφτου θεάματος, συνθεμένου από δικούς της αυτοσχεδιασμούς. [...]Κι ένα τελευταίο - αλλά βασικό - κατόρθωμα του θιάσου : Θέατρο σαφώς προσανατολισμένο, πολιτικό, μάχιμο, δέν κατάντησε, ωστόσο, “θέατρο εκτόνωσης “. Και είναι γνωστό πόσο, τελικά, βοηθάνε το κοινωνικό κατεστημένο οι εκτονώσεις, που προσφέρουν μέσα σε τέσσερις κλειστούς τοίχους, πολλά λεγόμενα “πρωτοποριακά θεάματα”! [...] Μόνο με τέτοιους θιάσους και τέτοια έργα θα μπορέσουν να γκρεμιστούν οι άπαρτες ακόμα Βαστίλλες του κατεστημένου Θεάτρου.”

Στους *Αστερίσκους* του τεύχους 38-39 παρουσιάζει τη δουλειά του Ντάριο Φο στον οποίο γίνεται αφιέρωμα ως εξής:

<sup>363</sup> Στο αφιέρωμα του περιοδικού στο φεστιβάλ του Νανσύ είναι ξεκάθαρος ο σκεπτικισμός για τους εκφραστές του είδους. Θέατρο, τεύχ. 37 σελ. 55.

Ο Ντάριο Φό είναι στρατευμένος. Με το Θέατρό του πολεμάει κατά μέτωπο !  
'Αδιαφορεί για φιλολογίες. Έξω απ' το εμπορικό κύκλωμα. Δεν παίζει σε καθιερωμένες θεατρικές αίθουσες. Δεν παίζει για οποιοδήποτε κοινό. Δίνει μόνο οργανωμένες παραστάσεις για φοιτητές, εργάτες, αγρότες - για κοινό προλεταριακό, επαναστατικό. Διαθέτει τη σκηνική του αξιосύνη στην ενίσχυση του πολιτικού φρονήματος του κοινού του. Το σπρώχνει σε κοινωνικές κατακτήσεις. Βλέπει σωστά : " Το να κάνεις 'αριστερό' θέατρο μέσα σε δομές δεξιές, ισοδυναμεί με το να υπηρετείς τη Δεξιά και ν' αναπαύεις τη συνείδησή της, επιτρέποντάς της ν' απολαμβάνει τον υποτιθέμενο φιλελευθερισμό της ". Πέρ' απ' όλ' αυτά, η περίπτωση του Ντάριο Φο δίνει κυρίως, ένα μέγιστο δίδαγμα : Η πολιτιστική αντίσταση των λαών είναι η πιο αποτελεσματική. Είναι χρέος και καταφυγή μας

Επιπλέον, το περιοδικό σε αυτή τη Β' περίοδο δημοσιεύει λίγα θεατρικά έργα, αλλά αυτά κατά βάση είναι του πολιτικού θεάτρου ξένα: Το "1789" του Θεάτρου του Ηλίου (τεύχ. 32), τον "Μουριέτα" του Π. Νερούδα(τεύχ. 34-36), το "Η Ισαβέλλα και οι τρεις καραβέλες κι ένας παραμυθάς" του Ντάριο Φο (τεύχ. 40-42).

Ωστόσο, ο Νίτσο και οι συνεργάτες εκφράζουν μια σειρά από θέσεις για το "πολιτικό θέατρο" που λειαινούν τον ριζοσπαστισμό του και παρά την υποστήριξη σε αυτό εμπεριέχουν μια αμφισβήτηση, έναν σκεπτικισμό.

Κατ' αρχάς, για το περιοδικό και τον ίδιο τον Νίτσο η παράσταση πρέπει να έχει υποστεί αισθητική επεξεργασία, με στόχο πρώτιστο την καλλιτεχνική αξία της παράστασης, αλλιώς δεν μπορεί να ανήκει στον χώρο της τέχνης. Θεωρεί την αισθητική στοιχείο εκ των ων ουκ άνευ του θεατρικού φαινομένου και αντιστρατεύεται όσους την περιφρονούν ως στοιχείο του αστικού θεάτρου. Σχολιάζοντας η Κατερίνα Θωμαδάκη την παρουσία "εξτρεμιστών", όπως τους αποκαλεί, στον χώρο του φεστιβάλ του Νανσύ, οι οποίοι ανάρτησαν πανώ με συνθήματα όπως "όσο περισσότερο θέατρο καταναλώνετε, τόσο λιγότερο ζείτε" "Το θέατρο είναι αντι-ζωή" και έβλεπαν το φεστιβάλ σαν προϊόν ενός παρηκμασμένου αστικού πολιτισμού και μιας ανεπιθύμητης κουλτούρας κάνει την εξής χαρακτηριστική τοποθέτηση:

"Έκαναν όμως ένα λάθος γνώριμο και πολύ διαδεδομένο: όντας ανίκανοι να συλλάβουν την ιερότητα και τη βαθιά ανθρώπινη αναγκαιότητα της καλλιτεχνικής

δημιουργίας υποβίβασαν το θέατρο στο επίπεδο των πρακτικών λύσεων, το ταύτιζαν με κάτι τόσο μονοδιάστατο όσο η κατευθυνόμενη πολιτική δράση”<sup>364</sup>.

“Η αισθητική μπορεί να περιφρονείται ως αυτοσκοπός όχι όμως και σαν μέσον. Ας πάρουμε για παράδειγμα μερικές από τις κορυφαίες προσωπικότητες του πολιτικού θεάτρου. Ο Πισκάτορ, ο Μπρεχτ, ο Ντάριο Φο, η Μνούσκιν, ο Βαλντέζ, όλοι διακρίθηκαν χάρη σε έναν ιδιαίτερο συνδυασμό που πέτυχαν ανάμεσα στην ιδεολογική τους τοποθέτηση και ένα μοναδικό αντικειμενικό, αλλά σε τελευταία ανάλυση προσωπικό ύφος, ισχυρή αισθητική άποψη που οι ίδιοι διαμόρφωσαν. Η αισθητική για το πολιτικό θέατρο, όταν χρησιμοποιείται σωστά, είναι ένα πρόσθετο όπλο.”<sup>365</sup>

Είναι ευδιάκριτη η μικρή, αλλά ουσιώσης διαφορά αυτών των θέσεων με τις ακόλουθες διακηρύξεις του *Ανοιχτού Θεάτρου*. Στο τεύχος 2 παρουσιάζοντας τα “ψέματα” που λένε οι αστοί στον κόσμο ο Μιχαηλίδης δίνει τον ορισμό του για το “πολιτικό θέατρο” που ευαγγελίζεται:

“Ψέμα τρίτο. Το θέατρο είναι τέχνη. Δεν είναι η ζωή, είναι μια κατασκευή έξω από την καθημερινότητα. [...] Ψέμα πέμπτο το θέατρο είναι ωραίο, πρέπει να μεταδίδει αισθητικές αξίες. Αλήθεια πρώτη το θέατρο δεν είναι εύκολο. Στόχος του δεν είναι η κούφια διασκέδαση στέκεται σαν καθρέφτης απέναντι στη ζωή, στην κοινωνική πραγματικότητα. Αλήθεια δεύτερη, το θέατρο δεν είναι δύσκολο, δεν ανήκει στους ειδήμονες. Ο μύθος για την ερμητικότητα του θεάτρου της τέχνης πλάστηκε για να αποσπάσει το θέατρο από τον πραγματικό ιδιοκτήτη του, το λαό. Αλήθεια, τρίτη, το θέατρο είναι ζωή, το ίδιο και η τέχνη γενικά [...] Αλήθεια, Πέμπτη το θέατρο δεν είναι ωραίο, είναι αληθινό.”<sup>366</sup>

Μη ορθόδοξη θεωρείται και η θέση του *Θεάτρου* ότι το πολιτικό θέατρο μπορεί να έχει ψυχαγωγική διάσταση, όπως το θέατρο του Ντάριο Φο. Στο τεύχος 31, το εναρκτήριο τεύχος, δημοσιεύει μία ομιλία του Βίλι Μπραντ, σε συνάντηση πολιτικών και διανοουμένων με θέμα “Το θέατρο σαν πολιτική εκδήλωση”. Φαίνεται το κείμενο να συνοψίζει τις θέσεις του περιοδικού για το ρόλο του θεάτρου. Μεταξύ άλλων ο Βίλι Μπραντ τονίζει την άρρηκτη σχέση του θεάτρου με την πολιτική και δηλώνει:

<sup>364</sup> τεύχος 37, Κ. Θωμαδάκη “ο φεστιβάλ του Νανσύ, Μέρος Α’”, σελ. 63.

<sup>365</sup> τεύχος 37, Κ. Θωμαδάκη, Το Φεστιβάλ του Νανσύ, σελ. 57.

<sup>366</sup> Περιοδ. *Ανοιχτό Θέατρο*, τεύχ. 2, σελ 3-4. και Πολύκαρπος Πολυκάρπου, “Ανοιχτό θέατρο, μηνιαία επιθεώρηση Πολιτικού θεάτρου”, περιοδ. *Επί Σκηνης*, τεύχ. 17, σελ. 22-29.

“Πιστεύω ακράδαντα”, “πως οι άνθρωποι του θεάτρου θα τα βγάλουν πέρα με τα εσωτερικά τους προβλήματα έχουν αρκετή φαντασία και ύστερα από μία άχαρη περίοδο που η άκαμπτη ιδεολογία απειλούσε να σκοτώσει κάθε απόλαυση και με ύφος γκουβερνάντας έδιωχνε το κοινό από την πλατεία, το θέατρο άρχισε πάλι να ξαναγίνεται ψυχαγωγικό. Είμαι με το μέρος εκείνων που δεν θεωρούν την ψυχαγωγία και τη διασκέδαση σε ένα από τα 7 θανάσιμα αμαρτήματα”.<sup>367</sup>

Το *Θέατρο*, επίσης, αμφιβάλλει για το εφικτό της καθιέρωσης σχέσεων ισοτιμίας στους θιάσους. Παρά την θετική προβολή της μεθόδου δουλειάς της Μνούσκιν, του Ντάριο Φο, του Πισκάτορ, τους επαίνους για τις σχέσεις ισοτιμίας που έχουν καθιερώσει, το περιοδικό αμφισβητεί ως ανεφάρμοστες τις αναζητήσεις για ισοτιμία των μελών. “Όσο κι αν προσπαθούν οι θίασοι να αποδείξουν με το χαρακτηρισμό της ομαδικότητας την ισότητα της προσφοράς όλων των στελεχών τους, σε σπάνιες περιπτώσεις η ισότητα αυτή αντιστοιχεί στην πραγματικότητα”<sup>368</sup> Αυτό αποτελεί μια εξόφθαλμη αντίφαση των θέσεων του περιοδικού.

Μια ακόμα ενδιαφέρουσα παρατήρηση είναι ότι το *Θέατρο* δίνει στο πολιτικό θέατρο εθνικό και όχι ταξικό πρόσημο, όπως έκανε και κατά την πρώτη περίοδο κυκλοφορίας του. Ο Νίτσο, αφοσιωμένος στην ιδέα του “εθνικού” θεάτρου αναγνωρίζει και στη Β’ περίοδο εθνική ποικιλότητα στο πολιτικό θέατρο. Προβάλλει το θέατρο του Πάπλο Νερούδα και του Ντάριο Φο επιμένοντας στην εθνικότητά τους, επαναλαμβάνει πάνω από δέκα φορές τον όρο “Χιλιανός” και “ιταλιάνικος”, ενώ χρησιμοποιεί επανειλημμένως τον όρο “ιταλιάνικο πολιτικό θέατρο”, και παροτρύνει τους συγγραφείς και θεατρανθρώπους για αντίστοιχες “ελληνικές” δημιουργίες.

Τέλος, αντίφαση προς τις επαναστατικές διακηρύξεις του Νίτσου που παρατέθηκαν αποτελεί πως όσο τελικά κι αν εκθειάζει το επαναστατικό θέατρο, η ματιά και το ενδιαφέρον των *Αστερίσκων* του παραμένουν προσηλωμένα στο “συστημικό” θέατρο. Ο συντάκτης τους όσο κι αν διακηρύσσει πως αποβλέπει και προσδοκά την ανατροπή στον χώρο του θεάτρου, ασχολείται -έστω για να τις ψέξει- μόνο με τις δουλειές του *Εθνικού*, του *Προσκηνίου*, του *Θεάτρου Τέχνης*, της *Ελληνικής Σκηνης*, του Μυράτ. Όπως και στην Α’ περίοδο, απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στα μικρά “εναλλακτικά” θεατρικά. Τα αφιερώματά του συντονίζονται και στη Β’ περίοδο με τα ανεβάσματα του Κουν.

<sup>367</sup> τεύχ. 31, Βίλλυ Μπραντ, “Θέατρο και Πολιτική” σελ. 76.

<sup>368</sup> ό.π. Κ. Θωμαδάκη, Το Φεστιβάλ του Νανσύ, τεύχος 37, σελ. 55.



Χαρακτηριστικά όταν στους Αστερίσκους του τεύχους 32 αναφέρεται στην “κακοποίηση του Μπρεχτ” που... “έγινε σχολή” εξαιρεί από τους κακοποιητές τον Βολονάκη και τον συνεργάτη του Μάρκαρη, αποφεύγοντας να αναφέρει την παράσταση στην οποία ο τελευταίος έκανε τη μετάφραση. Η απαξίωση που έτρεφε για τα εγχώρια σχήματα, τα εναλλακτικά φαίνεται στο Δίμηνο του τεύχους 43<sup>369</sup> όταν αναφέρεται στον πρόωρα χαμένο Κ. Στυλιάρη, και αφού τον υμνεί για το ταλέντο του, το όραμα του για ένα θέατρο αποκεντρωμένο, ομαδικής δουλειάς, αντισυστημικό, σημειώνει μεταξύ άλλων για το *Θέατρο της Νέας Ιωνίας* του Μιχαηλίδη και για το *Ελεύθερο Θέατρο* πως δεν υπήρχε σε αυτά τα σχήματα πνεύμα ομαδικό.

Το γεγονός ότι δεν κατανόησε τη σημασία και δεν εκτίμησε την γνησιότητα των ομάδων αυτών που έφεραν πραγματική ανατροπή στο νεοελληνικό θέατρο ίσως να ερμηνεύεται μέσα από ένα σχήμα σύγκρουσης γενεών. Ο Νίτσος στη δεκαετία του '70 μένει προσηλωμένος στη γενιά των συνομηλίκων του, τη γενιά της Αντίστασης και του Εμφυλίου, ενώ στο ελληνικό θέατρο έχει εισέλθει μια νέα γενιά καλλιτεχνών. Αυτό επιβεβαιώνεται από την επιλογή του στο πρώτο τεύχος να κάνει αφιέρωμα στον Τάκη Ελευθεριάδη, έναν υπέργηρο ζωγράφο του μεσοπολέμου που ήδη έχει αποσυρθεί στο νησί του. Στο ίδιο τεύχος προαγγέλλει την έκδοση των μεταφράσεων του Λεκατσά, τις οποίες αναγνωρίζει ότι είναι παλιές μεταφράσεις, αλλά θεωρεί “στέρεο πάτημα για παραπέρα”. Στο τεύχος 33 κάνει αφιέρωμα στον Κίμωνα Λάσκαρη επίσης υπερήλικα. Ο κατάλογος προσώπων αυτής της γενιάς που προβάλλονται στο περιοδικό είναι πολύ μεγάλος<sup>370</sup>.

Στην πραγμάτευση του πώς το Θέατρο φώτισε το πολιτικό θέατρο και τι στάση υιοθέτησε είναι απαραίτητο να σταθούμε στο μεγάλο αφιέρωμά του στο *Θέατρο του Βουνού* όπως το αποκάλεσε. Ο όρος πολιτικό θέατρο, όπως τον ορίσαμε στο Α' κεφάλαιο, εμπεριέχει την έννοια λαϊκό θέατρο, θέατρο από το λαό για τον λαό. Στα χρόνια της

<sup>369</sup> ό.π. τεύχος 43, σελ. 61: “Υπήρξε ιδρυτικό στέλεχος του *Θεάτρου της Νέας Ιωνίας*. Δούλευε για αυτό από τη σχολή. Τον χειμώνα του 66 έπαιξε κιάλας. Απέβλεπε σε ομαδική δουλειά. Διαψεύστηκε. Έζησε όλη την αποσύνθεση. Πικράθηκε. Ήταν ακόμα νέος. [...] Την άνοιξη του 72 πλησιάζει για δεύτερη φορά τα όνειρά του. Μπαίνει στο λεγόμενο Ελεύθερο Θέατρο δουλεύει σκληρά, εξαντλητικά. Πιστεύει πως είναι μέλος μιας ομάδας. Τελικά διαπιστώνει πως δεν υπήρχε καν ομάδα. Και εισπράττει την πρώτη απόλυσή του. Τον χειμώνα του 73 μένει άνεργος. Όχι πως δεν έβρισκε δουλειά. Από σιχαμάρα.”

<sup>370</sup> τεύχ. 31, Τάκης Ελευθεριάδης, τεύχ. 32 Κατίνα Παξινού, , τεύχ. 33 Κίμων Λάσκαρης, τεύχ. 38-39 (το τεύχ. της μεταπολίτευσης) Ν.Γ.Πολίτης, τεύχ. 43 Ροζαλία Νίκα, Ιάνης Ξενάκης, 44-45 Αντώνης Γιαννίδης, τεύχ. 46-48 Γ. Μηλιάδης, Αντώνης Γιαννίδης, Τζαβαλάς Καρούσος, Γιάννης Ξενάκης, Α. Τάσσος τεύχ. 49-50 Παρθένης, Ανέστης Λογοθέτης, Γ. Σιδέρης, Ν. Γεωργιάδης, τεύχ. 51-52 Αιμ. Βεάκης, Παπαλουκάς, τεύχ. 53-54 Γ. Σιδέρης, αδερφές Μυράτ 55-56 Γ. Σταύρου και Γ. Σιδέρης, τεύχ. 57-58 Β. Ρώτας, 59-60 Μαρία Κάλλας, Γρ. Ξενόπουλος και Βαρλάμος, Δ. Μητρόπουλος, 61-63 Κυβέλη. Μ. Καλομοίρης.

μεταπολίτευσης (τεύχ. 53-54, Σεπτέμβρης-Δεκέμβρης 1976, 55-56, Γενάρης- Απρίλης 1977<sup>371</sup>) αναδεικνύει το ΕΑΜικό θέατρο, το θέατρο του βουνού ως την αυθεντική έκφραση του λαϊκού, του πολιτικού θεάτρου. Το αντάρτικο θέατρο, από το λαό για τον λαό, προβάλλεται ως σπουδαία πηγή για το νεοελληνικό θέατρο στον αντίποδα του αστικού θεάτρου.

Το ομολογουμένως όψιμο ενδιαφέρον, αν αναλογιστεί κανείς πως η *Επιθεώρηση Τέχνης* είχε κάνει αφιέρωμα 17 χρόνια πριν, το 1962<sup>372</sup> στο Θέατρο της Αντίστασης, το αντάρτικο θέατρο, όπως το αποκάλεσε, σχετίζεται με τη στροφή του Νίτσου και του περιοδικού στην αριστερά στη Β' περίοδο και με την ιδιαίτερη βαρύτητα που αποδίδουν στο πολιτικό θέατρο. Εξάλλου στη δεκαετία του '70 κορυφώνεται το ενδιαφέρον καλλιτεχνών, διανοουμένων και κόσμου εκείνη την περίοδο για το λαϊκό, την άντληση προτύπων από την αυθεντική λαϊκή δημιουργία κάθε είδους τέχνης, αλλά και συντελείται μια προσπάθεια προσέγγισης των ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων. Επομένως το *Θέατρο* συντονίζεται με αυτήν την τάση. Ας προστεθεί πως το αντάρτικο θέατρο σχετίζεται με το εκπεφρασμένο και επιτακτικό αίτημα στα χρόνια της μεταπολίτευσης για την αναγνώριση της ΕΑΜικής αντίστασης.

Η παρουσίασή που κάνει το *Θέατρο* είναι εκτενής, απλώνεται σε δύο διπλά τεύχη, με αυθεντικά κείμενα και ιστορικά ντοκουμέντα που βλέπουν το φως της δημοσιότητας για πρώτη φορά και με αναλύσεις από τους πρωτεργάτες Κοτζιούλα και Ρώτα. Μάλιστα τον Απρίλη του '76 ο Νίτσος με πρόθεση ιστορικής αποθησαύρισης κάνει κάλεσμα “να προσκομίσουν όσοι έχουν πολύτιμα στοιχεία για το λαϊκό θέατρο, το θέατρο της Προσφυγιάς, το θέατρο του Βουνού, το θέατρο στις Φυλακές και τις εξορίες, στην περίοδο '40 με '50”. Τι αποτελέσματα απέφερε αυτό το κάλεσμα μένει να αποκαλυφθεί με το άνοιγμα του αρχείου του Κώστα Νίτσου. Ο Νίτσος με συγκινησιακή φόρτιση σημειώνει:

Αφήσαμε να περάσει στο περιθώριο λησμονημένη και αναξιοποίητη μία μορφή λαϊκού πολιτικού θεάτρου που, αν την είχαμε έγκαιρα μελετήσει, θα είχαμε αντλήσει πολύτιμα διδάγματα για αυτό που επιτόλεια λέμε λαϊκό και πολιτικό θέατρο. Για τη μέθοδο συγκρότησης του, για τη λειτουργία και τη λειτουργικότητα του. Η σχεδόν αυτόματη αναπήδηση του Γιώργου Κοτζιούλα και της Λαϊκής Σκηνης έχουν να μας διδάξουν πρακτικά,

<sup>371</sup> Υπάρχει αναφορά στο λαϊκό θέατρο και στο τεύχ. 57-58, Μάης-Αύγουστος 1977, καθώς γίνεται αφιέρωμα στον Βασίλη Ρώτα με αφορμή τον θάνατό του.

<sup>372</sup> Η *Επιθεώρηση Τέχνης* είχε κάνει αφιέρωμα στο αντάρτικο θέατρο πολλά χρόνια νωρίτερα, στο τεύχος 87-88, 3-4/1962 στα πλαίσια ευρύτερου αφιερώματος στην Εθνική Αντίσταση.

όχι θεωρητικά από δικό μας πρώτο χέρι πολλά και πολύ σημαντικά για την τέχνη και την πολιτική την πορεία και την εξέλιξή τους. Αυτό που λέμε λαϊκό και πολιτικό θέατρο δεν γίνεται γ ι α το λαό γίνεται μόνο μ ε το λαό. Πάει να πει δεν γίνεται αφ' υψηλού κατήχηση του κοινού, γίνεται μόνο με τη σύμπραξη και τη συμπάραταξη του κοινού και των καλλιτεχνών σε ένα κοινό μέτωπο. Ακόμα και σήμερα δεν είναι αργά για να μελετηθεί η άγνωστη αυτή η πλευρά του θεάτρου μας και δραματουργικά και στην πράξη. Ίσως μάλιστα σήμερα που η έννοια πολιτικό θέατρο κινδυνεύει να αλλοτριωθεί και να υποβιβαστεί σε μία γενική και αόριστη, σε μία συναισθηματική αναφορά στην καταπίεση, το φασισμό, την εκμετάλλευση τον ιμπεριαλισμό και τα λοιπά και τα λοιπά, που και αυτές ακόμα οι έννοιες με τον τρόπο και την ποσότητα που εκτοξεύονται στο κοινό πετυχαίνουν να το τρομοκρατούν ή να το εκτονώνουν, το αφιέρωμα στον Γιώργο Κοτζιούλα και τη *Λαϊκή Σκηνή* και η σωστή αποτίμησή τους αποκτά ιδιαίτερη αξία για το θέατρο.

Στα λόγια του, όμως, προδίδεται η αμφιβολία για τη δυνατότητα του θεάτρου του βουνού να “μπολιάσει” τη σύγχρονη δραματική παραγωγή. Κατά βάθος ο Νίτσος φαίνεται να θεωρεί πως είναι πια αργά για να επηρεάσει το αντάρτικο θέατρο στο σύγχρονο θέατρο, και καταλήγει ομολογώντας τη θέση του, πως το ΕΑΜικό θέατρο ανήκει στην ιστορία: “Άσχετα με ιδεολογίες, παρατάξεις και κόμματα το *Θέατρο* πιστεύει πως διασώζει την ιστορία όχι μόνο τη θεατρική, κυριολεκτικά την εθνική”. Εξάλλου η δυσπιστία για τη δυνατότητα του αντάρτικου θεάτρου να επηρεάσει το σύγχρονο θέατρο φαίνεται και από τον εντελώς μουσειακό τρόπο προβολής του. Δεν υπάρχει καμιά μελέτη, αρθρογραφία για τη δραματουργία του ΕΑΜικού θεάτρου παρά μόνο πρωτογενές υλικό.

### ***Η Έννοια της πρωτοπορίας***

Σε αυτή τη Β' περίοδο ο όρος πρωτοπορία, παύει να συνδέεται με το θέατρο του παραλόγου, γενικά διευρύνει τα σημασιολογικά όριά του και δηλώνει απλώς την ρήξη, το άνοιγμα καινοτόμων δρόμων στο θέατρο. Αποκτά θετικό πρόσημο και συνδέεται με τον Γκροτόβσκυ, τον Μπομπ Γουίλσον, τον θίασο *Bread and Puppet*, το χάπενινγκ, το σωματικό θέατρο, το *mixt media*(40-42), τις προτάσεις κάθε καλλιτέχνη και σχήματος που επιχειρεί μια σύνδεση με την λαϊκή παράδοση μέσα από ένα καινοτόμο πλαίσιο. Το περιοδικό σε αυτή τη φάση είναι εντελώς ανοιχτό σε καινούριες προτάσεις καταφάσκει στην πρωτοπορία. Στο τεύχος 44-45 παρουσιάζεται ένα κείμενο του Βελουδή για τον Μπέκετ και την έννοια του

χρόνου<sup>373</sup>. Μέσα στη χούντα και ως τημεταπολίτευση το Θέατρο κάνει ένα εκτενές αφιέρωμα στο φεστιβάλ του Νανσύ, μια πολυήμερη θεατρική συνάντηση όλων των πρωτοποριακών σχημάτων της διεθνούς σκηνής. Το αφιέρωμα εκτείνεται σε συνέχειες, από τεύχος 33 ως το διπλό 38-39 και εστιάζει, με πλούσιο υλικό συνεντεύξεων, παρουσιάσεων, φωτογραφιών, στο λαϊκό θέατρο, το πολιτικό, το χάπενινγκ, το παιδικό το σωματικό θέατρο το θέατρο μειονοτήτων και κάθε κατηγορίας που αποτελούσε τότε την αιχμή της πρωτοπορίας. Από την εισαγωγή του αφιερώματος στο Φεστιβάλ του Νανσύ, το οποίο καλύπτει η Κατερίνα Θωμαδάκη, προέρχεται το ακόλουθο απόσπασμα:

Αυτή η συλλογική εμφάνιση της πρωτοπορίας στο Νανσύ ήταν δυναμίτης στα θεμέλια του παλιού θεάτρου, ανεξάρτητα από το ότι οι συντελεστές του παλιού θεάτρου κι οι οπαδοί τους σ' ολόκληρο τον κόσμο δε θα 'χαν ποτέ ούτε την αντοχή ούτε την ικανότητα ούτε τη διάθεση να αισθανθούν τον παραμικρό κλονισμό. Ήταν μια έκρηξη της δύναμης μέσα από τη σοβαρότητα και φανέρωσε γι' άλλη μια φορά ότι το θέατρο της πρωτοπορίας, αντίθετα με το παλιό ανώδυνο θέατρο, θίγει τα πιο οδυνηρά, τα πιο σύγχρονα προβλήματα, με τον πιο αποκαλυπτικό και βίαιο τρόπο.

Έχει μια άμεση και σφριγηλή επαφή με την πραγματικότητα.<sup>374</sup>

Μετατόπιση παρατηρούμε και στη στάση του ίδιου του Νίτσου απέναντι στα πρωτοποριακά σχήματα, ο οποίος στέκεται επιφυλακτικός απέναντι σε "πρωτοποριακά" θεάματα μόνο αν δεν τα θεωρεί γνησίως επαναστατικά. Γράφει αρνητικά για το *Bread and Puppet*, και αρνητικά για το εγχώριο χάπενινγκ που οργανώνεται στην Αθήνα το 1974. Συγκεκριμένα, στο τεύχος 49-50 παρ' ότι το περιοδικό κάνει αφιέρωμα στη δουλειά του *Bread and Puppet*, ο Νίτσος προτάσσει στους *Αστερίσκους* τη δική του απορριπτική για τον θίασο και τη δουλειά του γνώμη.

"Τό "Ψωμί και Κούκλες" δεν είναι πρωτοποριακό. Δεν είναι πειραματικό. Δεν είναι καθόλου λαϊκό. Κι ας είναι Θέατρο του δρόμου. Απλούστατα, λειτουργεί με ... δανεικά! Δεν τα πήρε από παραδοσιακά ή πρωτόγονα Θέατρα. Κι ας υπάρχουν στα έργα του πολλά ένθετα στοιχεία τους. Εκμεταλλεύτηκε περισσότερο τα λαϊκά θεάματα. [...] Το συγκρότημα - λέει - "παλεύει τό αμερικανικό Κατεστημένο". Δυστυχώς, μόνον το λέει ! Έχει πια αστικοποιηθεί. Έχει χάσει την έντασή του. Ψοφάει για εστετισμό. Περιδιαγραμματίζει. Κολακεύει τή νοημοσύνη του κοινού. Το εντυπωσιάζει. Το προβληματίζει χωρίς λόγο.

<sup>373</sup> Βελουδή: "Ο "Ανθρωπος" κι ο χρόνος. Μπέκετ:" Η τελευταία μαγνητοταινία"

<sup>374</sup> Τεύχ. 33, Κ. Θωμαδάκη, "Το Φεστιβάλ του Νανσύ" σελ. 63.

Και πιο κάτω ο Νίτσος εξυμνεί το *Living Theater* για την γνήσια σταθερή εναντίωσή του στο κατεστημένο, αντιδιαστέλλοντάς το προς το “δήθεν επαναστατικό” του *Bread and Puppet* και διατυπώνει έναν έντονο αντιαμερικανισμό.

Ο νους πάει αιθόρμητα σ’ ένα άλλο αντάρτικο θέατρο της Αμερικής. Κυνηγημένο με μανία. Καταδικασμένο να ζει στην εξορία. Πάντα προκλητικό. Επιθετικό. Ασυμβίβαστο. Αδιάφορο για την εμπορική επιτυχία. Περιπλανιέται στις ερημιές της επαρχιακής Ιταλίας, δίνοντας παραστάσεις σε αγρότες και εργάτες. Είναι το *Living Theater*. Η κ. Κατεστημένη Αμερική δεν το ανέχεται πια στο σπίτι της! Παραλλάζοντας την παροιμία, θα λέγαμε για το “*Bread and Puppet*” : Ο λίγος αντιαμερικανισμός σου δε μας χόρτασε και το ψωμί σου φάτο.”

Στο τεύχος 40-42 Ιούλιος -Δεκέμβρης 1974 το περιοδικό κάνει αφιέρωμα στο κίνημα των μεικτών τεχνών όπως το αποκαλεί, μέρος του οποίου θεωρεί το χάπενινγκ. Στο τεύχος 44- 45 παρουσιάζει τα χάπενινγκ των Γαΐτη και Παύλου με ειρωνικά και αρνητικά σχόλια για προβολή ως καινοτόμου μιας τεχνικής που ήδη στο εξωτερικό έχει “παλιώσει” για διαστρέβλωση των αρχών του χάπενινγκ.

“Εξευρωπαϊσμός, εξαμερικανισμός “εκπολιτισμός” στην μπάσταρδη πια Αθήνα μας. Στην Αμερική και στην Ευρώπη το χάπενινγκ έχει ήδη παλιώσει. Στην Ελλάδα εισάγεται... με εικοσάχρονη καθυστέρηση. Και τα δύο αθηναϊκά συμβάντα δεν είναι καθαρά χάπενινγκ, γιατί ο χώρος και ο χρόνος τους είναι δοσμένοι και όχι αυτοσχεδιαστικός. Και τα δύο ήταν προμελετημένα προσχεδιασμένα, σκηνοθετημένα. Το κοινό στον “Χαρτοπόλεμο” εκτελούσε ό,τι του όρισε ο Παύλος. Στον σημαιοστολισμό δεχόταν απλώς τη μεταβολή του περιβάλλοντος που το είχε προετοιμάσει ο ποιητής. Το χάπενινγκ του Παύλου “συνετελέσθη” σε μια γκαλερί που εκ προοιμίου θα την απέκλειε ο πρωτοπόρος του είδους, Άλλαν Καπρόβ μιας και έχει άμεση συνάρτηση με μια παραδοσιακή τέχνη τη ζωγραφική και μάλιστα στη χειρότερη σχέση μαζί της, της εκμετάλλευσής της.”<sup>375</sup>

Εκτός της ανανοηματοδότησης της πρωτοπορίας σε αυτή την εποχή διακρίνουμε μια σαφή αλλαγή ρητορικής του περιοδικού.

<sup>375</sup> Τεύχ. 44-45, σελ. 77-81.ολόκληρα θεατρικά έργα

## **Οι κρατικές σκηνές**

Η εστίαση και η κριτική στο έργο και τη λειτουργία των κρατικών σκηνών ήταν από τα βασικά ενδιαφέροντα του περιοδικού στην Α΄ περίοδο. Στη Β΄ περίοδο, ενώ κατά την δικτατορία οι Αστερίσκοι δεν αναφέρονται στις κρατικές σκηνές, με τη μεταπολίτευση γίνεται το μόνιμο θέμα τους, στο οποίο ο Νίτσος επανέρχεται “με πάθος”.

Με τη μεταπολίτευση η βασική ένσταση του Νίτσου στους *Αστερίσκους* αφορά τη στελέχωση και λειτουργία των κεντρικών κρατικών σκηνών της χώρας. Με παρρησία και διάθεση να προκαλέσει επιτίθεται στις επιλογές του Υπουργείου Πολιτισμού να εγκαταστήσει στο *Εθνικό Θέατρο* “χορούς γερόντων”. Υιοθετεί όρους που ήταν ευρέως διαδεδομένοι στην εποχή αυτή και συνδέονταν αντιστικτικά με το αίτημα ανανέωσης της πολιτιστικής ζωής της χώρας και προαγωγής σε ηγετικές θέσεις νέων προσώπων, ασύνδετων με το προδικτατορικό καθεστώς. Ο Νίτσος γίνεται ένθερμος υποστηρικτής αυτού του αιτήματος. Οι πολυάριθμες και επίμονες επιθέσεις του σε κάθε τεύχος για την ηλικία του Μινωτή αλλά και των μελών του διοικητικού συμβουλίου, τους οποίους αποκαλεί “μαϊντανούς της Νέας Δημοκρατίας”,<sup>376</sup> σχετίζονται με το μέτωπο που ανοίγει στο “καραμανλικό καθεστώς” και τον φαβοριτισμό του και την επαναφορά σε θέσεις ευθύνης προσώπων που πρωταγωνιστούσαν στην προδικτατορική περίοδο.

Οι καταγγελίες -γιατί αυτόν τον χαρακτήρα έχουν- του Νίτσου για τις κρατικές σκηνές επεκτείνονται στην σπατάλη δημοσίου χρήματος<sup>377</sup>, λόγω υπερβολικών αμοιβών των διευθυντών, στην παραβίαση νόμων προς χάριν των κυβερνητικών ημετέρων<sup>378</sup>, στην μη

<sup>376</sup> “Οι Τριβιζάς, Σολομός, Μόραλης, Κούν, Παπανούτσος διέρρευσαν ήδη - χωρίς να μπαίνουν άλλοι, πρόθυμα, στο ... χορό. Φυσικά, Θεοδωρακόπουλος, Γ. Μ. Βλάχος και Ελύτης μένουν.” *Αστερίσκοι*, τεύχ. 43, σελ 11.

<sup>377</sup> Στους *Αστερίσκους* των τευχών 44-45, 46-48, 49-50, 50-51, 51-52, 53-54, 55-56, 57-58, 59-60, 61-63. Επίθεση στον Χωραφά και τον Χατζιδάκι της Λυρικής Σκηνής για το “ανύπαρκτο έργο τους”, τις διαδοχικές παραιτήσεις παράνομα διορισμένων μελών του Συμβουλίου, την απουσία παραστάσεων, σπατάλη δημόσιου χρήματος, πρωτοφανείς υπέροχες αμοιβές του Χωραφά στη λυρική σκηνή, το καλλιτεχνικό πρόγραμμα της Λυρικής Σκηνής

<sup>378</sup> Κραυγαλέα παρανομία (διορισμός Μινωτή) προς όφελος κομματικού ημετέρου. Εγκαλεί το διευθυντή του Εθνικού για ανικανότητα και παραμέληση του καθήκοντος και για κατάχρηση εξουσίας ζημιώνει το θέατρο *Αστερίσκοι*, τεύχ. 44-45. Στο τεύχος 53-54 καταγγέλλει ότι ο Καραμανλής άλλαξε τον νόμο για τα προσόντα του διευθυντή της ΚΟΑ για να διορίσει τον Χατζηδάκι.

ανανέωση του οργανισμού του Εθνικού<sup>379</sup>, στην καλλιτεχνική αποτυχία παραστάσεων<sup>380</sup>, στην απουσία οράματος<sup>381</sup> στην κατάχρηση εξουσίας.

Εστιάζοντας στο *Εθνικό* στηρίζει τη θέση ότι χρειάζεται όχι μόνο νέο οργανισμό, αλλά ριζικές μεταβολές στη δομή όχι απλώς αλλαγή προσώπων στην ηγεσία<sup>382</sup>. Το κατηγορεί επίσης πως συνεχίζει - όπως και στην προδικτατορική περίοδο- να αποκλείει αριστερούς καλλιτέχνες καταγγέλλοντάς το για την ακύρωση της συνεργασίας του με τους νεοφερμένους πολιτικούς εξόριστους, διαπρεπείς αριστερούς καλλιτέχνες, Μελίνα Μερκούρη, Ιάννη Ξενάκη, Ασπασία Παπαθανασίου<sup>383</sup>. Παίρνει θέση υπέρ της Εταιρείας Ελλήνων Συγγραφέων, όταν αυτή συγκρούεται με το Εθνικό και το *Υπουργείο Πολιτισμού* για το θέμα της μη εκπροσώπησής της στο διοικητικό του Εθνικού<sup>384</sup>. Με ένα δηκτικό κείμενο στους *Αστερίσκους* εκθέτει τον “ετσιθελισμό” της κυβέρνησης που δεν συμπεριέλαβε ούτε έναν συγγραφέα στο διοικητικό συμβούλιο και τις μεθοδεύσεις για να παρακάμψουν τις διαμαρτυρίες και προτάσεις της *Εταιρείας Ελλήνων Συγγραφέων* και να τοποθετήσουν σε συνεννόηση με τον Αλέξη Μινωτή πρόσωπα της “ευνοίας” τους στο διοικητικό.

Εκθέτει στους πρώτους μήνες της μεταπολίτευσης<sup>385</sup>, μόλις συγκροτείται το νέο συμβούλιο της κρατικής σκηνής, τη δουλειά του Πήτερ Χωλ, διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου της Αγγλίας ως πρότυπο για την οργάνωση και τη στοχοθεσία του ελληνικού *Εθνικού Θεάτρου*. Ο Πήτερ Χωλ επιδιώκει να διαμορφώσει ένα θέατρο ανοιχτό σε θεατρικά συγκροτήματα από την υπόλοιπη χώρα ακόμα και από ξένες χώρες και σε αλληλεπίδραση με αυτά. Ένα θέατρο χωρίς συγκεντρωτισμό και μονολιθικότητα, όπου οι ηθοποιοί έχουν διετή συμβόλαια, με ενδιάμεσο διάλειμμα κατά το οποίο οι ηθοποιοί φεύγουν από το Εθνικό για να εργαστούν εκτός αυτού και επιστρέφουν για να αποφευχθεί η δημοσιοϋπαλληλική νοοτροπία, η τυποποίηση και η ρουτίνα. Ο Πήτερ Χωλ αφιερώνει την τρίτη σκηνή στο ανέβασμα νέων θεατρικών έργων για τη συγγραφή των οποίων προσλαμβάνει με συμβόλαιο γνωστούς συγγραφείς, όπως τον Χάρολντ Πίντερ, και θεωρεί πως όσες περισσότερες ευκαιρίες δίνονται

<sup>379</sup> “Το *Εθνικό Θέατρο* λειτουργεί με τον οργανισμό της γερμανικής κατοχής του 43 με υπογραφή Ιωάννη Ράλλη, του πατέρα, απλοί υπάλληλοι φρεσκάρουν το νόμο. Χρειάζεται όμως νέος νόμος, δομικές αλλαγές.” *Αστερίσκοι*, τεύχ. 44-45

<sup>380</sup> Τεύχ. 44-45, αναδημοσίευση της κριτικής; του Μήτσου Λυγίζου για τις παραστάσεις του *Εθνικού*.

<sup>381</sup> “Ο ανυποψίαστος κύριος Χωραφάς και ο ελεύθερος κύριος Χατζηδάκης δεν έχουν όραμα το θέατρο” *Αστερίσκοι*, τεύχ. 46-48.

<sup>382</sup> Τεύχ. 43, *Αστερίσκοι*, σελ. 11.

<sup>383</sup> Τεύχ. 43, *Αστερίσκοι*, σελ. 11.

<sup>384</sup> Τεύχ. 57-58, *Αστερίσκοι*, σελ. 15-16.

<sup>385</sup> Τεύχ. 40-42, *Αστερίσκοι*, σελ. 11-12.

να ανεβούν, τόσα περισσότερα έργα θα γραφτούν, ώστε να ενθαρρυνθεί και να πολλαπλασιαστεί η εγχώρια παραγωγή. Όλα αυτά που παραθέτονται αναφορικά με την πολιτική του Εθνικού Θεάτρου Αγγλίας θυμίζουν εγχειρήματα της κυβέρνησης Παπανδρέου στην περίοδο 1965-66 που κατακρίθηκαν πολεμήθηκαν από τον Νίτσο, αλλά και προαγγέλλουν πολιτικές που ο ίδιος θα ακολουθήσει ως διευθυντής του Εθνικού προκειμένου να χτυπήσει τη “γεροντοκρατία” και το δημοσιούπαλληλικό πνεύμα της κρατικής σκηνής.

Πολύ καυστικός είναι ο Νίτσος στον σχολιασμό της πρωτοβουλίας του υπουργείου να δημιουργήσει παιδική σκηνή στο Εθνικό. Έχοντας δείξει ενδιαφέρον στο περιοδικό για το παιδικό θέατρο κάνοντας αφιέρωμα σε αυτό<sup>386</sup>, ο Νίτσος στους *Αστερίσκους* ξεκινά με δυο σειρές “ο θεσμός είναι άλλη μία προσπάθεια της Νέας Δημοκρατίας να υπηρετήσει τα κομματικά και παλαιϊκά της συμφέροντα!” και συνεχίζει στο Δίμηνο του ίδιου τεύχους:

Τόσο καλά πορεύονται τα δυό κρατικά Θέατρα με τους ... Χορούς των γερόντων τους, που ο κ. Τρυπάνης ανάγγειλε στις εφημερίδες πως αποφάσισε να ιδρύσει - αφεύκτως - κ' ένα κρατικό ... Παιδικό Θέατρο! Χιούμορ που στό 'χει ο θεοτούμπης - που λέει κι ο μπάρμπα Γιάννης ο Σκαρίμπας! Φαίνεται πως η απόφαση πάρθηκε αστραπιαία, μόλις ο αδιόρθωτος υπουργός πληροφορήθηκε το εκπληκτικό, πραγματικά, γεγονός πως ζει - και παραμένει αδιόριστος - ο πατέρας του Κορυφαίου του Χορού των γερόντων κ. Ι. Ν. Θεοδωρακόπουλου. Εικάζεται ότι ο πατήρ Θεοδωρακόπουλος προορίζεται για Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου του Θεάτρου Παίδων! Για πρωταγωνιστής και σκηνοθέτης και του παιδικού Θεάτρου προορίζεται ο ... συντρίψας κάθε όριο ηλικίας Αλέξης Μινωτής, μέλος της 20μελους Διοικούσης Επιτροπής του κόμματος της Νέας Δημοκρατίας. Και εις ... κατώτερα!<sup>387</sup>

Όπως έχει ήδη σημειωθεί κεντρικό θέμα των *Αστερίσκων* της μεταπολίτευσης είναι η λειτουργία της Ε.Λ.Σ. Ο Νίτσος εμφανίζεται εμμονικός με το πρόσωπο του Δημήτρη Χωραφά διεθνούς φήμης μαέστρου, που γίνεται διευθυντής της Λυρικής Σκηνής. Σε κάθε τεύχος αφιερώνει στήλη ή ακόμα και στήλες από τους Αστερίσκους για να τον ψέξει, να στρέψει βέλη εναντίον του. Ο Χωραφάς εγκυλιείται για το ότι βρίσκεται κατά βάση στο εξωτερικό και δεν ασκεί τα καθήκοντά του και αφήνει ουσιαστικά τη διεύθυνση της Λυρικής, στον ακατάλληλο για τη θέση, υποδιευθυντή Μ. Χατζηδάκι. Είναι περίεργο το

<sup>386</sup> Όσον αφορά την συνεισφορά του περιοδικό σε νέα ανοίγματα στην προαγωγή του θεάτρου, εισάγει τη συζήτηση για το παιδικό θέατρο με μια εκτενή αναφορά στο παιδικό θέατρο που παρουσιάστηκε στο φεστιβάλ του Νανσύ στο τεύχ. 37 σελ. 98- 106.

<sup>387</sup> Τεύχ. 46-48, Δίμηνο, σελ. 89.



γεγονός ότι σχολιάζει αρνητικά τον Χωραφά, έναν από τους Έλληνες που μετέφερε το Ματαρόα στο εξωτερικό<sup>388</sup>. Στο τεύχ. 53-54 στους *Αστερίσκους* τον καταγγέλλει ότι ευνοήθηκε από τη χούντα και πως συνεργάστηκε αγαστά με το καθεστώς! Είναι σοκαριστική η οξύτητα με την οποία επιτίθεται στον Χωραφά, τον οποίο φτάνει να κατηγορήσει για παρανομίες που έχρηζαν δικαστικής έρευνας<sup>389</sup>.

Εκτοξεύει βολές και κατά του Μάνου Χατζηδάκι, ο οποίος στην πρώτη μεταπολιτευτική περίοδο γίνεται ο κυρίαρχος της ελληνικής μουσικής στην χώρα καταλαμβάνοντας πολλαπλές καίριες διοικητικές θέσεις. Εξαρχής εκθέτει με παρρησία την αμφισβήτησή του για την καταλληλότητα του Μ. Χατζηδάκι για τις θέσεις κυρίως στην Ε.Λ.Σ. και την Κ.Ο.Α. και όταν ξεκινούν οι αντιδράσεις για τις επιλογές του ο Νίτσος δηλώνει δικαιωμένος με έναν εξαιρετικά δηκτικό ύφος:

“(ενν. Το Θέατρο) Εντόπιζε, καταρχήν, έναν κυριολεκτικά δημόσιο κίνδυνο : Την παγίδευση του αθώου περί τα τοιαύτα Καραμανλή από ορισμένους κεχαριτωμένους, χαριτόβρυτους και χαριτολόγους “διασκεδαστές” που, εξασφαλίζοντας επί του “Ερωτος” την τυφλή εύνοιά του, διήρπαζαν παρ’ αξία - παρασκηνιακά και παράνομα - Γενικές Διευθύνσεις Καλλιτεχνικών Ιδρυμάτων που, με την έλλειψη αρμοδιότητας και πίστης, τα κάναν ρημαδιό!

Ο Χατζιδάκις π.χ. “κυρίευε” τέσσερις καίριες μουσικές θέσεις που, για την κανονική απόκτηση καθεμιάς, χρειαζόνταν ένα σωρό ικανότητες και διπλώματα - που δεν είχε! Το ξάφνιασμα από τις καταγγελίες του “Θ” δεν άργησε να διαλυθεί. Όλα, όσα είχαμε πει, είχαν σε λίγο επαληθευτεί. Τώρα πια, δεν περνάει μέρα χωρίς κάποιος παλιός υποστηρικτής, συνεργάτης και φίλος να βγει και να προσθέσει και νέα στοιχεία σε βάρος Χατζιδάκι . [...] Μέσα σ’ ένα χρόνο, ο Μάνος Χατζιδάκις δεν αποδιοργάνωσε, απλώς, την Κρατική Ορχήστρα Αθηνών. Κυριολεκτικά, τη διάλυσε. Μια Ορχήστρα που κατόρθωσε να επιζήσει 85 δύσκολα χρόνια, δε μπόρεσε ν’ αντέξει τη λιγόμενη διεύθυνσή του!”<sup>390</sup>

Οι θέσεις που διατυπώνει για την πολιτική που πρέπει να εφαρμοστεί στην ΕΛΣ δεν διαφέρουν καταρχήν από αυτήν για το Εθνικό. Στήριξη της εγχώριας παραγωγής, μακροπρόθεσμος σχεδιασμός .

<sup>388</sup> <https://www.tanea.gr/2014/11/14/lifearts/i-odysseia-toy-mataroa/>

<sup>389</sup> Τον κατηγορεί για εγκληματική παραμέληση του κτηρίου της Ε.Λ.Σ. που διέγινωε αρμόδια επιτροπή που το έκρινε ακατάλληλο. Τεύχ. 53-54.

<sup>390</sup> Τεύχ. 57-58, *Αστερίσκοι*, “Διάλυση, αδεία Προέδρου της Κυβερνήσεως!” σελ. 16-17.

(ενν. η Ε.Λ.Σ. πρέπει) Ν' αποχτήσει δική της ορχήστρα. Ν' αποχτήσει Σχολή μπαλέτου. Ν' αποχτήσει δασκάλους χορωδίας. Ν' αποχτήσει μουσικούς εκγυμναστές. Να βγάλει σολίστ. Να βγάλει μαέστρους. Να βγάλει χορευτές. Να βγάλει χορογράφους. Να βγάλει σκηνογράφους. Ν' αναδείξει νέους συνθέτες. Να γίνει αυτοδύναμο θέατρο. Ελληνικό Λυρικό θέατρο. Με μια κουβέντα : Ν' αρχίσει απ' τα θεμέλια και να προχωρεί προς τα πάνω.[...] Μας χρειάζεται συστηματική, εντατική, μακρόχρονη, σε βάθος οργάνωση. Δουλειά Θεμελίων. Για να μπορούμε να δίνουμε τις παραστάσεις που μπορούμε να δίνουμε . Και να 'ναι σωστές. Στηριγμένες στις πραγματικές μας δυνάμεις . Όχι έντυπωσιασμούς με ξένους τραγουδιστές και ξένους αρχιμουσικούς. Όχι φιγούρες με ξένους σκηνογράφους και ξένους σκηνοθέτες . Μ' ένα λόγο, όχι.. μεγάλες παραστάσεις" με ξένα δεκανίκια! οι αθρόες μετακλήσεις ξένων καλλιτεχνών είναι το πι ο βαρύ ατόπημα της νέας Διεύθυνσης. Η Λυρική έδωσε, και πάλι , μερικές παραστάσεις με ποιιάς τινάς προθέσεις. Δεν έχει καμιά σημασία αν ήταν πολύ χειρότερες ή λίγο καλύτερες από τις προηγούμενες. Σημασία έχει ότι στηρίχτηκαν, και πάλι, σέ ξένους καλλιτέχνες ! Πρέπει, επιτέλους, να γίνει συνείδηση πόσο ολέθρια είναι η τακτική αυτή. ”<sup>391</sup>

## **Οι επιχορηγήσεις της Χούντας- Οι κρατικές και ιδιωτικές επιχορηγήσεις στο θέατρο – Το ίδρυμα Φορντ**

Το 1973 το ιδρυθέν από τη χούντα Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών οργανώνει την πολιτική του για τις επιχορηγήσεις. Ήδη από το 1972 αρχίζει να επιχορηγεί πρόσωπα και φορείς. Το *Θέατρο* καταγγέλλει τη χρηματοδότηση από τη χούντα και δημοσιεύει επί σειρά τευχών τις λίστες με καλλιτέχνες που αιτήθηκαν ή και δέχτηκαν το 1972 και το 1973 οικονομική χορηγία από το καθεστώς. Συγκεκριμένα στο τεύχος 43, (Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1975), δημοσιεύει τις λίστες όσων επιχορηγήθηκαν από τη χούντα καθώς και τα ονόματα της γνωμοδοτικής επιτροπής που πήρε τις αποφάσεις<sup>392</sup>. Στα ονόματα που ουσιαστικά καταγγέλλονται για συνεργασία με το καθεστώς βρίσκονται πρώην και νυν συνεργατών του *Θεάτρου*, του Γιώργου Μουρέλου, της Ιουλίας Ιατρίδη, του Νικηφόρου Βρεττάκου. Αρκετοί στέλνουν επιστολές στο περιοδικό όπου απολογούνται ή

<sup>391</sup> Τεύχ. 44-45, Αστερίσκοι, “ Λεφτά πεταμένα σε...πυροτεχνήματα!”, σελ. 14.

<sup>392</sup> Η επιτροπή που γνωμοδότησε απαρτιζόταν από τους Μενέλαο Παλλάντιο, πρόεδρο, και μέλη τους Γιώργο Δέλιο Τάσο Αθανασιάδη, Ιωάννη Τραυλό, Γιώργο Μουρέλο, Μάρκο Σιώτη και Καριοφύλη Μητσάκη.

υπερασπίζονται εαυτόν ή δηλώνουν απλή συνωνυμία με τους χορηγούμενους<sup>393</sup>. Η αντίθεσή του αφορά τη συνεργασία με τη χούντα και όχι το περιεχόμενο, την στοχοθεσία και την ευρύτητα των επιχορηγήσεων.

Η δημοσιοποίηση των λιστών αυτών γίνεται τον Ιανουάριο του 1973, όταν σοβεί το αποκαλούμενο σκάνδαλο” του ιδρύματος Φορντ και λαμβάνει χώρο στις εφημερίδες και τα πολιτιστικά περιοδικά η σύγκρουση των διανοουμένων γύρω από το θέμα. Σε αντίθεση με τα *Θεατρικά* και το *Ανοιχτό Θέατρο* το *Θέατρο* του Νίτσου δεν διαθέτει ούτε γραμμή για το θέμα των επιχορηγήσεων της Φορντ<sup>394</sup>. Η εκτενής ενασχόληση με τις χορηγίες της χούντας παίρνει άλλο νόημα μέσα σε αυτό το κλίμα. Γίνεται ένα αντίβαρο ή επιβαρύνει το κλίμα της σκανδαλολογίας; Η ανάγνωση είναι διττή.

Εκτός του καταγγελτικού πλαισίου αναφοράς στις επιχορηγήσεις σε αυτή την περίοδο δε συναντάμε προτάσεις για την οργάνωση και στοχοθεσία τους. Σαφέστατα στη Β΄ περίοδο έχει μετατοπιστεί η θέση του Νίτσου ως προς τις επιχορηγήσεις, ίσως επηρεασμένος από το νέο περιβάλλον που έχει δημιουργηθεί. Πουθενά δεν επανέρχεται στην πρόταση να δημιουργηθεί επιχορηγούμενος θίασος για να ανεβάζει μόνο νεοελληνικά έργα. Πουθενά δεν προτείνει την ύπαρξη ελάχιστων κρατικά επιχορηγούμενων σκηνών ως μοντέλο θεατρικής αναπτυξιακής πολιτικής. Αλλά και πουθενά δεν επιχαιρεί για την οικονομική στήριξη σχημάτων του ελεύθερου θεάτρου ούτε επιζητά οργάνωση των επιχορηγήσεων με κριτήρια και συγκεκριμένο αναπτυξιακό πλάνο. Αυτά θα εμφανιστούν στη Γ΄ περίοδο.

## **Το Υπουργείο Πολιτισμού**

Ανοιχτά κριτική στο Υπουργείο Πολιτισμού οι Αστερίσκοι ασκούν με τη μεταπολίτευση. Βασική κριτική για τη σύσταση του Υπουργείου είναι πως συστάθηκε το 1972 με απόλυτη προχειρότητα και διοικήθηκε από ανίδεους στρατιωτικούς που μετέτρεψαν

---

<sup>393</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε την επιστολή του Γ. Ιωάννου στην οποία διαβεβαιώνει πως απέσυρε την αίτηση και το ακόλουθο απόσπασμα από την ίδια σελ του τεύχ. 46-48: “Δυο αθώοι συμπολίτες, βρήκαν τον μπελά τους, λόγω συνωνυμίας, με δύο χορηγιών αιτησάμενους. Ευχαρίστως, τους αποκαθιστούμε : ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΣΗ 1 : Ο ποιητής Τάκης Σινόπουλος δέν χει καμιά σχέση μέ τόν αιτήσαντα χορηγιάν κ. Παναγιώτην Σινόπουλον, λογοτέχνην - που αναφέρεται στον Κατάλογο των " Ντοκουμέντων" του τεύχους 44 - 45, σελίδα 60. ΔΙΕΥΚΡΙΝΙΣΗ 2 : Ο νέος συνθέτης Γιώργος Παν. Γεωργιάδης δεν έχει καμιά σχέση με τον αιτήσαντα και λαβόντα χορηγιάν κ. Γεώργιον Γεωργιάδην, μουσουργόν- που αναφέρεται στον κατάλογο των " Ντοκουμέντων " του τεύχους 44 - 45, στη σελ. 59.” τεύχ. 46-48, Δίμηνο, σελ. 127.

<sup>394</sup> Πλην μιας ειρωνικής φράσης για το ταξίδι του υπουργού Τρυπάνη στις Η.Π.Α. όπου δηλώνει ότι θα επισκεφτεί τον “θείο Φορντ”.

“τα κρατικά θέατρα της χώρας σε μονάδες υπόπτων”<sup>395</sup>. Στη μεταπολίτευση η κριτική του Θεάτρου για το Υ.Π.ΕΠ. αφορά το γεγονός πως δεν αναδομήθηκε εκ βάθρων, αλλά στελεχώθηκε με προχειρότητα -την οποία αποδεικνύει με στοιχεία από την Εφημερίδα της Κυβερνήσεως<sup>396</sup> - πως απλώς άλλαξε η ηγεσία του και πως με την απουσία συγκροτημένου σχεδιασμού υποβαθμίζει την πολιτιστική ζωή της χώρας. Αλλά ασκεί δριμύτατη κριτική και στην επιλογή προσώπων<sup>397</sup> για την ηγεσία, τα οποία, με εξαίρεση τον Πλυτά, προέρχονται από το περιβάλλον του Τσάτσου και επηρεάζονται από αυτόν, συνεχίζοντας και προεκτείνοντας το πνεύμα της προδικτατορικής περιόδου.

### **Αποχουντοποίηση**

Το αίτημα της αποχουντοποίησης των κρατικών σκηνών από τους συνεργάτες του καθεστώτος, είναι από τα πιο σύνθετα και δυσλειτουργικά που είχε να αντιμετωπίσει ο κόσμος του θεάτρου στην μεταπολίτευση<sup>398</sup>. Ο Νίτσος γίνεται βασικός υποστηρικτής αυτού του αιτήματος. Σε πολλές περιπτώσεις ισοπεδώνει τα πράγματα και τα υπεραπλουστεύει. Το *Θέατρο* με τη μεταπολίτευση ξεκινά με τη δημοσιοποίηση των ονομάτων που αποτέλεσαν τις επιτροπές για τη συγκρότηση του Σχεδίου Μακροπρόθεσμης Αναπτύξεως<sup>399</sup> δημιουργώντας εντυπώσεις σε βάρος εκατοντάδων καλλιτεχνών. Δημοσιεύει επιπλέον, όπως επισημάνθηκε, τα ονόματα και των αποδεκτών χουντικών χορηγήσεων. Είναι σαφές πως αφήνει υπαινιγμούς για τα πρόσωπα αυτά και ζητά έμμεσα “κάθαρση”. Εμφανίζεται, δε, λάβρος με πρόσωπα από τον χώρο του θεάτρου, επιτίθεται επανειλημμένως στον Παντελή Ζερβό, ζητώντας την απομάκρυνσή του από το *Εθνικό* αποκαλώντας τον “χουντολάτρη ηθοποιό”<sup>400</sup>. Χουντολάτρη πρωταγωνιστή αποκαλεί και τον Στέλιο Βόκοβιτς<sup>401</sup>. Εξαπολύει επιθέσεις σε ανθρώπους που βρίσκονταν στο απυρόβλητο και ουδείς τολμούσε να θίξει, όπως τους Αντίοχο<sup>402</sup> και Σπύρο

<sup>395</sup> Τεύχ. 38-39, Αστερίσκοι, σελ. 14.

<sup>396</sup> Τεύχ. 40-42, σελ. 133.

<sup>397</sup> Υπουργοί πολιτισμού της μεταπολίτευσης κατά σειρά είναι ο Κ. Τσάτσος, ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, ο Κ. Τρυπάνης, ο Κ. Πλυτάς, ο Α. Ανδριανόπουλος.

<sup>398</sup> Κακουριώτης Σπ. “Η Αδύναμη και αδύνατη συνέχεια: Η Μεταπολίτευση στο Εθνικό Θέατρο” στο συλλογικό *Μεταπολίτευση '74 - '75*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2016, σελ. 202-223.

<sup>399</sup> Στην επιτροπή των 632 ατόμων γνωμοδότησαν και ο Αγγελόπουλος, ο Αλέξης Δαμιανός, ο Ασσαντούρ Μπαχαριάν, ο τελευταίος μπαίνει στη διαδικασία να απολογηθεί στο τεύχος 34-36 ότι συμμετείχε αμισθί και δεν είχε περαιτέρω σχέσεις με το καθεστώς.

<sup>400</sup> Αστερίσκοι, Τεύχ. 40-42, σελ. 20.

<sup>401</sup> Τεύχ. 44-45, Αστερίσκοι, σελ. 12.

<sup>402</sup> “Εισήλθε αλλ’ αμέσως ... εξήλθε - λόγω χουντικής προϋπηρεσίας - ο Αντίοχος Ευαγγελάτος...(!)” Δίμηνο, τεύχος 44-45.

Ευαγγελάτο<sup>403</sup> και τον Κλεόβουλο Κλώνη. Η πιο ανελέητη επίθεση, επί σειράς τευχών γίνεται στον Δημήτρη Χωραφά για το γεγονός πως στη διάρκεια της χούντας διηύθυνε παραστάσεις στην Ε.Λ.Σ.

### **Η πτώση των εισιτηρίων- Ο ανταγωνισμός του κιν/γράφου και της τηλεόρασης**

Το *Θέατρο* είναι το μόνο από όσο γνωρίζουμε περιοδικό εκείνης της εποχής που επιχείρησε μια ανατομία του φαινομένου της πτώσης των εισιτηρίων του θεάτρου. Παρουσιάζει πλούσια στοιχεία- αντλημένα από κρατικές υπηρεσίες- για την πορεία των εισιτηρίων, την αναλογία δεκτών τηλεόρασης ανά χίλιους κατοίκους και συγκριτικά στοιχεία με Ευρώπη και Η.Π.Α καθώς και την κίνηση λοιπών θεαμάτων, όπως των ποδοσφαιρικών αγώνων. Στους πίνακες που παραθέτει εντοπίζουμε πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία που τεκμηριώνουν α) την αύξηση εισιτηρίων στα μουσικά θέατρα στα οποία συμπεριλαμβάνεται η επιθεώρηση, β) την αύξηση κατά τη διάρκεια της χούντας και των πρώτων δύο ετών της μεταπολίτευσης των εισιτηρίων στα περιφερειακά θέατρα της πρωτεύουσας. Δεν περιορίζεται στην παράθεση όπως στην Α' περίοδο, αλλά αποπειράται να ερμηνεύσει τους αριθμούς και να συναγάγει συμπεράσματα. Ερμηνεύει την πτώση των εισιτηρίων ως αποτέλεσμα της εισβολής της τηλεόρασης στη ζωή των Ελλήνων και της αύξησης των τιμών των εισιτηρίων θεατρικών παραστάσεων. Αναδεικνύει την πτώση των εισιτηρίων του κινηματογράφου στη δεκαετία του '70 και την αύξηση στην περίοδο της δικτατορίας του ενδιαφέροντος του κοινού για το ποδόσφαιρο. Το *Θέατρο* δείχνει τον δρόμο ιδίως στο Υπουργείο Πολιτισμού αναφορικά με το πώς πρέπει να προσεγγιστεί με σοβαρότητα το ζήτημα της πολιτιστικής αναβάθμισης της χώρας.

Ταυτόχρονα ο διευθυντής του *Θεάτρου* εξακολουθεί να θεωρεί πρόβλημα και να ανησυχεί -όπως και στην Α' περίοδο του περιοδικού- για τον πολλαπλασιασμό των σκηνών στην Αθήνα. Εκτιμά παράλληλα πως υπάρχει πτώση της ποιότητας. Ο τελευταίος ισχυρισμός δηλώνεται μόνο μια φορά, αλλά είναι ενδεικτικός της ματιάς του Νίτσου, ο οποίος δεν "βλέπει" αυτό που συντελείται στα περιφερειακά, όπως τα αποκαλεί, θέατρα της πρωτεύουσας, στο *Στοά*, στο *Ανοιχτό* και σε άλλα. Συγκεκριμένα αναφέρει: "Μεγάλη κρίση

<sup>403</sup> "Επιχείρησε με τις ευλογίες της χουντικής διοίκησης τον βιασμό της *Άλκηστης*. Εύχεται να μην ξαναγγίξει την τραγωδία όταν θα ξεχαστεί η συνεργασία του με την χούντα." τεύχος 40-42 Δίμηνο.

στο θέατρο, οικονομικά προβλήματα άφησε η χούντα, όπως ο πολλαπλασιασμός σκηνών: 46 ίσως και περισσότερες. 146 έργα, έλλειψη θεατών, 24 επιθεωρήσεις και κωμωδίες χαμηλής ποιότητας. Ανατροπή το 74: παίζονται πιο πολλά ελληνικά έργα από ό,τι ξένα. Είναι όμως επιθεωρήσεις και ελαφρά έργα!!” Επισημαίνει ότι “τα προβλήματα του θεάτρου δεν έχουν καν εντοπιστεί. Δουλειά των αρμοδίων είναι να θέσουν τα προβλήματα για να λυθούν<sup>404</sup> Επαναφέρει το αίτημα για συγκρότηση αγορανομίας του θεάματος, θέση που είχε εκφράσει από το 1962<sup>405</sup> προκειμένου να προστατευθεί η ποιότητα των παραστάσεων.

### **Η λογοκρισία- η ελευθεροτυπία**

Στην δικτατορική περίοδο ο Νίτσος διαμαρτύρεται/καταγγέλλει τη λογοκρισία στην τέχνη<sup>406</sup>.

Στη μεταπολίτευση καταγγέλλει τον έλεγχο της δικτατορίας και “ανοίγει τον Φάκελο Λογοκρισία” τονίζοντας με εντυπωσιακή παρρησία πως “αυτή (ενν. η λογοκρισία) δεν αφορά μόνο τη χούντα, αλλά και το πρότερο καθεστώς, Ο έλεγχος σταματά στην εφταετία όμως”. Επίσης ο Νίτσος είναι από τους λίγους που τολμά να γράψει στο απόγειο της δημοτικότητας του Καραμανλή και της *Νέας Δημοκρατίας* πως “το Σχέδιο αναπτύξεως πιστοποιεί[...] πως η *Νέα Δημοκρατία* αντλεί ανθρώπους από την ίδια στέρνα (ενν. με τη χούντα)”, καταγγέλλοντας ανοιχτά τη Ν.Δ. για διατήρηση των “σταγονιδίων” εντός των κόλπων της. Μάλιστα, αποτελεί εμβληματική κίνηση του Νίτσου να επανακυκλοφορήσει το εξώφυλλο του τεύχους 25 με τη μορφή του Μπρεχτ στο εξώφυλλο του τεύχους 51-52 με την “βούλα της λογοκρισίας κατακούτελα”. Το 1967, διηγείται στους *Αστερίσκους*, το τεύχος 25 προκειμένου να ταχυδρομηθεί είχε περάσει από έλεγχο και η υπηρεσία έβαλε τη σφραγίδα πάνω στην μορφή του Μπρεχτ. Το 1976 ο άνθρωπος που είχε βάλει τη σφραγίδα επέστρεψε στο στρατό. Με το εξώφυλλο αυτό κάνει την πιο σκληρή καταγγελία των οσμώσεων Ν.Δ. και χουντικών.

<sup>404</sup> Τεύχ. 40-42, Δίμηνο, σελ. 117.

<sup>405</sup> Τεύχ. 40-42, Δίμηνο σελ. 117.

<sup>406</sup> Λογοκρισία του *Gross* σε έκθεση στην Ελλάδα από το καθεστώς. Κατέβασαν τους πίνακές του. (τεύχος 34-36)

## **Συνδικαλιστικά αιτήματα και σκάνδαλα**

Το Θέατρο προβάλλει τα αιτήματα σχετικά με την κατοχύρωση των συγγενικών δικαιωμάτων. Παραθέτει τα πολυσέλιδα πρακτικά της Βουλής με τη συζήτηση επί του θέματος και υπερασπίζεται τη νομική πλαισίωσή τους<sup>407</sup>.

Το Θέατρο παίρνει θέση στη μεγάλη συζήτηση που γίνεται στον τύπο αναφορικά με το θέμα του ΚΘΒΕ κατακρίνοντας την κυβέρνηση. Στο τεύχος 57-58 παραθέτει τα έγγραφα που συγκροτούν τα διακυβεύματα του θέματος και προτάσσει μια εισαγωγή στην οποία παίρνει σαφή θέση υπέρ του Νίκου Χουρμουζιάδη και του Μίνωα Βολανάκη<sup>408</sup>. Επιτίθεται με δριμύτητα στον Τρυπάνη και την πολιτική του, ενώ παραθέτει στις επόμενες σελίδες κείμενο με τίτλο “Βλαβερές Συνέπειες της υπουργίας Τρυπάνη, Φατριαστική Σπατάλη Δημοσίου χρήματος, βροχή επιχορηγήσεων σε ...ανύπαρκτους!” Αποδοκιμαστικά για την κυβέρνηση είναι και όσα δημοσιεύει για το Άρμα Θέσπιδος. Εκτενώς παρουσιάζει με σειρά δημοσίων εγγράφων<sup>409</sup> και άρθρων τη σπατάλη πόρων. Γράφει με τον μοναδικό καυστικό του λόγο για τον Τρυπάνη Ανοιχτό πως “θα μείνει στην Καλλιτεχνική μας Ιστορία μόνο ως ... εκπορθητής του Βολανάκη από το ΚΘΒΕ και άνομος ... καρποποιός της Ντόρας Θέσπιδος”<sup>410</sup>

Δημοσιεύει σειρά κειμένων του Γιώργου Λεωτσάκου και του Νίκου Συνοδινού αναφορικά με τη λειτουργία της Λυρικής Σκηνής, της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών, του Ραδιοφώνου καταγγέλλοντας τους αρμόδιους για κακοδιοίκηση, έλλειψη οράματος, διασπάθιση δημοσίου χρήματος.

## **Η ανάπτυξη πανεπιστημιακής θεατρικής εκπαίδευσης**

Το περιοδικό είναι από τα πρώτα πνευματικά έντυπα που εισάγουν τον προβληματισμό για την ανάπτυξη των θεατρικών σπουδών στη χώρα, ως αυτόνομου πεδίου και όχι ως μέρους κλασικών ή νεότερων φιλολογικών σπουδών. Στο τεύχος 43 με ένα κείμενο του Νικηφόρου Παπανδρέου<sup>411</sup> επισημαίνεται η αναγκαιότητα όχι ίδρυσης έδρας στο

<sup>407</sup>

<sup>408</sup> Το 1974 διευθυντής του ΚΘΒΕ γίνεται ο Μίνωας Βολανάκης. Το 1975 το Κρατικό Θέατρο διαμαρτύρεται για την μειωμένη χρηματοδότηση που λαμβάνει και η κυβέρνηση κατηγορεί τον Πρόεδρο Ν. Χουρμουζιάδη για κακοδιαχείριση του δημόσιου χρήματος και σπατάλη. Ο Ν. Χουρμουζιάδης παραιτείται και τον ακολουθεί σε μια ένδειξη συμπαράστασης και διαμαρτυρίας ο Βολανάκης.

<sup>409</sup> Στο τεύχος 55-56 παραθέτει τα πρακτικά της Βουλής από τη συζήτηση για το νομοσχέδιο για την ίδρυση του Άρματος το 1976 το οποίο χαρακτηρίζει “άθλιο” Στο τεύχος 57-58 παραθέτει το ίδιο το “υπερσκανδαλώδες”, “αμαρτωλό” νομοσχέδιο.

<sup>410</sup> Αστερίσκοι τεύχ. 67-68, σελ. 20.

<sup>411</sup> Τεύχ. 43, Νικηφόρος Παπανδρέου, “Το πρόβλημα των θεατρικών σπουδών στο πανεπιστήμιο”, σελ. 47.

πανεπιστήμιο, όπως έχει ήδη γίνει, ούτε σύνδεση των πανεπιστημιακών σπουδών αποκλειστικά με τη μελέτη του αρχαίου δράματος, όπως προτείνεται από πολλούς, αλλά η αναγκαιότητα ανάπτυξης επιστήμης της θεατρολογίας με μια πολυπρισματική θεώρηση του θεατρικής τέχνης και της παράδοσής της.

### **Η διάσωση θεατρικών χώρων**

Το περιοδικό αγωνίζεται<sup>412</sup> κατά της απόφασης να “αξιοποιηθεί” το θέατρο του Διονύσου για παραστάσεις. Η πρόθεση είχε εκφραστεί και κατά την προδικτατορική περίοδο και δεν είχε αποτολμηθεί η υλοποίησή της. Ο Νίτσος επιστρατεύει κείμενα του αρχαιολόγου Γιάννη Μηλιάδη, ο οποίος είχε επί χρόνια πολεμήσει τα “άνομα” για τον αρχαιολογικό αυτό χώρο σχέδια, και διεξάγει μια σταυροφορία για το θέμα σε ακολουθία τευχών. Οι χαρακτηρισμοί του είναι βαρύτατοι. Επίσης κάνει μεγάλο αγώνα για την διάσωση του *Μαλιαροπούλειου* της Τρίπολης και του *Απολλώνιου* της Σύρου. Για να πιέσει για την χρηματοδότηση της αναστήλωση και επισκευής τους κάνει τα θεατρικά αυτά κτήρια εξώφυλλα<sup>413</sup>.

### **Θέσεις για πολιτικά ζητήματα**

Στους Αστερίσκους της Β΄ περιόδου ο Νίτσος, ως παραδοσιακός διανοούμενος παίρνει μαχητικά θέση σε καθαρά πολιτικά ζητήματα. Μερικές από αυτές αξίζει να τις φωτίσουμε γιατί φωτίζουν το ερώτημά μας και την προσωπικότητα του Νίτσου.

#### **Το Πολιτειακό**

Μάχεται κατά της βασιλείας. Επαναφέρει στο προσκήνιο με τους *Αστερίσκους* με την μεταπολίτευση<sup>414</sup> τη μορφή του Αλέξανδρου Παπαναστασίου και τη θυρλική φράση του “Η Ελλάς δεν είναι βασιλικόν τιμάριον” φτιάχνοντας σχήματα ιστορικής συνέχειας, συνδέοντας πρόσωπα και αιτήματα. “Τίποτα καλό σε κανένα τομέα μία μόνο υπηρεσία προσέφερε (ενν.

---

<sup>412</sup> Τεύχ. 59-60.

<sup>413</sup> Εξώφυλλο τεύχους 46-48 με το κατεστραμμένο Μαλιαροπούλειο και εξώφυλλο τεύχους 59-60 με το Απολλώνιο της Σύρου.

<sup>414</sup> Τεύχ. 38-39, Αστερίσκοι, “Μνήμη Αλέξανδρου Παπαναστασίου”, σελ. 9, τεύχ. 40-42, Αστερίσκοι, “Εμβλημα από το κελί του Παπαναστάση”, σελ.14.



η δικτατορία) στον τόπο, την κατάλυση της Βασιλείας! Θα πρέπει να καταντήσουμε χειρότεροι και από τη δικτατορία για να ξαναφέρουμε τη βασιλεία.”<sup>415</sup>

### **Το εθνόσημο**

Κάνει πρόταση για το νέο σήμα της ελληνικής δημοκρατίας μετά την κατάλυση της δικτατορίας. Πρόκειται για ένα σχέδιο του Παρθένη<sup>416</sup>, στο οποίο “υπάρχει ένας σαφής τοποθετημένος ιδεαλισμός. Ένας ιδεαλισμός πράξης. Κοινωνικά και πολιτικά τοποθετημένος. Ανάλογος μέ πολλών συγχρόνων μας, στρατευμένων καλλιτεχνών της πρωτοπορίας, που υφίστανται κατατρεγμούς και διώξεις. Το Σήμα της Δημοκρατίας έγινε σε στιγμές αγώνα.” Επιμένει στην επιλογή αυτού του σήματος και καταφέρεται στο τεύχος 49-50 σε όσους σχεδίασαν το σήμα της ελληνικής δημοκρατίας, το οποίο χρησιμοποιείται ως σήμερα. Κάνει αφιέρωμα συλλέγοντας γνώμες της Βάσως Κατράκη, του Γιάννη Μηλιάδη, του Τάσσου, του Παπανούτσου, της Βακαλό. Χαρακτηριστικά γράφει πως το σήμα αυτό “είναι ψυχρό και άψυχο κατασκευάσμα. Χωρίς πνοή, χωρίς έξαρση. Σταυρόν με φύλλα δάφνης. Μια βάση λες έτοιμη να δεχθεί κάποιο στέμμα”<sup>417</sup> Ανάγει το σήμα σε πεδίο σύγκρουσης αριστεράς και δεξιάς. Και αυτό αντικατοπτρίζει το κλίμα της εποχής και δεν πηγάζει μόνο από την επιθυμία του Νίτσου να νομοθετήσει ως διανοούμενος ακόμα και για το εθνόσημο.

### **Οι ελληνοτουρκικές σχέσεις**

Παρά την ένταση στις σχέσεις με την Τουρκία, το μίσος για τους Τούρκους επικαιροποιημένο μετά την τραγωδία στην Κύπρο το *Θέατρο* τολμά να αφιερώσει ένα ολόκληρο τεύχος, το τεύχος 59-60, στην προβολή της πολιτισμικής συγγένειας και ειδικότερα του ελληνικού και τουρκικού θεάτρου Πρόκειται για μια μάλλον πολύ τολμηρή πράξη, μια άρθρωση αιρετικού λόγου απέναντι στην εθνικιστική κυρίαρχη ιδεολογία. Ο Νίτσος στους Αστερίσκους του τεύχους αυτού δηλώνει: “η πνευματική και καλλιτεχνική επικοινωνία, η αλληλογνωριμία κι η εμπιστοσύνη των λαών αντιμάχεται τις έ ξ ω α π' α υ τ ο ύ ς, κατασκευαζόμενες και

<sup>415</sup> Τεύχ. 38-39, Αστερίσκοι, “Μετάφραση Γ.Ν. Πολίτη...απερρίφθη!” σελ. 12.

<sup>416</sup> Τεύχ. 40-42, Αστερίσκοι, σελ. 14. Το σήμα αυτό ο Νίτσος ισχυρίζεται πως σύμφωνα με μαρτυρία υπέρργηρου δημοκράτη, “τό συγκλονιστικά λιτό κι απέρितτο Σήμα, χαραχτηκε από τόν Παρθένη - στιγμιαία κι αυτοσχέδια - μ' ένα καρφί, στον τοίχο του κελιού, στις φυλακές της Αίγινας, όπου εν ονόματι του Βασιλέως, κρατούσαν κλεισμένο τον Αλέξανδρο Παπαναστασίου!”

<sup>417</sup> Τεύχ. 49-50, σελ. 29-33.

κατευθυνόμενες "εχθρότητες" και "κρίσεις". Η Τέχνη ενώνει, φιλιώνει, ειρηνικά αδελφώνει τους λαούς<sup>418</sup>

### **Η επιστροφή των πολιτικών εξόριστων**

Το αίτημα για την επιστροφή των πολιτικών εξόριστων προβάλλεται από το περιοδικό με ιδιαίτερη μαχητικότητα. Ξεκινά με το εμβληματικό εξώφυλλο του τεύχους 44-45 με τον τάφο του πολιτικού εξόριστου Αντώνη Γιαννίδη και σειρά αναφορών και αφιερωμάτων σε πολιτικούς εξόριστους που πέθαναν στο εξωτερικό, όπως τον Τζαβαλά Καρούσο, ή επέστρεψαν με τη μεταπολίτευση, όπως ο Ι. Ξενάκης.

Το Κ. Κ. Ε. έχει αποδυθεί σε δίκαιο αγώνα για τον επαναπατρισμό των εξήντα χιλιάδων πολιτικών προσφύγων της εποχής του εμφύλιου. Η περίπτωση του Γιαννίδη πρόσφερε ένα συγκλονιστικό επιχείρημα : Να μη γυρίσουν κι άλλοι, ξυλιασμένοι σε φέρετρα. Να μη γίνουν κι άλλοι στάχτη κι απομείνουν φωτογραφίες, κολλημένες στα κοιμητήρια μακρινών ξένων χωρών - σαν το Γιαννίδη.

---

<sup>418</sup> Τεύχ. 59-60, Αστερίσκοι, σελ. 18.

**Κεφάλαιο Γ.**  
**Γ' περίοδος (1981)**

## Ιστορικό πλαίσιο

Το 1981 θεωρείται η αφετηρία μιας νέας εποχής για την πολιτική ζωή της χώρας. Το πρώτο εξάμηνο του 1981, που επιστρέφει στην κυκλοφορία το *Θέατρο*, ο Κ. Καραμανλής είναι πλέον Πρόεδρος της Δημοκρατίας, πρωθυπουργός είναι ο Γ. Ράλλης και Υπουργός Πολιτισμού έχει χρηστεί μόλις ο Α. Ανδριανόπουλος. Το ΠΑΣΟΚ βρίσκεται προ των πυλών της εξουσίας, η κυβερνητική αλλαγή είναι σχεδόν βέβαιη μετά τις επερχόμενες εκλογές του Οκτώβρη. Το ΠΑΣΟΚ εμφανίζεται ως ένα σοσιαλοδημοκρατικό κόμμα, που υπόσχεται “αλλαγή” πολιτική, οικονομική, κοινωνική, πολιτισμική, υπέρβαση των μετεμφυλιακών διαιρέσεων και εθνική συμφιλίωση. Ένα ακόμη κομβικό γεγονός είναι η πλήρης ένταξη της χώρας στην Ευρωπαϊκή Οικονομική Κοινότητα. Βέβαια η υπογραφή της ένταξης έχει γίνει το 1979, αλλά το 1981 ξεκινά στην πράξη η ένταξη της Ελλάδας στην Ε.Ο.Κ. με την ροή κονδυλίων. Η είσοδος της χώρας στην Ε.Ο.Κ. έχει γεννήσει στους Έλληνες πολίτες, σε διανοούμενους και καλλιτέχνες προσδοκίες και φόβους.

Το νεοελληνικό θέατρο στην αυγή της νέας δεκαετίας συνεχίζει την πορεία μετασχηματισμού του. Η σταθεροποίηση των επιχορηγήσεων επιτρέπει την εδραίωση θεάτρων, αλλά και το άνοιγμα νέων και συνεπώς την σταδιακή αλλαγή του θεατρικού τοπίου. Το 1981 στα θεατρικά σχήματα που λειτουργούν από την δεκαετία του '70 προστίθεται ένα σχήμα που θα αποτελέσει μήτρα για σημαντικά θέατρα στην επόμενη περίοδο<sup>419</sup>: Ιδρύεται η *Εταιρία Θεάτρου Η Σκηνή* από τον Λευτέρη Βογιατζή, τον Βασίλη Παπαβασιλείου, τη Σμαράγδα Σμυρναίου, την Άννα Κοκκίνου το Δημήτρη Καταλειφό και τον Τάσο Μπαντή.

## Η κυκλοφορία του περιοδικού στη Γ΄ περίοδο

### Εξωτερικά χαρακτηριστικά- Δομή

Το περιοδικό διακόπτει την κυκλοφορία του το 1978. Η διακοπή της κυκλοφορίας του πιθανότατα έχει σχέση με τις ευθύνες και τον φόρτο εργασίας του Νίτσου, ο οποίος το 1978 αναλαμβάνει την διεύθυνση της *Πρωινής Ελευθεροτυπίας*. Η *Πρωινή* σταμάτησε να εκδίδεται τρία χρόνια αργότερα, τον Μάιο του 1981. Ο Κώστας Νίτσος τότε επιστρέφει στη

<sup>419</sup> Από τη *Σκηνή* θα προκύψουν το *Θέατρο της οδού Κυκλάδων*, το *Εμπρός*, το *Σφενδόνη*.

μεγάλη του αγάπη, το περιοδικό στο οποίο αφιερώνεται εξ' ολοκλήρου, καθώς έχει αποσυρθεί από τον χώρο των εφημερίδων. Η διεύθυνση του περιοδικού είναι πάλι το σπίτι του Νίτσου, Σισίνη 3-5. Το περιοδικό επιστρέφει εκεί από όπου ξεκίνησε το 1961. Σύμφωνα με τον Πέτρο Μάρκαρη ο Νίτσος γίνεται πιο απόμακρος και οι επαφές με συνεργάτες αραιώνουν.

Στην εισαγωγή της παρούσας μελέτης υποστηρίχθηκε πως οι τρεις περίοδοι κυκλοφορίας του περιοδικού συμπίπτουν με την περιοδολόγηση του νεοελληνικού θεάτρου (1944-1967, 1967-1981, 1981-2000). Βέβαια, η Γ' περίοδος κυκλοφορίας του περιοδικού ημερολογιακά εντάσσεται στην εποχή διακυβέρνησης της Ν.Δ. και δεν προλαβαίνει την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία που αποτελεί την τομή. Το τεύχος 67-68 με το εμβληματικό εξώφυλλο -το καμένο σπίτι από την Αντίσταση το 1943 και το σύνθημα στον ασπρισμένο τοίχο του "Λεύτερη Ζωή και Φως, Μόρφωση Πολιτισμός Κέφι Δρόμος προς τα μπρος" κυκλοφορεί μετά τις εκλογές, αλλά συντάσσεται και τυπώνεται πριν τις εκλογές, όπως δηλώνεται ρητά στις σελίδες του. Το εξώφυλλο αυτό υποδέχεται τη νέα εποχή της "Αλλαγής" που έρχεται για τη χώρα και τον πολιτισμό, την αλλαγή κλίματος που φέρνει η άνοδος του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία. Τα δύο τεύχη της Γ' περιόδου οριακά ανήκουν στην περίοδο 1981-2000 και όχι στην προηγούμενη. Για μια τέτοια κατάταξη συνηγορεί το ότι τον Μάιο του 1981 η καραμανλική περίοδος έχει λήξει, η Ν.Δ. έχει χάσει την εκλογική της δύναμη και η συντριβή της στις επερχόμενες εκλογές είναι προδιαγεγραμμένη. Το περιοδικό, επιπλέον, κάνει λόγο για μια νέα εποχή του θεάτρου, όπως θα διαφανεί στη συνέχεια και έχει νέους συνεργάτες, οι οποίοι εμφανίζονται στα γράμματα ενωρίτερα, στη δεκαετία του '60 και του '70 αλλά πρωταγωνιστούν στην καλλιτεχνική ζωή στη δεκαετία του '80<sup>420</sup>. Είναι ευδιάκριτη, εξάλλου, μια ελαφρώς διαφορετική αντίληψη των πραγμάτων στους *Αστερίσκους*, για την οποία θα γίνει λόγος στη συνέχεια. Τέλος, η ξεκάθαρη προβολή των θέσεων του ΠΑΣΟΚ στις σελίδες των *Ντοκουμέντων*, επιτρέπουν να ισχυριστούμε ότι - οριακά - ανήκει στην περίοδο 1981-2000 παρά στην περίοδο 1967-1981 του μεταπολεμικού θεάτρου.

Η τρίτη μάσκα στο εξώφυλλο ορίζει την έναρξη της Γ' περιόδου. Είναι ενδιαφέρον πως το *Θέατρο* στην αρχή κάθε περιόδου βγαίνει έχοντας εξώφυλλο- έμβλημα μια μάσκα.

---

<sup>420</sup> ο Γιώργος Διαλεγμένος, ο Γιώργος Χειμωνάς, ο πρόωρα χαμένος Γιώργος Ιωάννου.

“λαλούν σύμβολο” όπως την αποκαλεί ο Νίτσος: τη χάλκινη μάσκα από τις ανασκαφές στον Πειραιά στην Α΄ περίοδο, την πήλινη από τη Φθιώτιδα στην Β΄ περίοδο, την λευκή μάσκα που φορά ένας μαύρος άνδρας στην Γ΄ περίοδο, μια “οδυνηρά σύγχρονη μάσκα” η οποία “εκφράζει “ξεσκιστικά” τον εφιαλτικό κόσμο” και “υποδηλώνει πως το Θέατρο μπαίνει αποφασιστικά στην εποχή και τα προβλήματά της.”<sup>421</sup>.

Το περιοδικό συνεχίζει την αρίθμηση των τευχών από εκεί όπου είχε σταματήσει το 1978. Το πρώτο τεύχος της περιόδου -τεύχος 64-66- είναι τριπλό, στοιχείο αλλόκοτο για εναρκτήριο τεύχος. Αυτό υποδηλώνει τον από καιρό σχεδιασμό του, καθυστερημένο σε σχέση με τον χρόνο έκδοσης που ο ίδιος ο Νίτσος επιθυμούσε<sup>422</sup>. Το επόμενο τεύχος βγαίνει διπλό. Το *Θέατρο* επανακάμπει με το ίδιο πείσμα των προηγούμενων περιόδων. Στο τελευταίο τεύχος ο Νίτσος προαγγέλλει την ύλη του επόμενου, το οποίο δεν εκδόθηκε ποτέ. Φαίνεται πως τερματίστηκε εντελώς απροσδόκητα η έκδοση του περιοδικού<sup>423</sup>. Το Νοέμβριο του 1981 ο Κώστας Νίτσος μπαίνει στο διοικητικό συμβούλιο του Εθνικού και εκλέγεται πρόεδρος του.

Το *Θέατρο* βγαίνει με την ίδια υψηλή ποιότητα εκτύπωσης όπως και στις προηγούμενες περιόδους. Η τιμή του είναι 300 δρχ. για το τριπλό 64-66 αλλά και 300 για το διπλό τεύχος 67-68. Δεν αναγράφεται τιμή για συνδρομή.

Η δομή του περιοδικού παραμένει ίδια με της ύστερης Β΄ περιόδου. Η θεματολογία και πάλι επεκτείνεται πέραν του θεάτρου, στην μουσική και τον κινηματογράφο. Επιστρέφουν με μεγαλύτερη έκταση οι στήλες “Φιλμογραφία” και “Δισκογραφία” δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στον κινηματογράφο, και στην κυκλοφορία δίσκων που αποτελούν το μέσο μαζικής διάχυσης της μουσικής παραγωγής στη χώρα. Οι στήλες αυτές υπήρχαν στα περισσότερα τεύχη της Α΄ περιόδου και είχαν χαθεί μετά το ήμισυ της Β΄ περιόδου. Η στήλη *Ντοκουμέντα*, με πρακτικά της Βουλής και η στήλη *Εφημερίδα της Κυβερνήσεως* καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του περιοδικού. Η ύλη του περιοδικού εκτός των

<sup>421</sup> Τεύχ. 64-66, Δίμηνοι, σελ. 107.

<sup>422</sup> Ο Νίτσος επικαλείται μια αρρώστια που καθυστέρησε την επιστροφή του *Θεάτρου στην κυκλοφορία κατά 4 μήνες*. Δίμηνο τεύχ. 64-66 σελ. 107.

<sup>423</sup> Στο τεύχ. 67-68 προαγγέλλει ότι στο επόμενο τεύχος θα δημοσιεύσει την “ομιλία καταπέλτη της Μελίνας Μερκούρη στη Βουλή” και του Λεωνίδα Κύρκου για το νομοσχέδιο για την Καλλιτεχνική Παιδεία. Επίσης αναγγέλλει στο Δίμηνο ότι το επόμενο τεύχος θα έχει αφιέρωμα στον Αιμίλιο Βεάκη. Προαγγέλλει και ένα άρθρο της Ρένας Χριστάκη για το ισπανικό προλεταριακό θέατρο.

πολλών δημοσίων εγγράφων διαθέτει και αφιερώματα στο παρελθόν του θεάτρου<sup>424</sup>. Αταλάντευτο στις στήλες του *Θεάτρου* είναι το ενδιαφέρον για το αρχαίο θέατρο και ειδικά την τραγωδία<sup>425</sup> καθώς και για τον φωτισμό της θεατρικής παράδοσης του τόπου.<sup>426</sup> Διαφοροποίηση από τη Β' περίοδο αποτελεί ότι επανέρχεται η δημοσίευση ενός πλήρους θεατρικού έργου<sup>427</sup>. Επιστρέφει, επίσης, η στήλη *Στατιστική Θεαμάτων* ακόμα πιο πλούσια και με ενδιαφέρουσες αναλύσεις. Ωστόσο η περίοδος αυτή είναι τόσο σύντομη, που δεν προλαβαίνει να αποκτήσει αυτόνομη εικόνα, μοιάζει με "ουρά" της Β' περιόδου.

Στο τεύχος 67-68 παραθέτει διθυραμβικά σχόλια του τύπου και ανθρώπων του πνεύματος για την επανακυκλοφορία του περιοδικού, του Μάριου Πλωρίτη στο *Βήμα*, του Τάσου Βουρνά στην *Αυγή*, του Νίκου Φιλικού στον *Ριζοσπάστη*, του Νίκου Δήμου, του Λευτέρη Παπαδόπουλου, της *Νέας Εστίας*, του *Ταχυδρόμου*, και πολλών άλλων<sup>428</sup>. Η αναδημοσίευση των θετικών σχολίων ερμηνεύεται από την ύψιστη ικανοποίηση για την αναγνώριση των προσπαθειών τόσων χρόνων και την εκπλήρωση του ονείρου του για το περιοδικό. Σχετίζεται όμως και με μια ανάγκη υποδήλωσης πως το περιοδικό και ο διευθυντής του έχουν ακόμα να δώσουν πολλά. Ο Νίτσος δεν βρίσκεται πια στη μάχιμη δημοσιογραφία, το *Θέατρο* είναι το αποκλειστικό αντικείμενο της απασχόλησής του, εργάζεται στο σπίτι για την αρχισυνταξία της ύλης και την επιμέλεια κάθε τεύχους, χρειάζεται τα υμνητικά αυτά λόγια για να τονώσει το ηθικό του.

## **Συνεργάτες-Συντάκτες**

Οι συνεργάτες του *Θεάτρου* στη Γ' περίοδο είναι λιγότεροι σε σύγκριση με των προηγούμενων περιόδων, το μεγαλύτερο μέρος του περιοδικού το επιμελείται ο ίδιος ο Νίτσος με κείμενα από το αρχείο του, ενώ πολλές σελίδες καταλαμβάνουν τα δημόσια

<sup>424</sup> το τεύχος 64-66 συνεχίζει το αφιέρωμα στον Μ. Καλομοίρη (το α' μέρος είχε δημοσιευτεί το 1978 στο τεύχος 61-63), στο τεύχος 67-68 συνεχίζεται το αφιέρωμα στον Καλομοίρη (γ' μέρος) και γίνεται μικρό αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό.

<sup>425</sup> Τεύχ. 64-66, Γ. Μ. Σηφάκη : Τά παιδιά στην 'Αρχαία Τραγωδία. Επαιζαν τούς ρόλους τους σάν μεγάλοι σελ. 23, Αλέξη Σολομού : Ύστερόγραφο στον 'Αριστοφάνη . Ενώ οι κατολισθήσεις πληθαίνουν . . . σελ. 37, τεύχ. 67-68, Φ. Κακριδή: 'Αριστοφανικές τσόντες. "Τό νούμερο της γυμνής χορεύτριας", σελ. 39,

<sup>426</sup> Βάλτερ Πούχνερ : 'Ο "Δαβίδ " του αγνώστου χιώτη ποιητή. Και τό 'Ιησουίτικο θέατρο σην 'Ελλάδα. Κριτική της έκδοσης του έργου σελ. 123, αφιέρωμα στο τεύχ. 67-68 στον Άγγελο Σικελιανό

<sup>427</sup> Στο τεύχος 64-66 δημοσιεύεται το "Μάνα, μητέρα , Μαμά" του Γ. Διαλεγμένου, σελ. 67-89, και στο τεύχος 67-68 ο θεατρικός μονόλογος του Γ. Ιωάννου "Η Μεγάλη Άρκτος" σελ. 59-65.

<sup>428</sup> Τεύχ. 67-68, *Δίμηνο*, σελ. 127-131.

έγγραφα, πρακτικά Βουλής και Εφημερίδα της Κυβερνήσεως. Κάποιοι συνεργάτες παραμένουν, όπως ο Ανωγειανάκης, ο Μάρκαρης, ο Νεγρεπόντης, ο Λεωτσάκος, ο Παπαβασιλείου, ο Α. Σολομός, ο Βάλτερ Πούχνερ, νέοι προστίθενται, όπως ο Γιώργος Ιωάννου, Γ. Χειμωνάς, ο Γ. Διαλεγμένος, ο Βασίλης Ζιώγας, Θόδωρος Χατζηπανταζής, ο Γ. Σηφάκης.

### **Συσχέτιση με άλλα περιοδικά**

Στην τρίτη αυτή περίοδο το *Θέατρο* εισέρχεται σε έναν μεγάλο πλουραλισμό του περιοδικού τύπου. Μια πανσπερμία περιοδικών διεκδικούν το αναγνωστικό ενδιαφέρον του ελληνικού κοινού. Το *Αντί*, ο *Πολίτης*, αποτελούν περιοδικά αναγνωρισμένα στον πνευματικό κόσμο, ο *Σύγχρονος Κινηματογράφος*, ο *Οικονομικός Ταχυδρόμος*, το *Τέταρτο*, τα *Επίκαιρα* διαμορφώνουν την πνευματική ζωή της χώρας.

Δεν μπορούμε να αναφερθούμε σε νέους συσχετισμούς μεταξύ του *Θεάτρου* και των συγχρόνων του περιοδικών, λόγω της μικρής διάρκειας κυκλοφορίας του.

## **Οι αρχές του περιοδικού στους Αστερίσκους και το περιεχόμενο των τευχών (Γενάρης -Αύγουστος 1981)**

Το προφίλ και οι αρχές του περιοδικού παραμένουν το ίδιο με της Β΄ περιόδου. Το περιοδικό και στην Γ΄ περίοδο εξακολουθεί, χωρίς διαφοροποιήσεις, να εισάγει σοβαρό προβληματισμό για το θέατρο και τον ρόλο του στην κοινωνία. Διατηρεί το “δημοσιογραφικό” ύφος και τη μαχητικότητα της Β΄ περιόδου. Συνεχίζει να διατυπώνει το αντιδεξιό λόγο που γνωρίσαμε στη Β΄ περίοδο. Στους *Αστερίσκους* του πρώτου τεύχους (64-66) ξεκινά με τον υπότιτλο “Ποτέ από το χρέος μη κινούντες ...” πιστός στον ρόλο του αδέκαστου πνευματικού ταγού που επιφυλάσσει πάντα για τον εαυτό του.

Τό " Θέατρο ", πάλι, παρόν ! Αποφασισμένο να μείνει ως το τέλος. Πάντα παρόν. Όπως παλιά. Όπως στερνά. Όπως πάντα. Ίδια πάντα. Παρόν και μόνο! Αδικτύωτο. Μονομάχο. Ακαπέλωτο. Στην υπηρεσία και μόνο του Θεάτρου. Με τη νέα εκτίναξη, τα τεύχη θα πέφτουν κατά ριπές. Μαχητικά, καυτά, θαρραλέα. Όσοι θέλουν, πλησίον μας ελθείν. Είμαστε απεριχαράκωτοι. Ορκισμένοι από παλιά. Και μόνοι και μετά



πολλών. Πάντοτε την αλήθεια ομιλούντες. Για την προκοπή του Θεάτρου. Για το καλό του τόπου και του Λαού. Αμήν.

Επιστρέφει με τις φράσεις “απεριχαράκωτο”, “στην υπηρεσία του Θεάτρου και μόνο/[...]για την προκοπή του τόπου” που χρησιμοποιεί για το περιοδικό και στις προηγούμενες περιόδους, προσθέτοντας το “και του Λαού”. Δεν διακηρύσσει τις προγραμματικές αρχές, όπως κάνει στις προηγούμενες περιόδους. Όσο για τους *Αστερίσκους* των τευχών αυτών αφ’ ενός συνεχίζουν να βάλουν κατά του κράτους της δεξιάς που εξακολουθεί να βρίσκεται στην εξουσία, σαν να μη διακόπηκε ποτέ η κυκλοφορία του περιοδικού, αφ’ ετέρου εκθέτουν με συγκροτημένο τρόπο τις απόψεις του Νίτσου για την οργάνωση πολιτιστικής πολιτικής.

### **Το μέλλον του θεάτρου- το πολιτικό θέατρο- η πρωτοπορία**

Στο περιεχόμενο των τευχών αυτής της περιόδου διακρίνεται μια αμηχανία σε σχέση με το μέλλον του θεάτρου<sup>429</sup>. Στην έναρξη της βραχύβιας Γ’ περιόδου το 1981, ο Νίτσος στους *Αστερίσκους* με τον τίτλο “πρωτοπορία: όπισθεν ολοταχώς” αναγγέλλει το τέλος των αναζητήσεων στη θεατρική τέχνη που απλώθηκαν στις προηγούμενες δεκαετίες και κάνοντας έναν απολογισμό γράφει:

“Τό “Θ” έχει παρουσιάσει από τις σελίδες του όλους σχεδόν τους εκπροσώπους της πρωτοπορίας.[...] Έχει καλύψει - στο βαθμό που έκρινε χρήσιμο - τις θεωρητικές και πρακτικές εκφράσεις αυτής της πρωτοπορίας. Σήμερα, στο ξεκίνημα της τρίτης περιόδου του και στις αρχές μιας νέας δεκαετίας, δημοσιεύει τα κείμενα αυτά σαν ένα κριτικό απολογισμό μιας εποχής που φαίνεται να ‘χει οριστικά τερματιστεί.”<sup>430</sup>

Ο όρος πολιτικό θέατρο χάνεται σε αυτήν την Γ’ Περίοδο και νέοι όροι όπως το “νοητικό θέατρο” ανιχνεύονται στις σελίδες του. Είναι γεγονός πως αυτό που ονομάσαμε στη μελέτη αυτή “πολιτικό θέατρο”, στο οποίο το περιοδικό έδωσε τόση βαρύτητα στη Β’ περίοδο, σε διεθνές επίπεδο στη δεκαετία του ’80 έχει περάσει στην ιστορία. Σαφώς ως και σήμερα οι προβληματισμοί που αυτό εισήγαγε είναι αξεπέραστοι και γονιμοποιούν τη σύγχρονη δραματουργία και σκηνική πραγματικότητα, αλλά αυτό δεν αναιρεί την αρχική

<sup>429</sup> Χαρακτηριστικά δηλώνει στους *Αστερίσκους* του τεύχους 64-66: “(Το περιοδικό Θ.)τα δημοσιεύει ακόμα (ενν. Το κείμενα Ντορ και Μπάνου) και σαν πρόκληση για προβληματισμό. Αναρωτιόμαστε κ’ εμείς - δε βλάφτει ν’ αναρωτηθούν θεατρικοί παράγοντες και αναγνώστες - για το μέλλον αυτής της τέχνης του παρόντος που λέγεται θέατρο.”, ό.π. σελ. 22

<sup>430</sup> Τεύχος 64-66, *Αστερίσκοι*, σελ.22.

διαπίστωση. Στο τριπλό τεύχος 64-66 δημοσιεύει δύο πολύ σημαντικά κείμενα που αφορούν την εξέλιξη του ευρωπαϊκού θεάτρου. Το κείμενο του Ντορτ σχολιάζει τον ρόλο του ηθοποιού στα σύγχρονα θεατρικά σχήματα όπως στο *Θέατρο του Ήλιου* της Μνούσκιν και τις παραστάσεις τους. Αναλύοντας την υποβάθμιση του κειμένου και τη μετατροπή της παράστασης σε “ανάγνωση” του θεατρικού έργου, με στόχο την πολιτική συνειδητοποίηση του θεατή, καθώς και την άσκηση του ηθοποιού από τον σκηνοθέτη από μέσο σε αυτοσκοπό για τη δημιουργία της παράστασης, επισημαίνει τον κίνδυνο θανάτου του θεάτρου. Το *Θέατρο του Ήλιου*, το *Living Theater* απογοητεύουν κυριολεκτικά, απομαγεύουν την παράσταση, θεατροποιούν τη ζωή “κι αυτός θα ήταν ο ασφαλέστερος τρόπος για να επισφραγιστεί ο θάνατος του θεάτρου” δηλώνει<sup>431</sup>.

Το κείμενο του *Georges Banu*<sup>432</sup> εξετάζει και αποτιμά την απόπειρα που συντελέστηκε από το δεκαετία του '60 να αντλήσει έμπνευση, μέσα, αρχές το δυτικό θέατρο από το θέατρο της Ανατολής. Επισημαίνει πως η προσπάθεια αυτή άρχισε να εγκαταλείπεται στη δεκαετία του '70, χωρίς να έχει δημιουργήσει καμιά παράδοση, σε αντίθεση με την παράδοση που δημιούργησε ο Στανισλάβσκυ και ο Μεγιερχολντ. Βάζει όριο για την μεταστροφή του ευρωπαϊκού θεάτρου το 1976 και την επιστροφή στην ψυχολογική ανάλυση του ρόλου και εκτιμά πως η επικοινωνία με το θέατρο της Ανατολής και η άντληση παραδειγμάτων από αυτήν ήταν αδιέξοδη και ατυχής.

Στο τεύχος 67-68 δημοσιεύεται ένα κείμενο του Βασίλη Ζιώγα με τίτλο “Το νοητικό θέατρο”<sup>433</sup>. Ο όρος νοητικό θέατρο αφορά το όραμα για μια νέα πρόταση, αντίθετη στο θέατρο του παραλόγου και την απαισιοδοξία, το αδιέξοδο και την προβολή της ταπεινής φύσης του ανθρώπου. Διακηρύσσει πως το θέατρο του Μπρεχτ και του Μαγιακόβσκυ ήταν τα πρώτα δείγματα του νοητικού θεάτρου. Τα βήματά τους θα πρέπει να ακολουθηθούν για ένα θέατρο της νίκης, το θέατρο της νέας αισιόδοξης εποχής. Παρά την αοριστία του και την αλλόκοτη κατηγοριοποίηση του παγκόσμιου θεάτρου, το κείμενο του Ζιώγα είναι πολύ ενδιαφέρον γιατί δημιουργεί συνέχειες με τις θέσεις του περιοδικού στις προηγούμενες περιόδους.

---

<sup>431</sup> Τεύχ. 64-66, Μπερνάρ Ντορ “Ο σύγχρονος ηθοGeorges Banu,ποιός έπαψε πια να υπηρετεί το κείμενο” σελ. 41.

<sup>432</sup> Τεύχ. 64-66, Georges Banu, “Η πρωτοπορία σε αδιέξοδο, Η Ανατολή δε σώζει το Δυτικό θέατρο”. Σελ. 47.

<sup>433</sup> Τεύχ. 67-68, Βασίλης Ζιώγας, “Το νοητικό θέατρο γεννιέται, το πιο αληθινό από καταβολής κόσμου” σελ. 56.

Εν ολίγοις, το περιοδικό εποπτεύοντας τις εξελίξεις στο θέατρο την αυγή της δεκαετίας του '80, διατηρεί επί της ουσίας την ίδια σκεπτικιστική στάση για το θέατρο του παραλόγου, διαγιγνώσκει την παρακμή των επαναστατικών τάσεων του '60, διατηρεί αλώβητη την πίστη του στο θέατρο του Μπρεχτ και διαβλέπει το άνοιγμα μιας νέας εποχής και στο νεοελληνικό θέατρο.

## **Πολιτιστικές Πολιτικές**

Οι Αστερίσκοι του εναρκτήριου τεύχους 64-66, όπως αναφέρθηκε, δεν περιορίζονται στα θεατρικά πράγματα, αλλά επεκτείνονται στο θέμα της οργάνωσης πολιτιστικής πολιτικής και στις αναγκαίες θεσμικές μεταβολές για μια πολιτιστική ανάπτυξη. Κατηγορεί και πάλι την κυβέρνηση της δεξιάς για καθυστέρηση στις μεταρρυθμίσεις. Ο Νίτσος ξεδιπλώνει με τη γνωστή μαχητικότητα τις θέσεις του για το θέμα με μια καθολικότητα που δίνει την εντύπωση προγραμματικών δηλώσεων ή ιδεολογικού μανιφέστου. Ενδεχομένως διαβλέπει την επερχόμενη κυβερνητική αλλαγή και προετοιμάζεται για να γίνει μέρος αυτής της "Αλλαγής".

Κατ' αρχάς ο Νίτσος είναι από τους πρώτους ανθρώπους που εντοπίζουν τον κομβικό ρόλο της τεχνολογικής ανάπτυξης στην πολιτισμική εξέλιξη και θέτει τις βάσεις της συζήτησης, η οποία ποτέ δεν έγινε αναφορικά με το θέμα. Οι αρμόδιοι φορείς για τη χάραξη πολιτιστικής πολιτικής δεν διέγνωσαν το πρόβλημα εγκαίρως (Ζορμπά 2010). Ο Νίτσος στο τεύχος 67-68 θέτει πολύ καίρια ερωτήματα:

Η ελληνική πολιτική δείχνει ανώριμη για μια ουσιαστική αντιμετώπιση των πολιτιστικών προβλημάτων. Δεν έχει ξεκαθαρίσει καίρια θέματα "Ποιες είναι στις μέρες μας οι πρωτογενείς πηγές παραγωγής πολιτισμού; Ποιος και πώς θα κρίνει το "σωστό" και το "μη σωστό" στον προσανατολισμό για την πολιτιστική ανάπτυξη; Με ποιο τρόπο και σε ποια έκταση το κράτος μπορεί, επιτρέπεται και πρέπει να κατευθύνει την πολιτιστική πολιτική; Και, το κυριότερο, Με ποιες ακριβώς διαδικασίες; [...] Ας πιάσουμε, σήμερα, μιαν άλλη άκρη. Η Έκρηξη της τεχνολογίας που προκαλεί στις μέρες μας, σεισμικές μεταβολές στις κοινωνικές δομές, δημιουργήσε ένα τεράστιο άνοιγμα για ποιότητα ζωής. Η αισθητή μείωση του χρόνου δουλειάς χάρη στις μηχανές και τις κοινωνικοποιήσεις-αφήνει ολοένα μεγαλύτερα περιθώρια για βελτίωση της ζωής, αν ο νέος κενός χρόνος χρησιμοποιηθεί, με κάποιο σύστημα,

γι' αυτό τον σκοπό. Το άπλωμα, πάλι, των κατακτήσεων της τεχνολογίας μετακίνησε από πολλά και σε πολλά σημεία τις παραδομένες πηγές της Πρωτογενούς πολιτιστικής δημιουργίας. [...] Η δημιουργία, φυσικά, δε σταματάει, όσο η ζωή συνεχίζεται. Απλώς μετατοπίζεται. [...] Η διαπίστωση αυτής της μεταβολής είναι πρωταρχική. Δεν μπορεί να οργανωθεί κανένα Πρόγραμμα βελτίωσης της ποιότητας ζωής του λαού, αν δέν ψάξουμε και δε βρούμε, οργανικά και βαθιά, όλες αυτές τις μεταβολές. Η αναζήτησή τους είναι το πρώτο βήμα κάθε ανάλυσης. Αυτό, βέβαια, σημαίνει συστηματική κ' επίμονη δουλειά-ανάλυση, έρευνα, μελέτη-για ν' ακολουθήσει σχεδίαση, σύνθεση, προγραμματισμός.”

Στους *Αστερίσκους* του τεύχους 64-66 διαβάζουμε στο κείμενο με τίτλο “Δεξιά αστυνομία, αριστερή διανόηση” σχετικά με την ανάγκη χάραξης μιας εθνικής γραμμής πολιτιστικής πολιτικής και ενεργοποίησης όλων των καλλιτεχνών και διανοούμενων χωρίς κομματικούς αποκλεισμούς:

“Το κράτος μέσα και έξω υποτελής μέσα και έξω εξαρτημένο γνώρισε καθυστερημένα έναν πλαστό αστικό δημοκρατικό μετασχηματισμό. Στην ουσία έμεινε πάντα κοτζάμπασικο, μονοκομματικό, αστυνομικό. Και πώς το κράτος αυτό της δεξιάς να σχεδιάσει και να εφαρμόσει πολιτιστική πολιτική τουλάχιστον υπερκομματική αν όχι Εθνική; Σε μας το κράτος ταυτίζεται με το κόμμα. Υπηρετεί το κόμμα. Πώς να δεχτεί και την τελική ακόμα αντίληψη του αστικού κράτους; Στη γαλλική δημοκρατία όμως ένας Στρατάρχης παραδεχόταν: “δεξιά αστυνομία και αριστερή κουλτούρα” Εδώ μιλάνε... για Βουγιουκλάκη! Ακόμα και με την κοινή αγορά το κράτος θα αναγκαστεί να αλλάξει. Κάπως να μεταμφιεστεί στα ευρωπαϊκά του. Θέλοντας και μη θα επιχειρήσει έστω και για τα μάτια κάποιο πολιτιστικό άνοιγμα κάποια πνευματική και καλλιτεχνική αποκέντρωση. [...]

Στο ίδιο κείμενο λίγο πιο κάτω προτείνει την αποκέντρωση και την ουσιαστική συμμετοχή των πολιτών στον προγραμματισμό και στην ανάπτυξη της πολιτιστικής δημιουργίας:

Στην Ελλάδα αλίμονο δεν λειτούργησε ποτέ για χίλιους δυο λόγους η κοινωνία των πολιτών του Γκράμσι. Οι πολίτες ουσιαστικά είναι έκθετοι ανοχύρωτοι απέναντι στην ιδεολογία και την πρακτική του κρατισμού. Πού βρίσκεται η ανεξαρτησία της τοπικής αυτοδιοίκησης; Ποιος είναι ο βαθμός αυτονομίας και ωριμότητας του συνδικαλιστικού κινήματος; Ποιος ο βαθμός της εξακτίωσης στην περιφέρεια των κέντρων λήψης αποφάσεων; Πώς και ποιοι μηχανισμοί άμυνας αποφασιστικής

λειτουργούν απέναντι στο συγκεντρωτισμό και την αυθαιρεσία της κρατικής εξουσίας; Κι όμως η ουσιαστική πολιτιστική ανάπτυξη μιας χώρας είναι θέμα ισορροπίας ανάμεσα στην κεντρική κρατική πρωτοβουλία και στη συμπληρωματική και αντιρροπιστική συμμετοχή του λαϊκού παράγοντα. Ακριβώς αυτή η συμμετοχή δεν έχει θεσμοποιηθεί σε κανέναν τομέα και σε κανένα επίπεδο στην Ελλάδα αντίθετα μάλιστα η επιδίωξη των κυβερνήσεων της δεξιάς είναι να την αποτρέψουν όσο τουλάχιστον θα βρίσκονται στα πράγματα. Αλλά για να επιζήσει η έρμη αυτή χώρα δεν φτάνει μόνο να αποκρούσει τις ποικιλίες εισβολές γειτονικών και υπερατλαντικών Συμμάχων. Για την οριστική επιβίωση της χώρας δύο καίριοι τομείς ανάγκη να υπηρετηθούν υπερκομματικά και εθνικά Η προστασία του περιβάλλοντος και πολιτιστική ανάπτυξη.

### ***Οι επιχορηγήσεις στο θέατρο***

Επανέρχεται στο αίτημα συνολικής αναθεώρησης των κρατικών επιχορηγήσεων για το θέατρο, αλλά και την οργάνωση του υπουργείου πολιτισμού.

“Η πολιτιστική όμως δημιουργία [...] είναι λειτουργία διαλεκτική. Κορυφή της δεν είναι η Διοίκηση. Δεν μπορεί να ‘ναι ο Υπουργός. Κυρίαρχος είναι ο δημιουργός. Αυτό σημαίνει πως η λήψη αποφάσεων δεν επιτρέπεται να γίνεται χωρίς διαλεκτική διεργασία. Και μη μας πουν πως υπάρχει κάποιου είδους διαλεκτική, επειδή πολλές αποφάσεις παίρνονται από επιτροπές. Απλούστατα, και η συγκρότηση των επιτροπών γίνεται με τη βούληση ενός. Του υπουργού.[...] οι ενισχύσεις, π.χ. που σκορπίζονται δεξιά και .. πιο δεξιά, μοιράζονται με την εισήγηση ενός, συχνά άσχετου υπάλληλου ή το πολύ, ύστερα από κρίση μιας .. δοτής “επιτροπής και, τελικά, με την απόφαση ενός ανδρός. Του κομματικού υπουργού! [...] Αλλά κι αυτές ακόμα οι ενισχύσεις δίνονται ένα κείμενο του Ηλία Καζάν όπου παρουσιάζει το νέο θέατρο που δημιούργησε, το Λίγκον Θίατερ, σύμφωνα με διατάξεις από τη σύστασή τους σαθρές ή ξεπερασμένες, έτσι που ‘ναι αμφίβολο αν τελικά ωφελούν ή βλάπτουν.”

### ***Στατιστική Θεαμάτων***

Στη στήλη Στατιστική Θεαμάτων δίνονται συγκεντρωτικά στοιχεία 19 ετών για την κίνηση των θεαμάτων και κάνει ανάλυση των στοιχείων αυτών. Τεκμηριώνεται μια πτωτική πορεία των εισιτηρίων τόσο του θεάτρου όσο και του κινηματογράφου και περιορισμός του ποσού

από το οικογενειακό εισόδημα που διατίθεται για την ικανοποίηση πολιτιστικών αναγκών. Οι ερμηνείες που δίνει ο Νίτσος είναι ενδιαφέρουσες και για αυτό τις παραθέτουμε:

Η τηλεόραση - παρά την πανθομολογούμενη χαμηλή ποιότητα των προγραμμάτων της- λειτούργησε σαν υποκατάστατο του κινηματογράφου. Οφείλεται, κάπως και στις διαδοχικές ανατιμήσεις των εισιτηρίων των δημόσιων θεαμάτων, που φαίνεται από την αντίστοιχη αύξηση της απόδοσης του φόρου δημοσίων θεαμάτων.

Τό γενικό συμπέρασμα, που με ελάχιστα περιθώρια λάθους μπορεί τελικά να συναχθεί, είναι ότι στην εξαετία 1973-1978 τα κονδύλια που διατέθηκαν από τους οικογενειακούς και τους ατομικούς προϋπολογισμούς, για την ικανοποίηση πολιτιστικών αναγκών έχουν περιοριστεί σημαντικά και κατά προτεραιότητα στην επαρχία, ενώ ειδικά στην πρωτεύουσα οι κάποιες αυξήσεις στη δήλωση εισιτηρίων σημειώνονται μόνο στα ακριβότερα σχετικά θεάματα που κατά τεκμήριο, αποτελούν, δυστυχώς προνόμιο των ανωτέρων οικονομικά τάξεων του πληθυσμού.

Όσον αφορά την κριτική του στις ασκούμενες πολιτικές και τις επιμέρους αποφάσεις της κυβέρνησης το περιοδικό και ειδικότερα ο Νίτσος συνεχίζει να αρθρώνει τον αντιδεξιό λόγο.

### **Οι κρατικές σκηνές**

Στα δύο αυτά τεύχη κατακεραυνώνει, ασκεί δριμεία κριτική στις επιλογές της Ν.Δ. Καταγγέλλει με τεκμήρια χαριστικές ρυθμίσεις υπέρ ημετέρων<sup>434</sup>, διασπάθιση δημοσίου χρήματος και χορούς εκατομμυρίων. Συνεχίζει τους *Αστερίσκους* με προσωπικές επιθέσεις αναφορικά με τη στελέχωση και λειτουργία της Ε.Λ.Σ., αμφισβητεί την επιλογή του Μοδινού ως διαδόχου του Χωραφά στη διεύθυνση. Οι επιθέσεις σε πρόσωπα είναι και σε αυτήν την περίοδο παρούσες. Δεν διστάζει να διαμαρτυρηθεί που θα σκηνοθετήσουν στην Λυρική Σκηνή ο Κακογιάννης και ο Αγγελόπουλος. “Σημεία και τέρατα!” δηλώνει, αμφισβητώντας την επάρκειά τους για ένα τέτοιο εγχείρημα. Μέχρι και το τελευταίο τεύχος 67-68 ο Μινωτής γίνεται στόχος των βελών του. Στόχος του γίνεται και ο Αλέξης Σολομός, ο οποίος είναι συντάκτης του *Θεάτρου* και με τον οποίο θα βρεθεί να συνδιοικεί το *Εθνικό* μετά από λίγους μήνες. Κρίνει την εκλογή του άκυρη και παράνομη. Διαφωνεί απολύτως με τον διαχωρισμό διοικητικής και καλλιτεχνικής διεύθυνσης του Εθνικού που αποφασίζεται από την

<sup>434</sup> Τεύχος 67-8: Καταγγέλλει παράνομους διορισμούς και αποφάσεις σε Εθνικό και Λυρική, σελ. 20-22.

κυβέρνηση της ΝΔ το 1981, διαχωρισμό τον οποίο είχε επιχειρήσει και η κυβέρνηση Παπανδρέου το 1965 και τότε τον σχολίαζε θετικά.

### **Η επιχειρούμενη αναμαρμάρωση του θεάτρου του Διονύσου**

Συνεχίζει τον αγώνα του για να ακυρωθεί η αναμαρμάρωση του θεάτρου του Διονύσου. Διαμαρτύρεται που “δε βρέθηκε ένας αρχαιολόγος να ξεσηκωθεί, να καταγγείλει. Ούτε ένα έντυπο να διαμαρτυρηθεί. Ερημιά και συνηνοχή.” Διαβεβαιώνει πως και εκτός των σελίδων του περιοδικού ως γνήσιος παραδοσιακός διανοούμενος “με κάθε τρόπο θα αναλάβει να ενημερώσει πλατιά την ελληνική και παγκόσμια Κοινή Γνώμη. Θα οργανώσει μια εκδήλωση διαμαρτυρίας, με έγκυρους ομιλητές. Θα κάνει ό,τι πιο αποτελεσματικό μπορέσει - αν δεν είναι κιάλας αργά - η Κιβωτός του Θεάτρου να σωθεί.”

### **Η κατάργηση της άδειας ασκήσεως του επαγγέλματος του Ηθοποιού**

Στο τεύχος 67-68 συναντούμε τα πρακτικά της Βουλής από τη συζήτηση για το νομοσχέδιο το οποίο αφορά την Καλλιτεχνική Παιδεία το οποίο κατατέθηκε τον Μάρτιο του 1981. Καταγγέλλει ότι το νομοσχέδιο εισήχθη χωρίς προηγούμενη συζήτηση με τους αρμόδιους φορείς. Διαφωνεί με το περιεχόμενό του που αφορά α) την κατάργηση της άδειας ασκήσεως επαγγέλματος του Ηθοποιού και β) την αποδυνάμωση του Σωματίου Ελλήνων Ηθοποιών. Αντίθετη ήταν και σύσσωμη η αντιπολίτευση στην κατάργηση της άδειας ασκήσεως επαγγέλματος. Η άδεια που ίσχυε μόνο για τους ηθοποιούς του θεάτρου καταργήθηκε από την κυβέρνηση της Ν.Δ. με το νομοσχέδιο αυτό. Το νομοσχέδιο είχε και άλλες ρυθμίσεις απέναντι στις οποίες ο Νίτσος δεν τοποθετείται<sup>435</sup>.

Εν κατακλείδι, παρά την συντομία της Γ' περιόδου το *Θέατρο* προλαβαίνει να αναγνώσει την καινούρια εποχή που ξεκινά και να αποτυπώσει την αμετάβλητη επιθυμία και ετοιμότητα του διευθυντή να διαδραματίσει ρόλο στην πνευματική και πολιτική ζωή της χώρας.

<sup>435</sup> Σύμφωνα με το νομοσχέδιο αυτό επιπλέον αναγνωρίζονταν ως ανώτατες σχολές οι κρατικές δραματικές σχολές, οι σχολές χορού και ρυθμίζονταν θέματα των σπουδαστών αυτών των σχολών. Τέλος με το ίδιο νομοσχέδιο αποφασίζονταν ότι τα νεοελληνικά θεατρικά έργα που βραβεύονταν από τον κρατικό διαγωνισμό θα ανεβάζονταν από μια κρατική σκηνή και θα επιχορηγούνταν. Γίνεται νόμος του κράτους συνεπώς η πάγια πρόταση του περιοδικού σχετικά με τον θεατρικό διαγωνισμό και τα βραβεία του. Ο Νίτσος ωστόσο δεν επιδοκιμάζει αυτές τις ρυθμίσεις του νομοσχεδίου, ταυτιζόμενος με την αντιπολίτευση .





## Συμπεράσματα

Μετά την αναλυτική παρουσίαση της πορείας και των επιμέρους παρεμβάσεων του περιοδικού *Θέατρο* στα πολιτιστικά θέματα από το 1961 ως το 1981, είναι ώρα για μια συνολική θεώρηση του ρόλου του στην πολιτισμική ιστορία της χώρας. Από την ανάλυση κατέστη σαφές πως το *Θέατρο* έχει μια δέσμη χαρακτηριστικών στην παρέμβασή του που συνδέει και τις τρεις περιόδους της κυκλοφορίας και συγκροτεί το στίγμα του στην ιστορία των πολιτιστικών εντύπων.

Πρώτον, ανέλαβε “εκπολιτιστική αποστολή” (Ζορμπά 2015). Συνέβαλε κυρίως με την παρουσία του στην πενταετία 1961-66 στο να συζητηθούν και να γίνουν κατανοητά όσα πρωτοποριακά συντελούνταν στο *Θέατρο Τέχνης*, στο *Εθνικό* και στο ελεύθερο θέατρο, στόχευσε να προσφέρει ερεθίσματα, να αποτελέσει ένα περιοδικό ευρωπαϊκών προδιαγραφών που θα διαπαιδαγωγούσε το ελληνικό κοινό και θα έδινε κύρος στην άλλοτε ανυπόληπτη τέχνη του θεάτρου. Το *Θέατρο* έφερε στον χώρο του πολιτιστικού τύπου αυτό που έφερε στη θεατρική πράξη το *Θέατρο Τέχνης* του Κουν. Έβαλε προς συζήτηση όλα τα μεγάλα, τα “αιώνια” θέματα του θεάτρου με επιστημονική σοβαρότητα.

Το περιοδικό με την παρέμβασή του και στις τρεις περιόδους κυκλοφορίας ασκεί πολιτική με την έννοια ότι δίνει τις βασικές κατευθύνσεις που πρέπει να ακολουθήσει το θέατρο για να ευδοκιμήσει. Υπήρξε ένα περιοδικό που δεν περιορίστηκε σε μια καλλιτεχνική προσέγγιση του θεάτρου, αλλά εξέφρασε άποψη για την πολιτική του πολιτισμού με μεγάλη μαχητικότητα.

Με την ύλη του συνέβαλε, επίσης, στον ευρωπαϊκό προσανατολισμό του νεοελληνικού θεάτρου. Συνέστησε το σύνολο των ευρωπαϊκών τάσεων και επιχείρησε να συντονίσει το ελληνικό θέατρο με τις ευρωπαϊκές αναζητήσεις σε όλα τα επίπεδα θεατρικής δημιουργίας.

Ως ύψιστη εθνική αποστολή του θεώρησε το να εργαστεί για την “προκοπή του Νεοελληνικού θεάτρου”. Κυρίαρχη μέριμνα του περιοδικού είναι η προαγωγή της νεοελληνικής δραματικής τέχνης. Και η επιδίωξη σαφώς εκπορεύεται από τον εκδότη και διευθυντή του, αλλά με αυτήν συμφωνούν και την υπηρετούν όλοι οι συντάκτες του

περιοδικού. Ο εθνικός ορίζοντας των επιδιώξεων του *Θεάτρου* μάς φέρνει αντιμέτωπους με μια πραγματικότητα που αφορά την ελληνική διανοήση και την ελληνική πνευματική ζωή. Το *Θέατρο* αποτελεί ένα παράδειγμα συνύπαρξης διανοούμενων διαφορετικής πολιτικής τοποθέτησης και ιδεολογίας, οι οποίοι όμως στο σύνολό τους καταφάσκουν στην αξία του έθνους και ενδιαφέρονται για την ανάδειξη της ιδιαιτερότητας, για την εθνική ταυτότητα της θεατρικής ή ευρύτερα της πολιτισμικής δημιουργίας.

Ωστόσο το περιοδικό, όπως έγινε φανερό από το κυρίως μέρος της μελέτης, μεταβάλλει την παρέμβαση και τον ρόλο του στην ελληνική πολιτιστική ζωή στο διάβα του χρόνου. Όπως είναι εύλογο με την αλλαγή των δεδομένων παρατηρείται στο περιοδικό αλλαγή ατζέντας ζητημάτων που πραγματεύεται και αλλαγή οραμάτων και φιλοδοξιών αναφορικά με το παρόν και το μέλλον του θεάτρου. Οι μεταβολές αυτές εντοπίζονται κυρίως από την Α΄ στην Β΄ περίοδο όπου το κενό σιωπής είναι μεγαλύτερο.

Στην Α΄ περίοδο το *Θέατρο* ανέπτυξε έναν διττό ρόλο απέναντι στην κυρίαρχη ιδεολογία: Από τη μια την αμφισβήτησε εισάγοντας και συστήνοντας τα επαναστατικά ρεύματα στον θεατρικό χώρο. Πολλά κείμενά του περιοδικού εισήγαγαν ριζοσπαστικές ιδέες και ενθάρρυναν αλλαγές σε όλους τους τομείς του νεοελληνικού θεάτρου, σε επίπεδο δραματουργίας, σκηνοθεσίας, θεατρικών χώρων, σκηνογραφίας, υποκριτικής, ρόλου του θεατή. Από την άλλη συνέπλευσε με την κυρίαρχη ιδεολογία, καθώς εστίασε στο πολιτιστικό κατεστημένο, υπόθεση του οποίου θεώρησε τη θεατρική παραγωγή. Το *Θέατρο* έχοντας ως κυρίαρχη φωνή αυτή του διευθυντή του φιλτράρησε και δεν προέβαλε σε αυτήν την περίοδο τις πιο καινοτόμες και εναλλακτικές εγχώριες προσπάθειες στο θέατρο, όταν αυτές δεν προέρχονταν από τον κύκλο της ελίτ αυτής. Η βασική θέση, εξάλλου, του περιοδικού αναφορικά με την κατάσταση του ελληνικού θεάτρου στη δεκαετία του '60 ήταν πως αυτό διέρχεται κρίση και πως απαιτείται μεγαλύτερος έλεγχος και εθνική στρατηγική στον χώρο αυτόν του πολιτισμού προκειμένου να υπάρξει αναβάθμιση της "ποιότητας". Εστιάζει στον ρόλο της πολιτικής εξουσίας με πρόθεση καθοδηγητική, όχι στην ανατρεπτική δύναμη της καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Στην Α΄ περίοδο κυκλοφορίας του, ο πολιτισμός θεωρείται για το *Θέατρο* πεδίο ανεξάρτητο από την πολιτική, υπερβατικό κι "αμόλυντο". Το περιοδικό πέρασε από όλους τους πολιτικούς κλυδωνισμούς των ετών 1961-66 χωρίς να αρθρώσει για αυτούς λέξη. Αν και αυτή η αντίληψη ήταν διαδεδομένη δεν ήταν καθολική στη δεκαετία του '60. Να σημειωθεί

πως οι *Εποχές* συμπεριλάμβαναν στις σελίδες τους ημερολόγιο πολιτικών γεγονότων και πραγματεύονταν πολιτικά ζητήματα<sup>436</sup>. Και βέβαια η *Επιθεώρηση Τέχνης* έπαιρνε θέση με εξώφυλλα, αφιερώματα και κείμενα στα πολιτικά γεγονότα της εποχής της.

Στην Α' περίοδο τέλος το *Θέατρο* θεώρησε το έθνος υπερβατική, ενιαία οντότητα, χωρίς ταξικές διαιρέσεις και, παρά το ότι έκανε αφιερώματα στο λαϊκό θέατρο, είδε αυτό ως πηγή έμπνευσης και δεν επιχείρησε να πλησιάσει με τον λόγο του και τα κείμενά του το μη αστικό κοινό.

Το *περιοδικό* στη Β' και Γ' περίοδο απέκτησε ένα πιο καθαρό ιδεολογικό περίγραμμα, συντασσόμενο με το αντιδεξιό μέτωπο για την τέχνη και τον πολιτισμό συνολικά. Στη Β' περίοδο προβάλλει και υπερασπίζεται τις ριζοσπαστικές προτάσεις του διεθνούς ρεύματος για ένα θέατρο πλατιάς απήχησης, με αποστολή να διαπαιδαγωγήσει και να διαμορφώσει ελεύθερους ανθρώπους με ιστορική συνείδηση. Ακολουθώντας το επαναστατικό πνεύμα της δεκαετίας στον χώρο της τέχνης και των γραμμάτων στην Ελλάδα, γίνεται φορέας και εκφραστής της "πολιτιστικής επανάστασης" που συντελείται ήδη από τη δεκαετία του '60 στην Ευρώπη. Στην βραχύβια Γ' περίοδο διατηρώντας αταλάντευτα την αντιδεξιά ρητορική, με δεδομένη την αλλαγή κλίματος στο ευρωπαϊκό και ελληνικό θέατρο, υιοθετεί μια αναστοχαστική διάθεση που λόγω της οριστικής διακοπής κυκλοφορίας του δεν αποκτά σαφή χαρακτηριστικά και κατευθύνσεις.

Στη Β' και Γ' περίοδο, επιπλέον, το *περιοδικό* πραγματοποιεί μια μεταστροφή στην αντίληψη περί διαχωρισμού πολιτικής και πολιτισμού. Συντελείται η "πολιτικοποίηση" του *περιοδικού*, καθώς αυτό πλησιάζει περισσότερο τη δημοσιογραφία και παίρνει θέση για πολιτικά ζητήματα, το πολιτειακό, τις ελληνοτουρκικές σχέσεις, την επιστροφή των πολιτικών εξόριστων, την αποχουντοποίηση, αλλά και για νομοσχέδια, πολιτικές αποφάσεις για επιλογές προσώπων σε διοικητικές θέσεις, σκάνδαλα. Παράλληλα, από το 1973 ως το 1981 το *περιοδικό* συμβάλλει τα μέγιστα στη συζήτηση για θέματα οργάνωσης πολιτιστικής πολιτικής, με συγκροτημένες προτάσεις κάποιες από τις οποίες προπορεύονταν της εποχής του. Σε αυτές τις περιόδους πλησιάζει με τη ρητορική και τα αφιερώματά του τα λαϊκά στρώματα, τον όρο "έθνος" στα κείμενα των *Αστερίσκων* αντικαθιστά ο όρος "λαός". Και ενώ όλα αυτά τα στοιχεία συνάδουν με το κλίμα της εποχής, την πολιτικοποίηση και την ιδεολογική ηγεμονία της αριστεράς που αντικατοπτρίζεται σε ένα μεγάλο μέρος των

<sup>436</sup> Ένα μικρό παράδειγμα το άρθρο του Λ. Κιτσίκη, με τίτλο "Η Αποβαλκανοποίηση των Βαλκανίων", *Περ. Εποχές*, τεύχ. 48, Απρίλιος 1967, σελ. 328-331.

πολιτιστικών περιοδικών στη δεκαετία του '70, το περιοδικό με την στροφή στην όπερα και τα πολλά νοσταλγικά αφιερώματα σε μεγάλους και παλαίμαχους καλλιτέχνες απομακρύνεται από τα πολιτιστικά έντυπα της περιόδου και το κλίμα της ύλης τους.

Το *Θέατρο* σφραγίζεται από την ισχυρή προσωπικότητα του εκδότη και διευθυντή του. Ο Κώστας Νίτσος εμφανίζεται εκδίδοντας το περιοδικό *Θέατρο* ως ένας διανοούμενος-νομοθέτης<sup>437</sup> για το θέατρο. Με το πολιτιστικό και κοινωνικό κεφάλαιο που κατέχει διεκδικεί έναν τέτοιο ρόλο. Εισβάλλει στην πολιτική και πολιτιστική ζωή της χώρας, επιτίθεται και κρίνει όλους όσους κατέχουν θέσεις εξουσίας με τον μανδύα του “αδικτώτου” του αμόλυντου μαχητή του κατεστημένου<sup>438</sup>. Ο ίδιος υπήρξε ένας αντισυστημικός του συστήματος έμπλεος αντιφάσεων. Εμφανιζόμενος ως “ξένος”<sup>439</sup> προς το σύστημα, αν και αποτελούσε κομμάτι του, δεν δίσταζε να καταγγείλει να κατακρίνει ανθρώπους που υπήρξαν στο απυρόβλητο και που ήταν υψηλά ιστάμενα, αλλά και να ασκεί συχνά σκληρή κριτική σε φίλους πρώην και νυν συνεργάτες. Ο ευθυβόλος, ευφυής, βιτριολικός κριτικός λόγος του Νίτσου ήταν και παραμένει ένα σπάνιο φαινόμενο στα πολιτιστικά έντυπα.

Ο Νίτσος εστίασε στα κείμενά του σε μέγιστο βαθμό στο πολιτιστικό κατεστημένο της εποχής. Η εμμονή σχεδόν με το θεατρικό κατεστημένο ερμηνεύεται από την πρόθεσή του να αναγνωριστεί ως ειδήμων στον χώρο. Η δεύτερη σελίδα των *Νέων* και το περιοδικό *Θέατρο* ήταν τα όργανα για την καθιέρωσή του. Θεωρούσε τον πολιτισμό ένα “πεδίο”<sup>440</sup> στο οποίο μπορούσε να ασκήσει εξουσία.

Στην περίοδο της χούντας μεταβάλλει τη ρητορική του προσεγγίζοντας ιδεολογικά τον χώρο της αριστεράς. Όταν ο ΔΟΛ τον παραγκωνίζει, ο ίδιος αποχωρεί και διατυπώνει έναν πολύ μαχητικό, αντιδεξιό λόγο συντασσόμενος στη ρητορική με την κομμουνιστική αριστερά χωρίς να μετατραπεί σε “οργανικό”<sup>441</sup> της διανοούμενο, αφού ποτέ δεν έγινε μέλος του ΚΚΕ.

---

<sup>437</sup> Bauman Zygmunt, *Legislators and Interpreters on Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*. Polity Press 1987.

<sup>438</sup> Jullien Benda, *The treason of the Intellectuals*, Tansaction Publicers, USA, 2006.

<sup>439</sup> Pells Dick, *The Intellectual as Stranger, Studies in Spokespersonship*, Routledge 2000.

<sup>440</sup> Με την έννοια που έδωσε στον όρο ο P. Boudieu

<sup>441</sup> Όρος του Gramsci, ο οποίος περιγράφει τον διανοούμενο που υπερασπίζεται τα συμφέροντα μιας τάξης από την οποία συνήθως προέρχεται. Για τον Gramsci η ανάληψη του ρόλου του οργανικού διανοούμενου της εργατικής τάξης έχει ως βασικό στοιχείο την ένταξή του στο κόμμα. βλ. Αντόνιο Γκράμσι *Οι Διανοούμενοι*, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1972.

Η περίπτωση Νίτσου είναι πολύ ενδιαφέρουσα αυτόνομα λόγω των περίπλοκων δικτύων (πολιτικών, δημοσιογραφικών, οικονομικών, καλλιτεχνικών, πνευματικών) που συναντώνται στη ζωή αυτού του ανθρώπου. Ο ίδιος αποτελεί παράδειγμα για το πώς συγκροτείται ο διανοητικό πεδίο στην Ελλάδα. Στη δεκαετία του '60 που με το *Θέατρο* ο Νίτσος καταλαμβάνει κεντρική θέση στον χώρο της δραματικής τέχνης, διευθυντής του *Εθνικού Θεάτρου* είναι ο διευθυντής της *Καθημερινής* και κριτικός θεάτρου Αιμ. Χουρμούζιος. Ο χώρος της δημοσιογραφίας εισέρχεται δυναμικά και ασκεί εξουσία στον καλλιτεχνικό χώρο. Η αυτοεικόνα του ως “ξένου” σε όλη τη μάχιμη πορεία του αποτελεί μια μάλλον κλασική αντίληψη για τον ρόλο του διανοούμενου στην μεταπολεμική Ελλάδα<sup>442</sup>. Η μετακίνησή της ρητορικής του περιοδικού και του ίδιου του διευθυντή του προς τα αριστερά στη δεκαετία του '70 σχετίζεται -χωρίς να παραγνωρίζουμε προσωπικούς παράγοντες που ήδη παρουσιάστηκαν- με μια γενικότερη τάση στον χώρο των διανοουμένων μεταμόρφωσής τους σε οργανικούς διανοουμένους.

Το 1981 τα μεγάλα όνειρα για ένα θέατρο που μπορεί να αλλάξει τον κόσμο έχουν ατονήσει, όμως η επιθυμία διαμόρφωσης ενός θεάτρου- οργάνου αισθητικής και πνευματικής καλλιέργειας του ευρύτερου και μη αστικού κοινού εξακολουθεί να υφίσταται. Ο διευθυντής του *Θεάτρου* αναλαμβάνει πρόεδρος Διοικητικού Συμβουλίου και στη συνέχεια Διευθυντής του Εθνικού με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία και επιχειρεί να γράψει από τη νέα του θέση ιστορία. Είναι η ευκαιρία του να εφαρμόσει για να χρησιμοποιήσουμε την αγαπημένη φράση των Αστερίσκων “χωρίς φόβο, αλλά με πάθος” το δικό του όραμα συνολικά για το θέατρο. Ο Νίτσος επικαλείται ως λόγο της οριστικής διακοπής κυκλοφορίας του το ότι επιθυμούσε να αφοσιωθεί στα νέα του καθήκοντα. Ίσως να μην θεωρούσε δεοντολογικά ορθό να συνεχίζει να εκδίδει το περιοδικό που ταυτίστηκε με την ισχυρή κριτική του Εθνικού τώρα που αυτός θα ήταν στο τιμόνι της κρατικής σκηνής. Το πιο προφανές ωστόσο είναι πως το περιοδικό είχε ολοκληρώσει τον κύκλο του και ίσως είχε εκπληρώσει τον ιστορικό ρόλο που ο Νίτσος του είχε δώσει. Δεν είχε πια δυνατότητες ανανέωσης και προσαρμογής στα νέα δεδομένα. Τα χρυσά *sixties* και *seventies* ήταν πια γλυκόπικρη ανάμνηση και το *Θέατρο* ένα μέρος τους.

---

<sup>442</sup> Μπογιατζής Β. «Τηλέφωνα του Επέκεινα»: Έλληνες διανοούμενοι ως δημιουργοί (performers) και αποκλειστικοί αντιπρόσωποι υπερβατικών οντοτήτων και Απολύτων (Μεσοπόλεμος-Μεταπολεμική περίοδος).

# Βιβλιογραφία

## Πηγές:

-Περιοδικό *Θέατρο*, όλα τα τεύχη ψηφιακά διαθέσιμα στο:

<https://ejournals.lib.uoc.gr/index.php/theatre/issue/archive>

-Περιοδικό *Θέατρο* του Θ. Κρίτα, τόμοι 57-67.

-Περιοδικό *Επιθεώρηση Τέχνης* τεύχη 1-67(1954-1967) διαθέσιμο στο :

<http://www.askiweb.eu/index.php/el/71-2015-09-25-11-37-32/anakoinoseis/234-2015-09-17-09-57-18>

-Περιοδικό *Εποχές 1963-1967*, βιβλιοθήκη ΑΣΚΙ.

-Περιοδικό *Νέα Εστία*, τεύχ 828- 1200 διαθέσιμα στο: [Εθνικό Κέντρο Βιβλίου /](#)

[Ψηφιοποιημένα περιοδικά λόγου και στοχασμού \(ekebi.gr\)](#)

-Περιοδικό *Θεατρικά*, μηνιαία και ετήσια έκδοση (1972-1978). Ε.Λ.Ι.Α. Μ.Ι.Ε.Τ.

-Περιοδικό *Ανοιχτό Θέατρο* τεύχη 1-5 (1971-72) Ε.Λ.Ι.Α. Μ.Ι.Ε.Τ.

Περιοδικό *Θεατρικά Τετράδια* τεύχη 1970-1981, διαθέσιμο στο:

<http://www.piramatikiskini.gr/index.php/publications/category/theatrika-tetradia/>

-Περιοδικό *Αντί* διαθέσιμο στο : [http://pandemos.panteion.gr/index.php?](http://pandemos.panteion.gr/index.php?lang=el&op=record&type&q&page=0&pid=cid:486)

[lang=el&op=record&type&q&page=0&pid=cid:486](http://pandemos.panteion.gr/index.php?lang=el&op=record&type&q&page=0&pid=cid:486)

-Αρχείο Τριανταφυλλάκου Ε.Λ.Ι.Α. Μ.Ι.Ε.Τ.

## Διαδικτυακές Πηγές

-Αρχείο Εθνικού Θεάτρου: <http://www.nt-archive.gr/>

-εκπομπή *Εποχές και Συγγραφείς* “Ο Δημήτρης Ραυτόπουλος και η Επιθεώρηση Τέχνης”, ΕΡΤ, διαθέσιμο στο : <https://archive.ert.gr/8638/>

-εκπομπή Ριμέικ, Ρένα Θεολογίδου, ΕΡΤ1, Το πολιτιστικό Έγκλημα της Χούντας, διαθέσιμο στο : <https://archive.ert.gr/6686/>

-εκπομπή Ριμέικ, Ρένα Θεολογίδου, ΕΡΤ1, Το Θέατρο στη Δικτατορία, διαθέσιμο στο: <https://archive.ert.gr/36077/>

-εκπομπή Ριμέικ, Ρένα Θεολογίδου, ΕΡΤ1, Η ιστορία των ΜΜΕ από τη Μεταπολίτευση ως σήμερα <https://archive.ert.gr/36076/>

-εκπομπή “Εστιν ουν...” Συνέντευξη Μ. Ριάλδη στον Ηλία Μαλανδρή , διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=ZFmGgnVFItQ>

-εκπομπή “Εστιν ουν...” Συνέντευξη Τιτίκα Νικηφοράκη στον Ηλία Μαλανδρή διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=q2DimTBADZs>

-εκπομπή “Εστιν Ουν” Συνέντευξη του Γ. Μιχαηλίδη στον Ηλία Μαλανδρή διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=eDgscnl1R-0>

-εκπομπή “καλλιτεχνικό καφενείο”, συνέντευξη της Άννας Συνοδινού, αρχείο ΕΡΤ, διαθέσιμο στο : [\(4\) Άννα Συνοδινού \(Συνέντευξη\) - YouTube](#)

-εκπομπή Κλεινόν Άστρ, ΕΡΤ1 “Το ελεύθερο Θέατρο” διαθέσιμο στο: [Κλεινόν Άστρ - ERTFLIX](#)

-εκπομπή Κλεινόν Άστρ, ΕΡΤ1 “Ο εναλλακτικός περιοδικός τύπος” [Κλεινόν Άστρ - ERTFLIX](#)

- εκπομπή “αφιέρωμα στον Δημήτρη Ροντήρη”, διαθέσιμο στο: <https://www.ert.gr/ert-archeio/dimitris-rontiris-20-dekemvrioy-1981/>

(στο βίντεο αυτό μιλά ο Κώστας Νίτσος, τότε διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου)

- ιστοσελίδα Μηχανή του χρόνου, “Κώστας Νίτσος, ο ιστορικός διευθυντής της εφημερίδας “ΤΑ ΝΕΑ” και της απεργιακής εφημερίδας “Αδέσμευτη Γνώμη”, που βγήκε το 1975 ως απάντηση στους εκδότες. Δείτε πως περιέγραψε το ιστορικό εγχείρημα (βίντεο)” <http://www.mixanitouxronou.gr/pethane-se-ilikia-95-eton-o-kostas-nitsos-istorikos-diefthintis-tis-efimeridas-ta-nea-ke-tis-apergiakis-efimeridas-adesmefti-gnomi-pou-vgike-to-1975-os-apantisi-stous-ekdotes/>

-εκπομπή “Η ζωή είναι στιγμές...” συνέντευξη Έφης Ροδίτη στον Ανδρέα Ροδίτη, διαθέσιμο στο: <https://www.ertflix.gr/vod/vod.188716-e-zoe-einai-stigmes-36>

## **Μελέτες:**

- *Bauman Zygmunt, Legislators and Interpreters on Modernity, Post-Modernity and Intellectuals. Polity Press 1987.*

- *Beda Jullien , The treason of the Intellectuals , Tansaction Publicers, USA, 2006.*
- *Pells Dick, The Intellectual as Stranger, Studies in Spokespersonship, Routledge 2000*
- *Piscator Erwin , The Political Theater, translated by Hugh Rorrison, Methuen Drama, April 1980 (Translation of Das Politische Theater. Berlin: Adalbert Schultz Verlag, 1929).*
- *Van Steen Goda, State of Emergency, Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967–1974, Oxford University company, 2015.*
- *Burger P., Η Θεωρία της Πρωτοπορίας, μτφρ. Γ. Σαγκριώτης, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα 2010.*
- *Bourdieu Pierre, Η Διάκριση, κοινωνική κριτική της καλαισθητικής Κρίσης, εκδ. Πατάκης, Αθήνα, 2020.*
- Γκράμσι Αντόνιο, *Οι Διανοούμενοι*, εκδ. Στοχαστής, Αθήνα 1972.
- Αλλαρντάυς Νικόλ, *Παγκόσμιου ιστορία θεάτρου*, εκδ. Σμυρνιώτη.
- Αλτουβά Αλεξία, Διαμαντάκου Καίτη, *Θέατρο και Δημοκρατία*, Πρακτικά Ε΄Θεατρολογικού Συνεδρίου, Νοέμβριος 2014, τομ. Α΄, Β΄, Αθήνα 2018 διαθέσιμο στο: [http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Synedrio\\_Theatro\\_kai\\_Dimokratia/PRAKTIKA\\_THEATRO\\_KAI\\_DIMOKRATIA\\_-\\_A\\_TOMOS.pdf](http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Synedrio_Theatro_kai_Dimokratia/PRAKTIKA_THEATRO_KAI_DIMOKRATIA_-_A_TOMOS.pdf)  
[http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Synedrio\\_Theatro\\_kai\\_Dimokratia/PRAKTIKA\\_THEATRO\\_KAI\\_DIMOKRATIA\\_-\\_B\\_TOMOS.pdf](http://www.theatre.uoa.gr/fileadmin/theatre.uoa.gr/uploads/Synedrio_Theatro_kai_Dimokratia/PRAKTIKA_THEATRO_KAI_DIMOKRATIA_-_B_TOMOS.pdf)
- Αυγερίδης Μ., Γαζή Έφη, Κορνέτης Κ., *Μεταπολίτευση, Η Ελλάδα στο Μεταίχμιο δύο αιώνων*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2015.
- Βούλγαρης Γ., *Η Ελλάδα της Μεταπολίτευσης, 1974-2000*, εκδ. Θεμέλιο Αθήνα 2008.
- Ζορμπά Μυρσίνη, *Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα*, δεύτερη έκδοση, Εκδόσεις Παττάκη, Αθήνα 2016
- Κακουριώτης Σπ., “Η πολιτισμική και πολιτική αμφισβήτηση κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας (1967-1974)”, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2018.
- Κανάκης Β., *Εθνικό Θέατρο: Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, εκδ Κάκτος, Αθήνα 1998 ‘
- Καραμανωλάκης Β.- Νικολακόπουλος Ηλίας – Σακελλαρόπουλος Τάσος , *Μεταπολίτευση '74-'75, Στιγμές μιας μετάβασης*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 2016.
- Κουν Κάρολος, *Κάνουμε Θέατρο για την ψυχή μας*, εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 1987.



- Κρητικού Αιμιλία- Αλεξάνδρα, *Στα ίχνη του θεάτρου-ντοκιμαντέρ: Η πρώτη εμφάνιση του θεάτρου-ντοκουμέντο στο νεοελληνικό θέατρο*, διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Ιανουάριος 2017,  
διαθέσιμο στο: <https://pergamos.lib.uoa.gr/uoa/dl/frontend/file/lib/default/data/2766534/theFile>
- Λιαλιούτη Ζηνοβία , *Ο Άλλος Ψυχρός Πόλεμος, Η αμερικανική πολιτιστική διπλωματία στην Ελλάδα 1953-1967*, Παν. Εκδόσεις Κρήτης, 2019.
- Μάρκαρης Πέτρος , *Κατ'εξακολούθηση*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα 2018.
- Μαυρομούστακος Πλάτων, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2006.
- Μπουρνάζος Στρατής , *To Congress for Cultural Freedom (CCF) και η δραστηριότητά του στην Ελλάδα, 1950-1967 Πολιτιστικός Ψυχρός Πόλεμος και αντικομμουνισμός*, Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Μάιος 2019.
- Νικολακόπουλος Ηλίας, *Η καχεκτική δημοκρατία, κόμματα, εκλογές, 1946-67*, εκδ. Πατάκη, Αθήνα 2000.
- Ρήγος Άλκης, Σεραφείμ Σεφεριάδης, Ευάνθης Χατζηβασιλείου, *Η Σύνομη Δεκαετία του '60*. Εκδ. Καστανιώτης, Αθήνα 2008.
- Σαμπονάκη- Δρακάκη Λυδία, Τζόγια – Μοάτσου Μαρία Λουίζα, *Η δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, ΜΙΕΤ, 2011.
- Σκούρα Ευαγγελία, *Το Περιοδικό Εποχές (1963-1967), Ιδεολογικές αναζητήσεις και Πολιτισμός, Διπλωματική Εργασία, Πάντειο Παν/μιο, Αθήνα 2006.* διαθέσιμο στο: Πάνδημος – Ψηφιακή Βιβλιοθήκη, Πάντειο Πανεπιστήμιο ([panteion.gr](http://panteion.gr))
- Σολωμός Αλέξης, *Θεατρικό Λεξικό*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1989.
- Σταμάτη Ευαγγ., *Το Θέατρο Ντοκουμέντο ως θεατρικό είδος. Το θέατρο Ντοκουμέντο ως εκπαιδευτικό εργαλείο*, διπλωματική εργασία, ΑΠΘ, Τμήμα Θεάτρου, Μάιος 2019, διαθέσιμο στο: <http://ikee.lib.auth.gr/record/306500/files/GRI-2019-25237.pdf>.
- Σταματοπούλου Ελένη, *Το νεοελληνικό θέατρο στα μεταπολεμικά χρόνια (1944-1967)*, Σχολή Καλών Τεχνών. Τμήμα Θεάτρου, Α.Π.Θ., 2017, διαθέσιμο στο: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/41731>
- Συλλογικό, *Ανάμεσα στον Μαρξ και στην Coca-Cola, Νεανική κουλτούρα και κοινωνική αλλαγή, 1960-1980*, μετφρ. Ν. Ζησιμόπουλος, εκδ. Κασταλία, Αθήνα 2010.
- Χάρντνολ Φύλλις , *Ιστορία του Θεάτρου*, εκδ. Υποδομή, Αθήνα 1980.

## **Άρθρα:**

- Bastow Steve, *Martin James Journal and Pels of Dick: Political "Introduction: Ideologies third ways in political ideology"*. 7 (2002).

- Αντωνόπουλος Νικηφόρος , “Ήμουν κι εγώ στα Νέα”, ιστοσελ. Μεταρρύθμιση, 29/01/2017, διαθέσιμο στο :<https://www.metarithmisi.gr/content/imoun-ki-ego-sta-nea-18811>

- Ζώης Νικόλας, “Οι πολλές Εποχές του Τύπου”, Τα Νέα, 3/4/2015, διαθέσιμο στο :<https://www.tanea.gr/2015/04/03/lifearts/kwstas-nitsos-oi-polles-epoxes-toy-typou/>

- Ιωαννίδης Γρηγόρης, “Τα Παιδιά της Μαριέτας Ριάλδη, το πρώτο (;)θέατρο ντοκουμέντο του ελληνικού θεάτρου”, περ. *Παράβασις*, τμ.13/2, Αθήνα 2015, σελ. 563-592.

- Ιωαννίδης Γρηγόρης, “Το ελληνικό θέατρο «της ρήξης»: Οι πρώτες προσπάθειες του νεανικού θεάτρου και του πειραματικού δραματικού λόγου κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και της πρώτης Μεταπολίτευσης (1967-1981)”

- Ιωαννίδης Σ., “Έφυγε από τη ζωή η Καίτη Κασιμάτη- Μυριβήλη”, εφ. Η Καθημερινή, 06.10.2018, διαθέσιμο στο : <https://www.kathimerini.gr/society/988416/efyge-apo-ti-zoi-i-kaiti-kasimati-myrivili/>

- Bertolt Brecht, “Ψυχαγωγικό ή διδακτικό θέατρο;”, μετφρ. Τάσος Κυπριανίδης και Γιάννης Μηλιός, Θέσεις - τριμηνιαία επιθεώρηση, διαθέσιμο στο:  
[http://www.theseis.com/index2.php?option=com\\_content&do\\_pdf=1&id=616](http://www.theseis.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=616)

- Κακουριώτης Σπύρος , “Ο Γιώργος Σεβαστίκογλου, διαδρομές στο θέατρο και την ιστορία”, εφ. Αυγή, 11/12/2016, διαθέσιμο στο: [https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/50970811/Biblio73404\\_12\\_2016-libre.pdf?1482173562=&response-content-disposition=attachment%3B+filename%3D50970811.pdf&Expires=1662202496&Signature=g3NG-m21wkeqCIqACQKtZ4Pa3SFvLerD6ag0gvXCTDn7ooiDp8qg~pq~9S0t8bt9FiPgTVIZ32Vkd2jNO9hvF6p5UiN2sK4U4XxiT7YXtJnxbtWADE-jG1G8~VVcNaLjrzJkdtbn8Rxo7jFU-O7ku-](https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/50970811/Biblio73404_12_2016-libre.pdf?1482173562=&response-content-disposition=attachment%3B+filename%3D50970811.pdf&Expires=1662202496&Signature=g3NG-m21wkeqCIqACQKtZ4Pa3SFvLerD6ag0gvXCTDn7ooiDp8qg~pq~9S0t8bt9FiPgTVIZ32Vkd2jNO9hvF6p5UiN2sK4U4XxiT7YXtJnxbtWADE-jG1G8~VVcNaLjrzJkdtbn8Rxo7jFU-O7ku-)

- Κανέλλης Ηλίας , “[Ενστάσεις] Κώστας Νίτσος”, Τα Νέα, 29/11/2015, διαθέσιμο στο : <https://www.tanea.gr/2015/11/29/opinions/enstaseis-kwstas-nitsos/>

- Κουζέλη Λαμπρινή, “Κώστας Νίτσος , Χωρίς φόβο ,αλλά με πάθος”, εφημ. Το Βήμα, 28 Μαρτίου 2015, διαθέσιμο στο: [Κώστας Νίτσος: «Χωρίς φόβο αλλά με πάθος» - Ειδήσεις - νέα - Το Βήμα Online \(tovima.gr\)](http://www.tovima.gr/2015/03/28/kyzele-lambri-kyzele-kostas-nitsos-xoris-fovo-alla-me-pathos/)

- Ληναίος Στ., “Η «Δωδέκατη Αυλαία»”, εφημ. Εφημερίδα των Συντακτών, 05.06.2021, διαθέσιμο στο: [https://www.efsyn.gr/nisides/297091\\_i-dodekati-aylaia](https://www.efsyn.gr/nisides/297091_i-dodekati-aylaia)

- Μανιάτης Δημήτρης, “Τα Νέα Το πολιτικό θέατρο κάτι έχει να μας πει...”, Τα Νέα, 10/1/2013, [https://www.tanea.gr/2013/01/30/lifearts/culture/to-politiko-theatro-kati-exei-na-mas-pei](https://www.tanea.gr/2013/01/30/lifearts/culture/to-politiko-theatro-kati-exei-na-mas-pei/)

- Μαράκα Λίλα, “Η Επίδραση του Γερμανικού Θεάτρου-Ντοκουμέντο της Δεκαετίας του '60 στη Σύγχρονη Ελληνική Δραματουργία”, διαθέσιμο στο: <https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrisi/article/view/10698/10717>
- Μπογιατζής Β. “«Τηλέφωνα του Επέκεινα»: Έλληνες διανοούμενοι ως δημιουργοί (*performers*) και αποκλειστικοί αντιπρόσωποι υπερβατικών οντοτήτων και Απολύτων” (Μεσοπόλεμος-Μεταπολεμική περίοδος), διαθέσιμο στο: [https://www.eens.org/EENS\\_congresses/2014/bogiatzis\\_vassilios.pdf](https://www.eens.org/EENS_congresses/2014/bogiatzis_vassilios.pdf)
- Μπογιόπουλος Ν., “Αντίο δάσκαλε...”, *Ημεροδρόμος*, 29/11/2015 διαθέσιμο στο: <https://www.imerodromos.gr/kostas-nitsos-2/>
- Μπουρνάζος Στρατής, “Το περιοδικό Εποχές και το *Congres for Cultural Freedom (CCF)*, Στοιχεία και ερωτήματα από το αρχείο του *CCF*”, περ. Σύγχρονα Θέματα, τεύχ. 138-139, Ιούλιος - Δεκέμβριος 2017, σ. 94-101.
- Νεοφύτου Τ, “Η Θεατρική Διαδρομή του Αλέξη Πάρνη”, περ. *Παράβασις*, τμ. 16/2, 2018, σελ. 11, διαθέσιμο στο: (PDF) Η θεατρική διαδρομή του Αλέξη Πάρνη | *Tania Neofytou - Academia.edu*
- Ξυγκάκη Σοφία, “Τζούντιθ Μαλίνα *Living Theater*”, *Η Εποχή*, διαθέσιμο στο : <https://theinstitute.info/?p=1728>
- Παπανδρέου Ν., “Απόπειρες Εναλλακτικού Θεάτρου”, στο 1949-1967, *Η εκρηκτική εικοσαετία*, Επιστημονικό Συμπόσιο σσ. 177-187 διαθέσιμο στο: [https://monoskop.org/images/a/a7/I\\_ekriktiki\\_eikosaetia\\_1949-1967.pdf](https://monoskop.org/images/a/a7/I_ekriktiki_eikosaetia_1949-1967.pdf)
- Παπανικολάου Δ. , “Κάνοντας κάτι παράδοξες κινήσεις: ο πολιτισμός στην περίοδο της Δικτατορίας”, στο: *Η στρατιωτική Δικτατορία 1967-1974*, επιμ. Β. Καραμανωλάκης, για τα *ΤΑ ΝΕΑ*, Αθήνα 2010.
- Πολυκάρπου Πολύκαρπος, “Ανοιχτό Θέατρο, μηνιαία Επιθεώρηση Πολιτικού Θεάτρου”, περ. *Επί λΣκηνης*, τεύχ. 17, σελ. 22-29.
- Στεφανίδης Ι. “...Η Δημοκρατία δυσχερής; Η ανάπτυξη των μηχανισμών του “αντικομμουνιστικού αγώνος” 1958-1961”, περ. *Μνήμων*, 29/2008, διαθέσιμο στο: <https://doi.org/10.12681/mnimon.11>
- Χωμενίδης Χρήστος, “Η Καίτη που άνοιγε παράθυρα”, εφ. *Τα Νέα*, 13 Οκτωβρίου 2018 | διαθέσιμο στο: <https://www.tanea.gr/print/2018/10/13/opinions/i-kaiti-pou-anoige-parathyra/>
- Ψύλλας Δημ., “Μεταπολίτευση και αποκλιμάκωση του αντικομμουνισμού (1974-1989)” περ. *Το Βήμα των κοινωνικών επιστημών*, τεύχ. 52, καλοκαίρι 2008, σελ. 5-25.

- Ψυχογιός Δημήτρης, “Το περιοδικό Εποχές και η κίνηση των ιδεών”, εφ. Το Βήμα, 19/02/2007. διαθέσιμο στο: <https://www.tovima.gr/2017/02/19/culture/to-periodiko-epoxes-kai-i-kinisi-twn-idewn/>