

Θεόδωρος Γραμματάς

Η ελληνική εκδοχή στο «θέατρο του παραλόγου»

1. Ο όρος «θέατρο του παραλόγου», καθιερώμενος και κοινά αποδεκτός από το κοινό και τους μελετητές, αναφέρεται και περιέχει ανομοιογενή έργα τα οποία συναπαρτίζουν ένα έτσι αποκαλούμενο δραματουργικό «corpus». Με χρονικό όριο τη μεταπολεμική περίοδο και γεωγραφικό εντοπισμό κυρίως τη Γαλλία (τουλάχιστον σε μια πρώτη φάση), το θέατρο που καθιερώθηκε μ' αυτό τον τίτλο αποτελεί μια ιδιαίτερη κατηγορία που κινείται σ' ένα ευρύ πλαίσιο αρνητικά μάλλον οριζομένων συνιστωσών αναφορικά με το αντίθετό τους («κλασικό θέατρο»), ή θετική ομαδοποιημένων έργων σε σχέση με το «μύθο» ή την «όψη» τους¹.

Συγκρινόμενο με την παραδοσιακή έννοια του θεάτρου κατά την οποία το έργο αναπτύσσεται στο επίπεδο του νοήματος και της αυστηρής δόμησης του περιεχομένου, ενώ το ενδιαφέρον του θεατή εστιάζεται στο προβαλλόμενο μήνυμα και τις λειτουργίες της συγκίνησης και μετάδοσης πληροφοριών, το μοντέρνο θεατρικό έργο παρουσιάζεται ως ανοιχτή μέχρι τέλους διαδικασία που «φύσει» διαφεύγει από τα ασαφή πλαίσια του κειμένου². Σ' αυτό σημασία δεν έχει πια τόσο ο γραπτός λόγος ως σύστημα επικοινωνίας, όσο η πολυσημία του σκηνικού κώδικα και ο μηχανισμός της μεταγλωσσικής λειτουργίας του κειμένου που, σκηνικά εικονοποιημένο, αποκτά αυταξία και νοηματοδοτεί αφαιρετικά τα αντικείμενα, προσδίδοντάς τα ένα λειτουργικό/σημειωτικό λόγο ύπαρξης εκτός από τον καθαρά χρηστικό με τον οποίο τα επιφόρτιζε το παραδοσιακό θέατρο³.

Κατά συνέπεια αν ως «κλασικό» θεωρηθεί το θέατρο που εντάσσεται σε συγκεκριμένα πλαίσια σταθερά οριζόμενα και νοηματοδοτούμενα από την ίδια τη στιγμή της δημιουργίας του σύμφωνα με τις θεωρητικές παραμέτρους που έθεσε γι' αυτό ο Αριστοτέλης, το είδος στο οποίο αναφερόμαστε διεκδικεί τον τίτλο του «μοντέρνου» ή «πρωτοποριακού», εμφανιζόμενο «φύσει» και «θέσει» αντίθετο με το προηγούμενο⁴. Οι συγγραφείς αντιλαμβάνονται τον κόσμο ως ένα στερημένο λογικού σκοπού σύμπαν ακατανόητο για τον ανθρώπινο λόγο και γι' αυτό μη υποκείμενο σε αιτιακές σχέσεις που κατ' επέκταση θα καθορίζουν και την ανθρώπινη συμπεριφορά⁵. Στόχο τους έχουν να παρουσιάσουν μια άλλη κατηγορία δραματικού κειμένου απευθυνόμενη σ' ένα διαφορετικό κοινό με άλλες προσλαμβάνουσες κι αναζητήσεις που καθορίζονται από τα γεγονότα που συγκλόνισαν τη συνείδηση του σύγχρονου ανθρώπου. Στρέφονται λοιπόν σε θέματα φιλοσοφικού προβληματισμού όπως η υπαρξιακή αγωνία και ο φόβος του θανάτου, η κατάρρευση των ιδεολογιών και το ανέφικτο της ανθρώπινης ευτυχίας, ο απόλυτος εγκλωβισμός της ατο-

μικής συνείδησης και η αδυναμία ανθρώπινης επικοινωνίας, η απαισιόδοξη αντιμετώπιση της καθημερινής πραγματικότητας και το μεταφυσικό κενό. Τα έργα τους αρχίζουν χωρίς τυπική έκθεση των γεγονότων. Η δραματική ανάπτυξη βαδίζει αντίστοιχα με την κατάργηση των παραδοσιακών δομών του μύθου ως ενοποιού αρχής του κειμένου και την αντικατάστασή του από την αυτονομία των επιμέρους σκηνών, που οφείλεται τόσο στην ασυνέχεια της δραματικής πλοκής, όσο και την έλλειψη αποχρώντος λόγου για τη συγκεκριμενοποίηση της δράσης η οποία δεν οδηγείται υποχρεωτικά σ' ένα «τέλος».

Ανάλογες μεταβολές παρατηρούνται και στη μορφή των έργων που χαρακτηρίζονται από μια ιδιάζουσα χρήση της γλώσσας με σκόπιμο συμφυρμό υπερρεαλιστικών -κάποτε- στοιχείων με κατηγορίες γκροτέσκο, τείνοντας στην υπονόμηση του ίδιου του κειμένου και πρόκληση του θεατή διά του έτσι ελλοχεύοντος αινικτικού λόγου⁶. Αυτός με τη σειρά του κινείται από την ακαταληψία που εγγίζει τα όρια της ασυναρτησίας, μέχρι τη σκόπιμα επαναλαμβανόμενη κοινοτυπία, τη συχνή παρεμβολή γλωσσικών σφαλμάτων και ακυρολεξιών που οδηγούν με βεβαιότητα στην κατάργησή του ως επικοινωνιακή δυνατότητα⁷. Μ' αυτά τα ουσιώδη γνωρίσματα εμφανίζεται το «θέατρο του παραλόγου» στα έργα των κορυφαίων εκπροσώπων του όπως οι Σ. Μπέκετ, Ευγ. Ιονέσκο, Ζ. Ζενέ, Α. Αντάμοφ κ.ά. περνώντας από διαδοχικά εξελικτικά στάδια που αρχίζουν από την προδρομική υπερρεαλιστική γραφή των Α. Ζαρρύ και Ρ. Βιτράκ και καταλήγουν στις «μετα-παράλογες» εκδοχές των έργων του Χ. Πίντερ, Ε. Άλμπυ, Μ. Κούντερα κ.ά.⁸.

2. Στην Ελλάδα η πρώτη εμφάνιση του «θεάτρου του παραλόγου» εντοπίζεται στο τέλος της δεκαετίας του '50 και συγκεκριμένα το 1958, όταν ερασιτεχνικός θίασος αποφοίτων του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών παίζει το «Μάθημα» του Ευγ. Ιονέσκο. Την ίδια εποχή το ευρύτερο αθηναϊκό κοινό έρχεται σ' επαφή με το είδος χάρη στις παραστάσεις που σταθερά παρουσιάζει το *Θέατρο Τέχνης* από την ίδια χρονιά και εξής με έργα Ιονέσκο, Μπέκετ, Αρραμπάλ, Ζενέ⁹. Παράλληλα με αφετηρία το 1960, όταν το *Πειραματικό Θέατρο Τσέπης* του Δ. Κολλάτου παρουσιάζει σε λίγες παραστάσεις που απευθύνονται κυρίως σ' ένα φοιτητικό κοινό έργα Ιονέσκο και Μπέκετ, και στη Θεσ/νίκη το *Ελεύθερο Θέατρο* ανεβάζει τους ίδιους συγγραφείς, περισσότερες θεατρικές σκηνές (Κ.Θ.Β.Ε., Νέα Σκηνή, Θεατρικό Εργαστήρι «Αμικάλ» Θεσ/νίκης) περιλαμβάνουν στο ρεπερτόριό τους αντιπροσωπευτικά έργα του είδους, σε τρόπο που μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του '70 το ελληνικό κοινό αποκτά μια σαφή εικόνα για το είδος¹⁰. Τα πρώτα δείγματα πρωτότυπης συγγραφικής παραγωγής ελλήνων δραματουργών που κινούνται στα πλαίσια της υπό εξέταση κατηγορίας εντοπίζονται αρκετά, νωρίς ταυτόχρονα σχεδόν με την εμφάνιση των παραστάσεων τις οποίες προαναφέραμε. Ο Βασ. Ζιώγας το 1958 γράφει το «Προξενιό της Αντιγόνης» που παίζεται δυο χρόνια αργότερα από το νεοσύστατο θίασο της *Δωδέκατης Αυλαίας* (1960) για ν' ακολουθήσουν στη συνέχεια το «Επικίνδυνο φορτίο» του Κ. Μουρσελά (1964), τα «Πασχαλινά Παιχνίδια» του Β. Ζιώγα (1964), η «Πόλη» της Λ.

Αναγνωστάκη (1965), ο «Σταθμός» του Π. Μάτεσι (1965), «Οι Νυχτοφύλακες» του Στρ. Καρρά (1965), η «Κωμωδία της μύγας» του Β. Ζιώγα (1967) κ.ά. Με τα έργα αυτά κάνει την πρώτη εντυπωσιακή παρουσία της η ελληνική «εκδοχή» του «θεάτρου του παραλόγου» καταλαμβάνοντας μια διακριτική αλλ' αξιοπρόσεκτη θέση ανάμεσα στην υπόλοιπη νεοθηατρική δραματουργία της περιόδου. Η ουσιαστική όμως εμφάνιση και η δυναμική παρουσία του εντοπίζεται στην αρχή της δεκαετίας του '70, όταν ένα σύνολο από έργα με παρόμοια θεματική, αισθητική και προβληματική κάνουν την εμφάνισή τους στη νεοελληνική σκηνή δεσπόζοντας σε κάθε άλλο είδος θεατρικής γραφής («Ο Συνοδός» του Στρ. Καρρά (1969), «Οι νταντάδες» του Γ. Σκούρτη (1970), «Βιοχημεία» του Π. Μάτεσι (1970), «Ένα παράξενο απόγευμα» του Αντ. Δωριάδη (1972), «Το φάντασμα του Κ. Ραμόν Νοβάρο» του Π. Μάτεσι (1973)).

3. Τα θέματα των έργων είναι παρόμοια μ' αυτά των ευρωπαϊκών. Από τους «Νταντάδες» του Σκούρτη και το «Συνοδό» του Στρ. Καρρά, μέχρι το «Σταθμό» του Π. Μάτεσι και τον «Αντόνιο» της Π. Αναγνωστάκη εντοπίζονται μοτίβα που αποτελούν κοινούς τόπους στους περισσότερους συγγραφείς του είδους. Έτσι λοιπόν επισημαίνεται εύκολα το συνειδησιακό αδιέξοδο και ο αναπόδραστος εγκλεισμός στο εγώ που καθιστά ανέφικτη οποιαδήποτε δυνατότητα επικοινωνίας, ενώ ο ανεξέλεγκτος λογικά αναίτιος φόβος που διακατέχει τους ήρωες προκύπτει ως αποτέλεσμα από το υπαρξιακό κενό που βιώνουν. Ο έντονος ψυχολογισμός της δράσης τους διαπλέκεται με το αίσθημα καταπίεσης της συνείδησης από πανίσχυρους καταπιεστικούς μηχανισμούς βίας, σε τρόπο που η κοινωνική απώθηση του ατόμου καθίσταται νομοτελειώδες σχεδόν γεγονός. Βασικό θεατρικό τύπο αποτελεί ο περιθωριακός που μόνος ή συνηθέστερα με κάποιον άλλο από το ίδιο ή διαφορετικό φύλο μονοπωλεί τη δράση του έργου. Με φυσιογνωμική κι επαγγελματική ιδιαιτερότητα που κυμαίνεται από τα όρια της υποκουλτούρας των κοινωνικά «λούμπεν» στοιχείων, μέχρι αυτά της αντικοινωνικής συμπεριφοράς του ψυχοπαθολογικά απροσάρμοστου ατόμου, με λειτουργικά ασυγκρότητη ιδεολογία και ιδιωματική χρήση του λόγου, ο ήρωας αυτού του είδους αποτελεί τον αντιπροσωπευτικό τύπο του ελληνικού «παραλόγου» (ο Σάββας στο «Συνοδό» του Στρ. Καρρά, ο Αλέξης στο «Επικίνδυνο φορτίο» του Κ. Μουρσελά)¹¹.

Η δομή των έργων είναι ελλειπτική, η πλοκή κάποτε ασυνεχής, οι συγκρούσεις λογικά αδικαιώτες. Δεν υπάρχει συγκροτημένο περίγραμμα στη δράση των ηρώων, ούτε προκύπτουν σαφείς απαιτήσεις στα λανθάνοντα υποθετικά ή πραγματικά διατυπωνόμενα ερωτήματα. Δεν υφίσταται συνέπεια στη δραματική πλοκή, αφού οι καταστάσεις που προηγούνται δεν προϋποτίθενται για τις επόμενες σε τρόπο που η εξέλιξη του έργου μετεωρίζεται ανεργμάτιστα ανάμεσα σ' ένα αναιτιολόγητο για το θεατή παρελθόν κι ένα αναπόδραστο για το δρών πρόσωπο μέλλον («Οι παλαιστές» του Στρ. Καρρά). Η σχέση πομπού-δέκτη, ηθοποιού-θεατή αναπτύσσεται σ' ένα επίπεδο δυναμικής αλ-

ληλεξάρτησης σε τρόπο που ο θεατής καλείται από απλός καταναλωτής του θεάματος να μετατραπεί σε συμπαραγωγό της νοηματοδότησης του κειμένου. Κατά συνέπεια το κοινό που παρακολουθεί την παράσταση ωθείται, με μια μέγιστη δυνατή αφαίρεση από το πραγματικά υπαρκτό, να προσεγγίσει διανοητικά μάλλον ή συναισθηματικά τις σκηνικά προβαλλόμενες καταστάσεις, μένοντας μακριά από τον πειρασμό της άμεσης αναφοράς κι αντιστοιχίας με το αντικειμενικά υπαρκτό. Η ανάπτυξη της δράσης συντελείται σε τρεις πράξεις, αν και συνήθως είναι η μορφή του μονόπρακτου, η επιτυχημένη δραματική συμπύκνωση του οποίου ανάγεται σε δραματουργικό πρότυπο στο οποίο στηρίζεται το «σύνδρομο του μονόπρακτου» που από τότε διακατέχει το σύγχρονο ελληνικό θέατρο.

Η αισθητική των έργων κινείται κατεξοχή στα πλαίσια ενός ρεαλισμού αποκλίνοντας προς την ποιητική ή ψυχολογική του διάσταση («Η πόλη» της Λ. Αναγνωστάκη). Τα υπερρεαλιστικά στοιχεία εμφανίζονται σπανιότατα («Η κωμωδία της μύγας» του Β. Ζιώγα), ενώ συνηθέστερος είναι ο συμβολισμός που οδηγείται στα όρια της αλληγορίας και του φανταστικού («Βιοχημεία» του Π. Μάτεσι).

4. Μια «εκ του σύνεγγυς» συγκριτική μελέτη αποτελεί ακόμα ζητούμενο για τη θεατρολογική έρευνα, σε τρόπο που οι οποιοδήποτε συσχετισμοί και διασυνδέσεις που διαπιστώνονται ανάμεσα στα ευρωπαϊκά πρότυπα και τις ελληνικές «εκδοχές» τους ανάγονται περισσότερο στο επίπεδο της υποκειμενικής ερμηνείας για μια προφανή αλλά προς απόδειξη σχέση, παρά στη διάσταση του επιστημονικά τεκμηριωμένου λόγου για συγκεκριμένη επίδραση του ενός επί του άλλου. Παρ' όλα αυτά αποτελεί κοινή διαπίστωση ότι τουλάχιστον σε μερικά από τα αντιπροσωπευτικά δείγματα του ελληνικού ρεπερτορίου διαπιστώνονται αναφορές και ομοιότητες τέτοιου είδους και βαθμού, ώστε προκύπτει σχεδόν αυταπόδεικτο το γεγονός της κάποιας τουλάχιστον αντιστοιχίας ανάμεσα σ' αυτά και σε συγκεκριμένα έργα από το ευρωπαϊκό «παράλογο»¹². Στόχο της εργασίας μας δεν αποτελεί η συγκριτική ανάγνωση των μεν και των δε, ούτε η ανεύρεση ομοιοτήτων και διαφορών σε συγκεκριμένα έργα. Στα πλαίσια της γενικής επισκόπησης που πραγματοποιούμε δεν επεκτεινόμαστε σε λεπτομερείς αντιπαραβολές που αποδείχνουν τα άλλοτε σε κάποιους από τους έλληνες συγγραφείς απλά δάνεια κι επιρροές κι άλλοτε τις πιστές, σχεδόν αναφομοίωτες μιμήσεις όχι μόνο του σκηνικού χώρου και της δομής, αλλά και της τυπολογίας και θεματικής που εμφανίζονται σε ευάριθμα κείμενα του ευρωπαϊκού θεάτρου.

Περιοριζόμαστε στον ενδεικτικό εντοπισμό της μορφής που παίρνει το ελληνικό θεατρικό έργο αποδίδοντας θέματα και καταστάσεις αντίστοιχα με το ευρωπαϊκό, μ' ένα προσωπικό τρόπο που συνιστά την ιδιαιτερότητα της φυσιογνωμίας του και νομιμοποιεί την άποψή μας για ελληνική «εκδοχή» του είδους.

Ως βασικές αποκλίσεις και ιδιομορφίες του μπορούμε να θεωρήσουμε τα ακόλουθα στοιχεία: Η θεματική των έργων αντλείται συχνά από τον κόσμο

του περιθωρίου και της υποκουλτούρας, σε τρόπο που η αισθητική και ιδεολογία των ηρώων είναι εύκολα αναγνωρίσιμη και αναγώγιμη στο συγκεκριμένο πλαίσιο αναφοράς. Το στοιχείο της ιδεολογίας υπεισέρχεται έντονα και συνειδητά ή μη δεσπάζει στη δράση των ηρώων, ερμηνεύοντας έτσι ταξικά μάλλον ή υπαρξιακά τη θέση τους στη δραματική πλοκή. Αν σ' αυτό προστεθεί το γεγονός ότι ο δραματικός χώρος και χρόνος παρουσιάζονται βέβαια σε μια αρκετά αφαιρετική διάσταση που εγγίζει τα όρια του συμβολικού, χωρίς όμως ν' αποσπώνται ολοκληρωτικά από τις δομές που διαθέτουν σε μια συγκεκριμένη εκδοχή τους, η ελληνική πραγματικότητα είτε παριστάνεται διακριτά, είτε στην καλύτερη περίπτωση υποδηλώνεται με λανθάνοντα τρόπο («Αντόνιο: ή το Μήνυμα» της Λ. Αναγνωστάκη).

Τα εσκεμμένα, τέλος, γλωσσικά σφάλματα, οι φραστικές κοινοτυπίες και οι γκροτέσκο υπερφορτισμένες καταστάσεις που υπονομεύουν εσωτερικά το κείμενο και καθιστούν σκόπιμα ανενεργό το φιλοσοφικό του σημαινόμενο (βασικό γνώρισμα του ευρωπαϊκού «παραλόγου»), δίνουν τη θέση τους σε λόγο που ακόμα κι αν μοιάζει (ή είναι) ακατάληπτος, στερείται από τον προβληματισμό και τη βαρύτητα εκείνου («Περιποιητής φυτών» του Π. Μάτεσι). Έτσι οι ήρωες ακόμα κι αν συμπεριφέρονται με τρόπο «παράλογο», είναι γιατί μάλλον η συνείδηση του δημιουργού τους θέλησε τέτοιους, παρά γιατί αυτό προκύπτει αβίαστα από τη συμπεριφορά και τη δράση τους στο έργο («Οι μουσικοί» του Γ. Σκούρτη).

5. Στηριζόμενοι στην ανάλυση που προηγήθηκε μπορούμε να περιγράψουμε ως εξής το ελληνικό θέατρο του παραλόγου: Πρόκειται για έργα που γράφονται σε μια περιορισμένη χρονική περίοδο όχι μεγαλύτερη από μια δεκαετία, στην ευρύτερη εκδοχή τους (1965-1975), κάτω από το κράτος συγκεκριμένων ιστορικών και θεατρικών συγκυριών που συγκλίνουν αποφασιστικά προς το ίδιο αποτέλεσμα. Σε μια εποχή έντονων πολιτικών ανακατατάξεων που συντελούνται στην Ελλάδα λίγο πριν από την κήρυξη της δικτατορίας του 1967 και μια περίοδο (στη συνέχεια) απόλυτου και ολοκληρωτικού κρατικού ελέγχου και καταπίεσης του πολίτη, «ανακαλύπτεται» το ευρωπαϊκό «θέατρο του παραλόγου» και εισάγεται στην Ελλάδα.

Οι συγγραφείς κάτω από το κράτος νέων αναγκών, προσπαθώντας να ξεπεράσουν τα όρια της παραδοσιακής ηθογραφίας (ακόμα και της πρόσφατης «νεοηθογραφίας»), καταφεύγουν σ' αυτό γιατί βρίσκουν τη δυνατότητα συμβολικής κι ελεύθερης από την κρατική λογοκρισία έκφρασης της γνώμης τους («Ένα παράξενο απόγεμα» του Α. Δωριάδη, «Επικίνδυνο φορτίο» του Κ. Μουρσελά). Κατά συνέπεια το νέο είδος προβάλλεται ως πράξη αντίστασης κατά της δικτατορίας και ως τέτοιο στηρίζεται δυναμικά από αριθμητικά περιορισμένες αλλ' αξιόλογες σκηνές θεατρικής πρωτοπορίας και το αντίστοιχο ιδεολογικά ώριμο και αισθητικά προηγμένο νεανικό κυρίως κοινό που συχνάζει σ' αυτές (Θέατρο Τέχνης, Ελεύθερο Θέατρο Θεσ/νίκης, Θεατρικό Εργαστήρι «Αμικάλ» Θεσ/νίκης).

Οι συγγραφείς στην προσπάθειά τους ν' ακολουθήσουν τη νέα μορφή

και μη βρίσκοντας αντιστοιχίες στην πραγματικότητα την οποία βιώνουν (αφού οι καταστάσεις που εμφανίζονται στο θέατρο του παραλόγου προηγούνται κατά πολύ απ' αυτές που βίωσε ο μέσος Έλληνας της ίδιας περιόδου), στηρίζονται στην προϋπάρχουσα αυτόχθονη θεατρική παράδοση και τις επιδράσεις που δέχονται από το ευρωπαϊκό μεταπολεμικό θέατρο. Έτσι ο αποτυχημένος μικροαστός και ο απροσάρμοστος περιθωριακός, ο απογοητευμένος αριστερός και ο τύπος του ελληνικού υποκόσμου συνάπτονται κι εξομοιώνονται με τον περιθωριακό του «θέατρου του παραλόγου» και τις υπαρξιακές αγωνίες, την επικοινωνιακή αδυναμία και την ιδεολογική κρίση του που, αν και απροσδιόριστα προβαλλόμενα σ' ένα φαινομενικά αυτοδύναμο δραματικό χωρόχρονο, διαπνέονται από μια διαχρονική αναφορά. Σε μια εποχή κατά την οποία η ελληνική κοινωνία δεν είχε ακόμα επιλύσει πολλά από τα ζωτικά της προβλήματα, εμφανίζονται οι αυτόχθονες ήρωες του «θέατρου του παραλόγου» ως απογοητευμένα, πνευματικά ανίκανα για κάθε επικοινωνία όντα, με ψυχολογικά κενά και υπαρξιακά άγχη, να βιώνουν τα προσωπικά τους αδιέξοδα και ν' αναπαράγουν τις χαμένες προοπτικές των αντίστοιχων ηρώων από το ευρωπαϊκό θέατρο που έβγαιναν καταρρακωμένοι από τις εμπειρίες του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου.

Μ' επιφανειακή σχεδόν και λιγότερο ουσιαστική προβληματική, με μορφικά μάλλον εξομοιωμένη παρά γνήσια αφομοιωμένη θεματική, οι Έλληνες συγγραφείς του είδους, στο σύνολό τους, αδυνατούν να σταθούν κριτικά απέναντι στη νέα θεατρική πραγματικότητα. Σπεύδοντας να υιοθετήσουν τις μοντέρνες θεατρικές τάσεις αλλά στερούμενοι τον απαραίτητο εξοπλισμό που θα τους βοηθήσει σε μια γόνιμη επαφή με τα νέα δεδομένα, περιορίζονται συχνά σε μια ανιστορική αντιμετώπιση της πραγματικότητας υπονομευτική, σε τελευταία ανάλυση, ακόμα και για το ίδιο τους το έργο.

Η αριθμητικά πλούσια παραγωγή τους αδυνατεί να καταξιώσει θεατρικά και να δικαιώσει ιστορικά το είδος το οποίο υπηρετούν που, όταν ενσωματωθεί σε κάποιες από τις επιμέρους κατηγορίες του νεοθητογραφικού δράματος (ως θέατρο του περιθωρίου πια), αφήνει ανεξίτηλα τα ίχνη του στη σύγχρονη δραματολογία.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Έσσλιν (Μ.), *Το Θέατρο του Παραλόγου*, ελ. μετ. Μ. Λυμπεροπούλου, Αθήνα, Θεωρία, 1983, σελ. 17.
2. Roventa-Frumusani E., "The articulation of the Semiotic Codes in the Theatre of the Absurd" in Hess-Luttich E. ed. *Multimedial Communication* vol. II, Tübingen, G. Narr, 1982, 313-314.
3. Alter (J.), «Vers le mathématexte au théâtre: en codant "Godot"» in: Helbo (A.) *Sémiologie de la représentation*, Bruxelles, éd. Complexe, 1975, 43-44. - Lamont (R.), «Η μεταφυσική φάρσα του Σάμουελ Μπέκετ», ελ. μετ. Αθ. Τσατσάκου, *Θεατρικά Τετράδια* 5 (1981), σελ. 22.
4. Έσσλιν (Μ.), *Το Θέατρο του παραλόγου*, ελ. μετ. Μ. Λυμπεροπούλου, Αθήνα, Θεωρία, 1983, σσ. 16-17.
5. Έσσλιν (Μ.), *Το Θέατρο του παραλόγου*, ελ. μετ. Μ. Λυμπεροπούλου, Αθήνα, Θεωρία, 1983, σ. 17.
6. Έσσλιν (Μ.), *Πέρα απ' το παράλογο*, ελ. μετ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα, Δωδώνη, 1989, σσ. 30-31.
7. Έσσλιν (Μ.), *Πέρα απ' το παράλογο*, ελ. μετ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα, Δωδώνη, 1989, σσ. 19-22.
8. Corvin (M.), «Approche sémiologique d'un texte dramatique. La parodie de A. Adamov», *Littérature* 9 (1973) 86-100. - Roventa-Frumusani (E.), «Le fonctionnement du dialogue dans le théâtre de l'absurde. Beckett "En attendant Godot"». *Revue roumaine de linguistique* 24 (1979) 73-83. - Foucre M., *Le geste et la parole dans le théâtre de S. Beckett*, Paris, Nizet, 1970.
9. Βαφειάδου-Ταυρίδου (Ε.), «Το Θέατρο του παραλόγου στην Ελλάδα», *Διαβάζω* 37 (1980) 57-59.-
10. Sivetidou A. *Le théâtre français contemporain en Grèce 1945-1980*. Thèse de doctorat de 3e cycle. Université de Paris IV. 1986, σσ. 51-69. - Βαφειάδου-Ταυρίδου (Ε.), «Το Θέατρο του παραλόγου στην Ελλάδα», *Διαβάζω* 37 (1980) 57-59.
11. Γραμματάς (Θ.), *Νεοελληνικό Θέατρο, Ιστορία - Δραματουργία*, Αθήνα, Κουλτούρα, 1987, σσ. 163-170.
12. Σιβελίδου Αφροδίτη, «Απομίμηση και αναδημιουργία: Νταντάδες και Περιμένοντας τον Γκοντό», *Εκκύκλιμα*, 18 (1988), σσ. 14-22. «Ο κόσμος του Ιονέσκο δαθλαστής του πραγματικού», *Διαβάζω*, 240 (1990), σσ. 69-74.